Esta obra apresenta trabalhos acadêmicos desenvolvidos em programas de pós-graduação em Letras das universidades: UFS, UFBA, UFAL, UNEB, UEFS, UESC, UNILAB, UFT e FURG. Tais pesquisas revelam importantes diálogos entre a literatura e a crítica cultural, ressaltando diferentes campos teóricos: estudos culturais, pós-colonialismo, africanismos, feminismos, pós-modernismo, entre outros. Essas concepções metodológicas fragmentam as fronteiras do texto artístico e propõem novas perspectivas para a análise de obras literárias. Destacam-se as práticas de ensino de literatura defendidas pelos mestrandos do PROFLETRAS/UFS pela preocupação com questões de gênero e étnico-raciais.

UFS

CAPES

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

PROFLETRAS

PPGL

ISBN 978-857822528-5

Carlos Magno Gomes (ORG.)

Crítica Cultural e Estudos Literários

Editora UFS

Crítica Cultural & Estudos Literários

Carlos Magno Gomes
ORGANIZADOR



Editora UFS

CRÍTICA CULTURAL E ESTUDOS LITERÁRIOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

REITOR
Prof. Dr. Angelo Roberto Antoniolli

VICE-REITOR
Prof. Dr. André Maurício Conceição de Souza

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

COORDENADORA DO PROGRAMA EDITORIAL
Messiluce da Rocha Hansen

COORDENADOR GRÁFICO
Vitor Braga

CONSELHO EDITORIAL

Adriana Andrade Carvalho
Antonio Martins de Oliveira Junior
Aurélia Santos Faraoni
Ariovaldo Antônio Tadeu Lucas
Ubirajara Coelho Neto
José Raimundo Galvão
Luisa Helena Albertini Pádua Trombeta
Mackely Ribeiro Borges
Maria Leônia Garcia Costa Carvalho

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA E CAPA
Adilma Menezes

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

C934c Crítica cultural e estudos literários / Carlos Magno Gomes organizador. – São Cristóvão : Editora UFS, 2016.
386 p.
ISBN. 978-85-7822-528-5

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura – Sociedades. 4. Cultura. I. Gomes, Carlos Magno.

CDU 82.09

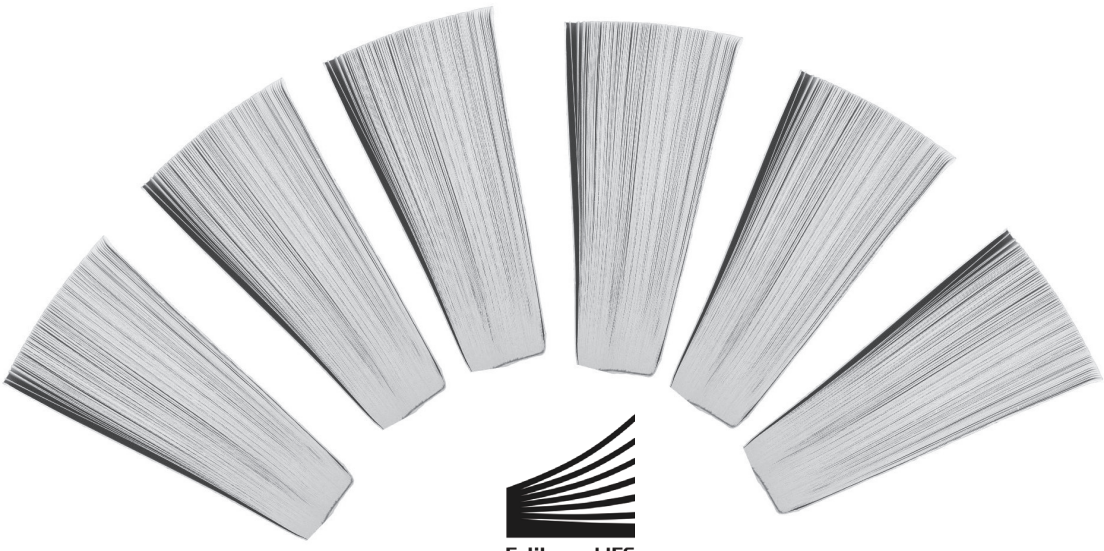
Editora UFS

Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos
CEP 49.100 - 000 – São Cristóvão - SE.
Telefone: 2105 - 6922/6923. e-mail: editora.ufs@gmail.com

www.editora.ufs.br
Este livro, ou parte dele, não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita da Editora.
Este livro segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

Carlos Magno Gomes
ORGANIZADOR

CRÍTICA CULTURAL E ESTUDOS LITERÁRIOS



Editora UFS
São Cristóvão-SE
2016

APRESENTAÇÃO

Esta obra apresenta ensaios acadêmicos, que trazem resultados de pesquisas desenvolvidas nos programas de pós-graduação em Letras e áreas afins de universidades públicas federais e estaduais dos estados de Sergipe, Alagoas e Bahia. Tais pesquisas revelam importantes diálogos entre diversos programas de pós-graduação dessa região e um talento particular para a exploração dos estudos culturais, pós-coloniais e de gênero, que ampliam não só o campo teórico como também o *corpus* analisado: como o cordel, os textos de autores afro-brasileiros, africanos, textos memorialistas, entre tantos outros.

O objetivo desta obra é destacar a pesquisa de fontes teóricas diversificadas para ampliação do horizonte do campo literário com novos suportes para a interpretação de textos. Os pesquisadores veem uma tensão positiva na fragmentação das fronteiras estéticas e culturais dos estudos literários. Tal estratégia propõe novas leituras e outros ângulos para a interpretação do texto literário para além dos limites do campo artístico. Por isso, em grande parte desses artigos, o leitor encontrará uma preocupação com a política das identidades e o descentramento proposto pelas vertentes críticas feministas, pós-coloniais, afro-brasileiras, entre outras, que valorizam a interface política como um roteiro privilegiado para produção de uma crítica cultural contemporânea. Além disso, diversos artigos trazem estudos acerca dos textos memorialistas e próprios da cultura oral. A aproximação desses gêneros do campo literário faz parte das estratégias de descentramento do cânone e de suas verdades hegemônicas.

Este livro traz propostas metodológicas diversificadas para o estudo da Literatura e da Cultura, valorizando as abordagens comparatistas, responsáveis pelo descentramento dos contornos entre literatura e cultura de massa. As abordagens estéticas privilegiam as particularidades dos gêneros narrativo e lírico, que são investigados à luz de questões filosóficas que adentram na partitura textual para expor os enigmas da criação literária. Ressaltando a crítica feminista, há capítulos que exploram os estudos de gênero como uma proposta de intervenção contra a desigualdade entre homens e mulheres.

Para além da perspectiva ideológica, destaca-se um conjunto de artigos sobre as metáforas do texto literário de acordo com os enigmas de suas imagens e de sua linguagem simbólica. Tais análises aprofundam o estudo dos elementos estruturais dos textos lírico e narrativo, levando em conta o contato entre o texto produzido e o campo cultural do autor. Peculiarmente, são capítulos que dialogam com as tradições hermenêuticas do campo filosófico e estético.

No que tange ao ensino de literatura, os capítulos trazem perspectivas teóricas para ampliação do horizonte de expectativa do leitor com métodos de intervenção que perpassam questões estéticas e ideológicas do texto literário, ressaltando as práticas de resgate como métodos de ampliação do cânone literário pelo estudo da literatura oral ou de autores desconhecidos. Tais reflexões são pautadas pelo diálogo entre o processo de ensino de literatura e os estudos das identidades culturais, reforçando a urgência de uma prática educacional inclusiva de respeito aos direitos humanos. Na sequência, apresentam-se os capítulos que compõem esta coletânea.

No primeiro capítulo, em O PIONEIRISMO DA CRÍTICA CULTURAL DE SILVIANO SANTIAGO, **Carlos Magno Gomes** investiga a relevância de dois conceitos-chaves desse teórico: "entre-lugar" e "literatura anfíbia", relacionando-os ao pensamento de Jacques Derrida, para ressaltar o hibridismo como marca desse teórico. Na sequência, dentro dos estudos comparados, **Antonio Eduardo Soares Laranjeira**, em ROCK AND ROLL E ESCRITA DE SI EM ÁLBUM DUPLO E ALTA FIDELIDADE, faz uma análise de como o sujeito contemporâneo é representado nas obras de Paulo Henrique Ferreira e de Nick Hornby.

Por uma perspectiva culturalista, **Denise Rocha**, em DANÇAS BIZARRAS NA VISÃO DE PEPETELA, discute as danças africanas no romance *A Gloriosa Família: no tempo dos flamengos*, do angolano Pepetela, a partir do conceito de "metaficção historiográfica", de Linda Hutcheon. Logo depois, em "PERDIDAMENTE": ENTRE A AUTOBIOGRAFIA E A FICÇÃO AMOROSA, **Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento** traz à baila um estudo detalhado acerca da ruptura das fronteiras entre a autobiografia e a ficção de Florbela Espanca e António Guimarães, desvendando mistérios estilísticos desses escritores portugueses.

Dando sequência às abordagens culturais, em O LUGAR DA EXPERIÊNCIA NO IMAGINÁRIO DE GRACILIANO RAMOS, **Rosilene Pimentel S. Rangel** retoma o tema da "metaficção" para analisar a obra *Infância*, de Graciliano Ramos, a partir da referência ao materialismo histórico-dialético. Em seguida, em *O SERTANEJO* DE JOSÉ DE ALENCAR: ANOTAÇÕES SOBRE SERTÃO, **Ulisses Macêdo Júnior** faz uma análise da fortuna crítica sobre a obra desse autor por meio de um estudo detalhado do espaço e da paisagem de acordo com os pressupostos teóricos de Cascudo.

Depois, em OS ESPAÇOS EM TRÂNSITO DE *O CORTIÇO*, **Jarciana Anunciação dos Santos de Sousa** explica as relações entre o espaço e as personagens do romance de Aluízio Azevedo. Continuando, em REFLEXÕES SOBRE O TRAVESTISMO DA DONZELA-GUERREIRA, **Antonio Marcos dos Santos Trindade** apre-

senta um estudo acerca da temática da donzela-guerreira na obra *O folclore em Sergipe* (1977), de Jackson da Silva Lima.

Logo depois, em AS MARCAS DA CRIAÇÃO POÉTICA NO CONTO ORAL, **Priscila Cardoso de Oliveira Silva** e **José Carlos Félix** identificam as marcas da voz poética no conto oral "Toca por Pauta", da coletânea *Contos Tradicionais do Brasil*, levando em conta a estratégia da performance poética fundamentadas por Zumthor. Em TRADIÇÃO E CONTRADIÇÃO EM MIA COUTO, **Anderson de Souza Frasão** e **Jeferson Rodrigues dos Santos** analisam a obra desse escritor moçambicano a partir das contradições entre as tradições e os contornos modernos de suas representações.

Na sequência, em A ORALIDADE, O CINEMA E A LITERATURA EM OLNEY SÃO PAULO, **Francisco Gabriel Rego** e **José Carlos Felix** discutem o processo da oralidade na linguagem cinematográfica do documentário *O ditame do rude Almagesto: sinais de chuva*. Em *VIVA O POVO BRASILEIRO E* JOÃO UBALDO RIBEIRO, **Rosângela Santos Silva** e **Ana Sheila Soares Mascarenhas** investigam a construção do sincretismo religioso presente na obra do baiano, valorizando a cultura afro-brasileira.

Na sequência, partindo de uma perspectiva estético-filosófica da crítica cultural, em O MEDO E A LÓGICA DA SOBERANIA EM CORNÉLIO PENNA E AGAMBEN, **Luiz Eduardo da Silva Andrade** traz um minucioso estudo sobre a presença do medo na narrativa de Penna, levando em conta o estado de exceção de Agamben. Depois, em O PRIMADO ONTOLÓGICO EM TEIXEIRA DE PASCOAES, **Rodrigo Michell dos Santos Araujo** analisa a onticidade do poeta português, levando em conta a proposta filosófica de Martin Heidegger.

Buscando um diálogo entre poesia e filosofia, em DO ETÉREO À MATÉRIA: O ESSENCIALISMO NA POESIA DE MURILO MENDES, **Gustavo Henrique de Souza Leão** constrói um olhar revelador de uma faceta pouco estudada em Mendes: o materialismo de Marx. Ainda dentro dos estudos líricos, em A POÉTICA DE MARIA LÚCIA DAL FARRA, **Joseana Souza da Fonsêca** tece um cuidadoso texto sobre a linguagem literária de *Alumbramentos,* aproximando a voz lírica da voz pessoal de Dal Farra.

Reconhecendo as angústias humanas como metáforas da modernidade, em REPRESENTAÇÕES DO SUICÍDIO EM "MEU TIO TÃO SÓ", DE VIANA, **Danielle Santos Rodrigues** investiga os dilemas pessoais que cercam a cena do suicídio no conto "Meu tio tão só", de Antonio Carlos Viana. Seguindo essa perspectiva, com um recorte voltado para a culpa, em O MEDO DA MEMÓRIA EM BERNARDO CARVALHO, **Eline Marques dos Santos** analisa o romance *Nove noites*, de Carvalho, para investigar como as memórias do suicida são representadas a partir dos conceitos de horror e medo.

Por uma perspectiva histórica, em seguida, os autores abordam o vínculo entre literatura e contexto social. Em AS RELAÇÕES HISTÓRICO-SOCIAIS DO BONDE NAS CRÔNICAS DE MACHADO DE ASSIS E RACHEL DE QUEIROZ, **Patrícia Costa de Santana** identifica as marcas do avanço tecnológico nos contextos históricos desses escritores brasileiros que exploraram o espaço social como parte da criação literária. Depois, em AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E FEIRA DE SANTANA EM EURICO ALVES**, José Roberto dos Santos Queiroz** e **Jorge de Souza Araujo** discutem as representações da cidade de Feira de Santana na poesia do autor em destaque. Em UMA LEITURA MÍTICA DE *IRACEMA*, **Gisela Reis de Gois** estuda o imaginário mítico da obra indianista, de José de Alencar, para desvendar as marcas do tempo sagrado.

Abrindo espaço para os estudos feministas, em RETRATO DE UM TEATRO FEMININO NA BAHIA DOS ANOS SETENTA, **Rosinês de Jesus Duarte** comenta a relação das peças teatrais de autoria feminina com os "anos de chumbo", no Brasil, com o objetivo de analisar a constituição das identidades femininas desses textos.

Em seguida, em O FEMINISMO UTÓPICO EM *A RAINHA DO IGNOTO,* DE EMÍLIA FREITAS, **Aline Maire de Oliveira Gomes** e **Ildney Cavalcanti** compartilham conosco um trabalho de resgate da obra *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas, sob a perspectiva dos estudos críticos da utopia em interface com um enfoque feminista. Logo depois, em OS DESLOCAMENTOS AFRO-BRASILEIROS EM CONCEIÇÃO EVARISTO, **Marluce Freitas de Santana** e **Carlos Magno Gomes** investigam como o espaço heterotópico está representado em *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, analisando o processo de construção da identidade afro-brasileira da protagonista conforme seus deslocamentos entre a "casa jaula", da maturidade, e a "casa ninho", da infância.

Na sequência, abordando a relação entre literatura e estudos de gênero, diversos capítulos que aproximam as fronteiras entre ficção e biografia. No primeiro, A FRONTEIRA FICCIONAL NA PRODUÇÃO DOCUMENTAL DE CLARICE LISPECTOR, **Vanise Albuquerque Santos** debate as fronteiras do autobiográfico na ficção da consagrada escritora brasileira a partir das leituras das cartas públicas na imprensa "Minhas queridas". Ainda sobre as questões de gênero, em A CRÔNICA E SUAS REPRESENTAÇÕES EM TRÂNSITO EM MARTHA MEDEIROS, **Débora Chaves** discute as relações de gênero nas crônicas dessa autora, demarcando o território do dentro e do fora da escrita. Em OS DESLOCAMENTOS ESPACIAIS NO CONTO "AMOR", DE CLARICE LISPECTOR, **Marilva de Cerqueira Lima** explica a releitura do conto "Amor", de Clarice Lispector conforme análise sobre a relação entre paisagem e personagem.

Em MEMÓRIAS E ESCRITA EM ZÉLIA GATTAI, **Arlinda Santana Santos** investiga como essa autora se constrói dentro de seus textos de cunho biográfico e ensaístico, explorando o baú de seus textos memorialistas. No mesmo rumo, em GÊNERO E ESCRITA EM RACHEL DE QUEIROZ: CONCEITOS E REFLEXÕES, **Luane Tamires dos Santos Martins** e **Jailma dos Santos Pedreira Moreira** trazem uma reflexão sobre o ato de escrever atrelado aos estudos de gênero com foco na escrita dessa escritora nordestina.

Abrindo para escritores fora do cânone literário, em A FALA DO OUTRO EM CAROLINA MARIA DE JESUS, **Erika Nunes de Jesus** debate questões de pertencimento identitário a partir da leitura das especificidades afro-brasileiras do texto dessa escritora. Em uma perspectiva memorialista, em O ESPAÇO DO OUTRO NA LITERATURA DE LUZIA SENNA E ANTÔNIO TORRES, **Gislene Alves da Silva** retoma o tema da escrita de si para analisar de forma comparativa as obras de Senna e Torres a partir do espaço do sertão e das experiências por esses dois escritores baianos.

Em uma abordagem inovadora para o ensino de literatura, em A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO ENSINO DE LITERATURAS INFANTOJUVENIS, **Juciene Silva de Sousa Nascimento** e **Cleonara Maria Schwartz** trazem um estudo acerca da re-inscrição da imagem do negro na literatura infantojuvenil a partir das teorias pós-colonialistas. As autoras pregam o fim da discriminação do racismo ainda presente nas escolas de forma camuflada. Na continuidade, em UMA LEITURA CULTURAL DE *O CORTIÇO,* **Deise Santos do Nascimento** apresenta uma proposta de leitura que valoriza a construção da identidade das personagens trabalhadoras desse romance, levando em conta a questão étnico-racial.

Com a intenção de formar o leitor pela perspectiva dos estudos de gênero, em ENSINO DE LITERATURA: UMA PROPOSTA DE GÊNERO, **Meiryelle Paixão Menezes** compõe um roteiro de leitura do conto "O menino" com o objetivo de questionar a identidade de gênero normatizada para o menino e a menina. Em seguida, abre-se espaço para a valorização da performance e do uso da oralidade como uma estratégia de ensino de literatura. Em A PERFORMANCE COMO ESTRATÉGIA DE LEITURA DE POESIAS, **Mario Ribeiro Morais** e **Michelle Morais Domingos** expõem a relevância de uma abordagem de leitura literária, explorando os recursos da camada fônica do poema *Soneto de Fidelidade*, de Vinícius de Moraes.

Na mesma direção, em O LUGAR DO CORDEL NA ESCOLA, **Cláudia Zilmar da Silva Conceição** reforça a necessidade de ampliação de estratégias de ensino de literatura por meio do uso das especificidades orais e performáticas do cordel. Logo depois, em LITERATURA E CULTURA ORAIS: FRONTEIRAS, **Eliane**

Bispo de Almeida Souza e **Silvane Santos Souza** exploram a literatura oral para a formação de leitores críticos com a valorização da leitura performática e das tradições locais.

Abrindo espaço para a perspectiva multimodal, em UMA PROPOSTA DE LEITURA LITERÁRIA PELOS MULTILETRAMENTOS, **Eliana Costa Sausmickt** e **Rodrigo Camargo Aragão** exploram a pedagogia dos multiletramentos como estratégia de leitura do texto literário. No mesmo caminho, mas voltando-se para a subjetividade do processo de recepção, em A FABULAÇÃO NA NARRATIVA DE NÉLIDA PIÑON, **Rejanilza Santos da Silva Barboza** propõe a formação de leitores por meio de prática criativas de construção da fabulação.

Em seguida, em O USO DO BLOG NO ENSINO DE LITERATURA, **Silvane Santos Souza** ressalta o uso das tecnologias interativas como uma estratégia para o ensino de literatura, usando o blog literário como um meio de socialização de obras literárias. Seguindo uma abordagem multimodal, em UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE PERSONAGENS EM TEXTOS INFANTIS, **Cristiane Margarete de Jesus** analisa as personagens da HQ "O gato de botas" com o intuito de construir um roteiro de leitura que facilite a interpretação do texto clássico adaptado para os quadrinhos.

Na sequência, os capítulos valorizam o uso do gênero lírico e suas subjetividades para a formação do leitor. Em ENSINO DE LITERATURA: LETRAMENTO LÍRICO PELO VIÉS DA LEITURA SEMIÓTICA, **Alexsandra Dantas Oliveira Andrade**, **Carmem Sílvia de Almeida** e **Maria Edriana dos Santos Rocha** propõem o letramento lírico a partir da própria construção do fazer poético, por meio da análise semiótica do poema "Quadrilha", de Carlos Drummond de Andrade. No mesmo caminho, em A LEITURA LITERÁRIA COMO UMA NOVA PROPOSTA CURRICULAR, **Sheila Rodrigues dos Santos** apresenta uma reflexão crítica sobre uma prática de leitura que se preocupa com a formação do leitor, reconhecendo a interação desse processo com o contexto social desse sujeito. Fechando o livro, em ROTEIRO DE LEITURA DE TREM DE FERRO, DE BANDEIRA, **Gilvan da Costa Santana** e **Edineide Santana Cardoso da Silva** produzem um roteiro de leitura do poema *Trem de Ferro*, de Manuel Bandeira, levando em conta a memória intertextual da literatura.

A partir dessas diferentes abordagens teóricas, exploradas pelos colaboradores desta coletânea, reforça-se a relevância da Crítica Cultural para a ampliação dos métodos de pesquisa e do *corpus* literário e cultural dos programas de pós-graduação em Letras e áreas afins. Em comum, esses capítulos projetam um novo horizonte de interpretação que prima pela revisão do passado histórico,

pelo reconhecimento de autores fora do cânone e pela cultura oral. Além disso, articulam-se as conquistas da crítica cultural que reforçam as diferentes fronteiras do produto artístico, sem deixar de reconhecer as especificidades nacionais, regionais e locais, que expõem a transitoriedade de nossas identidades culturais.

A coerência desta coletânea também pode ser identificada pela vitalidade com que os pesquisadores se debruçam sobre o texto. Tal empenho é fundamental para explorar uma crítica cultural contemporânea que se atualiza à medida que quebra os paradigmas de conceitos hegemônicos. Esta postura é fundamental para a renovação da Crítica Cultural voltada para interpretar os fenômenos artísticos atuais.

Depois das várias etapas de produção, revisão e aprovação deste livro, fica o agradecimento aos colaboradores, pesquisadores vinculados aos programas de pós-graduação das Universidades UFBA, UFAL, UNEB, UEFS, UESC, UNILAB, UFT e FURG. Em especial, retribui-se o carinho e o empenho dos mestres, formados pelo PROFLETRAS e pelo PPGL, da Universidade Federal de Sergipe, para a concretização deste projeto.

São Cristóvão, agosto de 2016.

Carlos Magno Gomes
Organizador

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 5

O PIONEIRISMO DA CRÍTICA CULTURAL DE SILVIANO SANTIAGO 17
Carlos Magno Gomes

ROCK AND ROLL E ESCRITA DE SI EM *ÁLBUM DUPLO* E *ALTA FIDELIDADE* 25
Antonio Eduardo Soares Laranjeira

DANÇAS BIZARRAS NA VISÃO DE PEPETELA 34
Denise Rocha

"PERDIDAMENTE": ENTRE A AUTOBIOGRAFIA E A FICÇÃO AMOROSA 42
Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento

O LUGAR DA EXPERIÊNCIA NO IMAGINÁRIO DE GRACILIANO RAMOS 53
Rosilene Pimentel S. Rangel

O SERTANEJO DE JOSÉ DE ALENCAR: ANOTAÇÕES SOBRE SERTÃO 61
Ulisses Macêdo Júnior

OS ESPAÇOS EM TRÂNSITO DE *O CORTIÇO* 70
Jarciana Anunciação dos Santos de Sousa

REFLEXÕES SOBRE O TRAVESTISMO DA DONZELA-GUERREIRA 78
Antonio Marcos dos Santos Trindade

AS MARCAS DA CRIAÇÃO POÉTICA NO CONTO ORAL 85
Priscila Cardoso de Oliveira Silva; José Carlos Félix

TRADIÇÃO E CONTRADIÇÃO EM MIA COUTO 94
Anderson de Souza Frasão; Jeferson Rodrigues dos Santos

A ORALIDADE, O CINEMA E A LITERATURA EM OLNEY SÃO PAULO 103
Francisco Gabriel Rego; José Carlos Felix

VIVA O POVO BRASILEIRO E JOÃO UBALDO RIBEIRO 112
Rosângela Santos Silva; Ana Sheila Soares Mascarenhas

O MEDO E A LÓGICA DA SOBERANIA EM CORNÉLIO PENNA E AGAMBEN 118
Luiz Eduardo da Silva Andrade

O PRIMADO ONTOLÓGICO EM TEIXEIRA DE PASCOAES 127
Rodrigo Michell dos Santos Araujo

DO ETÉREO À MATÉRIA: O ESSENCIALISMO NA POESIA DE MURILO MENDES 135
Gustavo Henrique de Souza Leão

A POÉTICA DE MARIA LÚCIA DAL FARRA 143
Joseana Souza da Fonsêca

O SUICÍDIO EM "MEU TIO TÃO SÓ", DE VIANA 153
Danielle Santos Rodrigues

O MEDO DA MEMÓRIA EM BERNARDO CARVALHO 161
Eline Marques dos Santos

AS RELAÇÕES HISTÓRICO-SOCIAIS DO BONDE EM MACHADO E RACHEL 169
Patrícia Costa de Santana

AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E FEIRA DE SANTANA EM EURICO ALVES 178
José Roberto dos Santos Queiroz; Jorge de Souza Araujo

UMA LEITURA MÍTICA DE *IRACEMA* 186
Gisela Reis de Gois

RETRATO DE UM TEATRO FEMININO NA BAHIA DOS ANOS SETENTA 195
Rosinês de Jesus Duarte

O FEMINISMO UTÓPICO EM *A RAINHA DO IGNOTO,* DE EMÍLIA FREITAS 205
Aline Maire de Oliveira Gomes; *Ildney Cavalcanti*

OS DESLOCAMENTOS AFRO-BRASILEIROS EM CONCEIÇÃO EVARISTO 214
Marluce Freitas de Santana; Carlos Magno Gomes

A FRONTEIRA FICCIONAL NA PRODUÇÃO DOCUMENTAL DE CLARICE LISPECTOR 224
Vanise Albuquerque Santos

A CRÔNICA E SUAS REPRESENTAÇÕES EM TRÂNSITO EM MARTHA MEDEIROS 231
Débora Chaves

OS DESLOCAMENTOS ESPACIAIS NO CONTO *AMOR,* DE CLARICE LISPECTOR 239
Marilva de Cerqueira Lima

MEMÓRIAS E ESCRITA EM ZÉLIA GATTAI 247
Arlinda Santana Santos

GÊNERO E ESCRITA EM RACHEL DE QUEIROZ: CONCEITOS E REFLEXÕES 255
Luane Tamires dos Santos Martins; Jailma dos Santos Pedreira Moreira

A FALA DO OUTRO EM CAROLINA MARIA DE JESUS 261
Erika Nunes de Jesus

O ESPAÇO DO OUTRO NA LITERATURA DE LUZIA SENNA E ANTÔNIO TORRES 269
Gislene Alves da Silva

A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO ENSINO DE LITERATURAS INFANTOJUVENIS 278
Juciene Silva de Sousa Nascimento; Cleonara Maria Schwartz

UMA LEITURA CULTURAL DE *O CORTIÇO* 287
Deise Santos do Nascimento

ENSINO DE LITERATURA: UMA PROPOSTA DE GÊNERO 295
Meiryelle Paixão Menezes

A *PERFORMANCE* COMO ESTRATÉGIA DE LEITURA DE POESIAS 302
Mario Ribeiro Morais; Michelle Morais Domingos

O LUGAR DO CORDEL NA ESCOLA 311
Cláudia Zilmar da Silva Conceição

LITERATURA E CULTURA ORAIS: FRONTEIRAS 319
Eliane Bispo de Almeida Souza; Silvane Santos Souza

UMA PROPOSTA DE LEITURA LITERÁRIA PELOS MULTILETRAMENTOS 327
Eliana Costa Sausmickt; Rodrigo Camargo Aragão

A FABULAÇÃO NA NARRATIVA DE NÉLIDA PIÑON 335
Rejanilza Santos da Silva Barboza

O USO DO BLOG NO ENSINO DE LITERATURA 343
Silvane Santos Souza

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE PERSONAGENS EM TEXTOS INFANTIS 351
Cristiane Margarete de Jesus

ENSINO DE LITERATURA: LETRAMENTO LÍRICO PELO VIÉS DA LEITURA SEMIÓTICA 361
Alexsandra Dantas Oliveira Andrade; Carmem Sílvia de Almeida;
Maria Edriana dos Santos Rocha

A LEITURA LITERÁRIA COMO UMA NOVA PROPOSTA CURRICULAR 369
Sheila Rodrigues dos Santos

ROTEIRO DE LEITURA DE TREM DE FERRO, DE BANDEIRA 377
Gilvan da Costa Santana; Edineide Santana Cardoso da Silva

O PIONEIRISMO DA CRÍTICA CULTURAL DE SILVIANO SANTIAGO

Carlos Magno Gomes[1]

Este capítulo presta uma homenagem a Silviano Santiago a partir da análise de algumas categorias teóricas de cunho cultural, que descentram os conceitos tradicionais dos estudos literários. Tal perspectiva de sua crítica dialoga com o pensamento filosófico pós-estruturalista e com as diferentes concepções teóricas que questionam o conceito de sujeito universal: Estudos culturais, Pós-modernismo, Pós-colonialismo, Estudos feministas, Estudos de gênero, Estudos étnico-racial, entre outras.

Em comum, o pensamento de Santiago e essas correntes críticas dialogam com um dos conceitos centrais do pensamento de Jacques Derrida, *différance*, que nos sugere "desaparição da presença originária", sendo, portanto, "*ao mesmo tempo*, a condição de possibilidade e a condição de impossibilidade da verdade" (DERRIDA, 1997, p. 121). Essa perspectiva de questionar a verdade e fragmentar a ideia de originalidade e de centro é fundamental para uma crítica cultural herdeira da desconstrução. Tal princípio foi incorporado como uma estratégia interpretativa que se opõe a manter o cânone e os valores de dependência cultural, impostos para as literaturas periféricas.

Historicamente, Silviano Santiago propôs uma estratégia pioneira para a renovação da crítica literária brasileira ao sugerir a ruptura e a oposição como estratégia para a formação do crítico literário. Sua proposta de descentramento vai além da exploração mecânica de conceitos importados, visto que a herança teórica deve ser apropriada, conforme os problemas e tensões locais. Para melhor esclarecimento, na sequência, propomos o diálogo entre o pensamento de Derrida e a proposta ensaística de Santiago. Para tanto, apresentamos alguns conceitos do glossário do pensador francês, comentando como Santiago incorpora nos ensaios sobre o "entre-lugar" da crítica e a "literatura anfíbia".

No Brasil, Silviano Santiago ganhou destaque ao ressaltar a releitura do passado de um lugar da independência cultural e ao divulgar o pensamento do filósofo francês no trabalho pioneiro do *Glossário de Derrida* (1976). A herança cul-

1 Prof. associado de teoria literária da UFS/Bolsista CNPq. Doutor em literatura pela UnB (2004), com pós-doutorado em estudos literários pela UFMG (2013).

tural do crítico brasileiro vai além dos conceitos importados, pois repagina o projeto antropofágico do modernismo brasileiro ao pregar o lugar de resistência e rebeldia do escritor latino-americano, quando explora as técnicas de vanguarda. Essa postura está presente desde o consagrado ensaio sobre o "entre-lugar do crítico latino-americano" até o texto sobre a "literatura anfíbia" brasileira. Nos dois casos, esse pesquisador explora o hibridismo como uma prática de interpretação que se aproxima do jogo da escrita, próprio da *différance*, para questionar a dependência cultural no caso brasileiro.

Silviano Santiago apresenta uma escrita particular que desafia o leitor a se desdobrar pela história para poder acompanhar sua postura de resistência diante da violência e injustiça social. Nesse caso, deve-se ficar atentos às heranças teóricas do crítico brasileiro, levando em conta suas estratégias de releituras das categorias de Derrida. Para este capítulo, reconhecem-se as aproximações entre leitura e escrita visto que "toda leitura é desde sempre repetição, reinstauração de um texto em face de outro que o precede, e esse outro se colocando numa sequência ou numa rede de outros textos ainda mais 'originais'" (NASCIMENTO, 2001, p. 20). Esse movimento de leitura, que é também de uma reescrita, dá sustentação ao pensamento de Santiago.

Com tal postura, Silviano Santiago articula uma crítica cultural marcada pela antropofagia e pelo exercício do jogo para romper com a tradição que reforça o movimento de dependência cultural. Em seu artigo sobre o "entre-lugar", a partir do deslocamento dos significantes culturais, Santiago destaca que o crítico deve se preparar para questionar a tradição e buscar uma resposta ao processo de colonização, opondo-se à submissão da recepção passiva (2000, p. 19). Para ele, a produção crítica é uma forma de contestação das verdades hegemônicas e um local de resistência.

Eneida Cunha reconhece essa postura do teórico brasileiro e ressalta sua preocupação com as questões sociais: "A arte política de Silviano Santiago tem dicção múltipla e escuta com atenção, como ele próprio declara, o espectro hamletiano" (2008, p. 9). Essa dicção múltipla inclui a condição de herdeiro dos conflitos próprios da periferia. Nesse sentindo, o crítico brasileiro pode ser visto como um "herdeiro enlutado" (DERRIDA, 1994, p. 78), pois a violência faz parte de suas interpretações do passado. Nessa perspectiva, Santiago pode ser identificado como um crítico que investiga os valores dos arquivos culturais. Tais arquivos reforçam essa posição de herança, pois expõem um contexto social perverso, visto que a relação entre o dentro e o fora não pode ser desprezada quando identificamos um arquivo que "capitaliza tudo, incluindo aquilo que o arruína ou contesta radicalmente seu poder" (DERRIDA, 2001, p. 24).

Tal postura política faz parte do ensaio sobre o "entre-lugar", cujo teor agressivo pode ser identificado na forma de descentramento dos críticos da América Latina, responsáveis pela "destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza" (SANTIAGO, 2000, p. 16). Ao expor a destruição da unidade e da pureza, o crítico brasileiro contesta os arquivos do poder, descentrando a crítica para uma posição mais agressiva e de formulação de novos caminhos.

Além disso, a exploração do arquivo, com sua capacidade de envenenamento, remete ao conceito de suplemento, que não deixa de lado os rastros da barbárie. Essa categoria, o suplemento, é considerada como um "terceiro estágio" do pensamento, que pode ser usado "tanto para completar os antecedentes quanto para superá-los e avançar em direção a algo diverso" (JAMESON, 2001, p. 80). Ao negar a submissão ao padrão de colonização, explorando a cadeia suplementar do texto literário, Santiago rompe com o conceito de dependência cultural e promove a antropofagia como uma prática de produção de sentidos.

Entre outras questões, este posicionamento teórico pode ser justificado quando o crítico reconhece o suplemento da violência como parte da sua fundamentação. Tal violência foi gerada pelo processo de colonização e continua sendo exercida com a produção e reprodução desses significados nos dias atuais. Essa cadeia de novos significados é sustentada pelos rastros que o texto literário nos deixa. Com isso, a crítica de Santiago busca "significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de remessas diferenciais, o 'real' só sobrevindo, só acrescentando-se ao adquirir sentido a partir de um *rastro* e de um apelo de *suplemento* etc." (DERRIDA, 1999, p. 194-5).

Essa perpectiva da construção da "cadeia de remessas diferenciais" pode ser indentificada no artigo sobre o "entre-lugar", onde identificamos o pionerismo de sua postura crítica. Para Santiago, o crítico ou o escritor deve produzir um espaço crítico: "entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão", desse lugar aparentemente vazio, o crítico brasileiro identifica um lugar de potencialização do pensamento e da arte, "ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana" (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Sua abordagem de resistência é construída a partir do jogo da escritura e pode ser identificado nas posições de um lugar "aparentemente vazio", mas de onde se projeta uma resistência. Esses conceitos fazem parte do *pharmakón*, que, entre outros significados, pode ser visto como sedução, envenenamento, droga, antídoto etc. (NASCIMENTO, 2001, p. 116). Ao expor os melindres da violência,

apontando o lugar da rebelião como uma saída, o crítico brasileiro reforça sua postura de ruptura com a dependência cultural.

Com tal ruptura, Santiago abre espaço para a tradução dos arquivos da violência e da barbárie impostos pela colonização, atualizando os sentidos dos signos, símbolos, discursos, imagens, que deixaram os rastros da dominação cultural. Essa postura da crítica dá sustentação ao seu artigo pioneiro quando reconhece que a consciência da dependência faz parte da postura artística do continente que rompe com o modelo central, visto que quanto à dependência cultural: "as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo" (SANTIAGO, 2000, p. 22). Quando contextualiza a violência imposta pela censura e durante a ditadura militar no Brasil, essa forma de pensar passa a ser explorada como um mecanismo de luta e resistência.

Na mesma linha do artigo do "o entre-lugar", sua postura crítica vai se construir em torno dos textos literários que vão fragmetar o status da literatura para manifestar uma posição de crítica ao sistema. Por exemplo, nos anos da Ditadura Militar, Santiago reconhece que a literatura é sustentada por uma "anarquia formal" e a mescla de intimismo com configurações autobiográficas como próprias do romance desse período (SANTIAGO, 2002, p. 34). Mesmo com essa tendência memorialista, Santiago reconhece que o escritor brasileiro não se desliga de seu vínculo com o social, retomando um dos temas predominantes da literatura brasileira: "preocupação com o autoconhecimento revelado pela experiência da escrita romanesca" (SANTIAGO, 2002, p. 35).

Tal posicionamento crítico segue as pegadas de Derrida ao explorar a dinâmica que o termo rastro traz para a interpretação textual, visto que não faz parte da problematização da relação do signo com seu referente ou com o que está fora dele. Nesse processo de significação, o rastro se opõe à lógica do retorno a uma origem simples e plena (NASCIMENTO, 2001, p. 142). Como já lembrado antes, o outro aspecto que não pode ficar de fora das contribuições de Santiago para a crítica cultural é a noção de suplemento. Esse conceito, que advém do pensamento de Derrida, propõe uma janela aberta para onde o crítico pode guiar seu olhar investigativo. Na proposta de Derrida, o suplemento surge em um sistema de remessas diferenciais, pois acompanha a perspectiva da duplicidade do significante, visto que pode ser excesso ou adição necessária (LECHTE, 2002, p. 126).

No contexto brasileiro da segunda metade do século XX, em que as memórias da violência e as da censura se confudem, Silviano Santiago reconhece que os arquivos da opressão podem ser identificados nos textos autobiográficos, nas narrativas particulares e nos documentários. Hibridismo de gêneros muito

comum ao romance, que "prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial" (SANTIAGO, 2002, p. 21).

A postura metaficcional dessa literatura não deixa de lado os arquivos históricos, já que as rachaduras deixam rastros dos arquivos da violência. Esse duplo movimento é próprio do suplemento que significa uma adição de um significante para substituir ou suprir uma falta, oferecendo o excesso do significado (SANTIAGO, 1976, p. 88). Assim, para Santiago, o contexto da opressão faz parte da carga suplementar da literatura produzida nesse período. Com tal particularidade, os textos desse momento histórico podem ser vistos como arquivos da barbárie, uma vez que são ambíguos, pois são, ao mesmo tempo, instituidores e conservadores, ou revolucionários e tradicionais (DERRIDA, 2001, p. 17).

Sobre os anos de opressão, Santiago destaca a forma peculiar de os escritores brasileiros questionarem os problemas sociais no texto literário ao identificar nas opções estéticas desses romances uma proposta de reflexão sobre os problemas sociais. Em particular, por ser metaficcional, ao mesmo tempo em que essa produção literária tem um compromisso com o político, abre perspectiva para uma reflexão ao próprio texto que está sendo narrado. Tais marcas narrativas explicitam que a obra narrada faz parte do mundo ficcional (SANTIAGO, 2002, p. 47).

Vale destacar que a metanarratividade ressalta a camada estética da obra e propõe dois planos para a narrativa: o estético e o social. Por meio dessa opção narrativa expõe a dobra do texto literário, isto é, a exposição do processo metanarrativo. Esse recurso denuncia a camada que cobre o texto, como se houvesse uma máscara oculta que emerge quando ela é apontada, visto que se trata do encontro "do texto no texto", quando "o texto mascara outro texto a princípio oculto" (SANTIAGO, 1976, p. 26).

O reconhecimento que o texto tem movimentos internos que dão sustentação à narrativa reforça o lado anfíbio do pensamento de Santiago, que tanto valoriza o contexto social, como também os limites do ato de narrar. Esse duplo movimento é possível de ser identificado como parte do pacto ficcional, já que o narrador "sabe que o 'real' e o 'autêntico' são construções de linguagem" (SANTIAGO, 2002, p. 47).

Mesmo em textos em que não é identificada uma postura de resistência, encontra-se uma crítica literária que não deixa de fora a complexidade do contexto social. Isso porque o externo é um signo, e como tal é um "representante [que] representa, sem dúvida, a alteridade do mal que vem afetar e infectar o dentro, irrompendo nele imprevisivelmente" (DERRIDA, 1997, p. 80). Ora, ao reto-

mar essa relação entre o dentro e o fora do texto, Santiago deixa brechas para uma crítica literária para além do jogo textual, abrindo espaço para a pulsão do mal que irrompe dentro do texto.

A postura do mal que ronda o escritor volta a aparecer em seu ensaio sobre a "literatura anfíbia". Nele, a ideia do povo, como um fantasma, demanda uma postura engajada do escritor preocupado com o contexto social. Esse compromisso com a renovação estética, sem perder de vista o local, foi definido por Santiago como próprio de uma literária anfíbia, em que o escritor brasileiro articula o questionamento político por meio de estratégias de estilo. Assim, esse tipo de ficção faz parte de um "projeto da utopia" ou de uma "literatura anfíbia" na qual arte e política estão tensionadas de forma híbrida. (SANTIAGO, 2004, p. 72).

Eneida Cunha aponta a relação teórica e ideológica entre os ensaios "literatura anfíbia" e "entre-lugar". Em ambos, há uma preocupação do crítico com o contexto social do escritor e seu envolvimento em fazer arte e política, concomitantemente. Na relação cronológica, o "entre-lugar" abre espaço para um conceito mais elaborado de "literatura anfíbia", visto que esse segundo "deve responder ao desafio da realidade socioeconômica e cultural brasileira, na qual o analfabetismo ou o escasso letramento de um segmento da população se casa com a força envolvente da mídia eletrônica" (CUNHA, 2008, p. 8).

A constatação de Santiago reforça a preocupação política do crítico cultural preocupado com a história literária: os "melhores livros apontam para a Arte, ao observar os princípios individualizantes, libertadores e rigorosos da vanguarda estética europeia, e ao mesmo tempo apontam para a Política" (SANTIAGO, 2004, p. 66). A quebra da originalidade é transposta pelo ensombreamento que há entre os rastros da arte e da política. Afinal, quem vem antes na nossa tradição cultural? Para o crítico brasileiro, isso não importa, a postura híbrida vale mais.

Todavia, a diferença vai recair naqueles que conseguem fazer a revisão do passado e não apenas repetir os discursos hegemônicos que acontecem quando buscamos resgatar a representação "dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos" (SANTIAGO, 2004, p. 66). Nesse processo, as releituras não podem ser inocentes, uma vez que o espírito do povo sugere que há sempre uma aparição-sobrevivente que obedece à temporalidade do seu retorno (DERRIDA, 1994, p. 196). A postura politizada de Santiago dialoga com a preocupação de Derrida, que reconhece o povo como um fantasma.

Em Santiago, a herança de Derrida se manifesta não só pela exploração dos conceitos, mas pela postura consciente de fazer crítica a partir de seu lugar histórico. No caso brasileiro, sua proposta parte dos arquivos históricos, quando

reconhece que o escritor é atormentado pelo fantasma do povo. Mesmo sendo um processo que remete ao luto, Santiago não abre mão dessa herança que todo arquivo traz: "a herança não é jamais dada, é sempre uma tarefa. Permanece diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de querê-la ou recusá-la, somos herdeiros" (DERRIDA, 1994, p. 78). Para um crítico cultural, o luto faz parte de seu trabalho, pois é parte de seus arquivos.

O duplo movimento de sua análise ainda reforça a necessidade de uma postura híbrida como saída para as tensões entre arte e política. Essa concepção é própria de um crítico cultural empenhado com seu papel de intelectual. Por exemplo, no artigo sobre a "literatura anfíbia", Santiago retoma a ideia inicial do "entre-lugar", ressaltando que "arte" e "política" não podem ser dissociadas na prática do crítico cultural, visto que, por uma postura política, o crítico cultural não pode deixar de incluir em sua agenda a situação histórica das desigualdades sociais e deve avançar nas análises "da burguesia econômica nos seus desacertos e injustiças seculares" (SANTIAGO, 2004, p. 66). Nesses textos, Santiago instiga a insubordinação e a mudança como tarefas inadiáveis para o escritor e o crítico brasileiro.

Ao levar em conta a preocupação anfíbia de Santiago, constata-se que, em seu pensamento, um dos papéis do escritor é o de exercer seu compromisso de intelectual, pois deve estar preocupado não só com sua arte, mas também com seu vínculo social. Em síntese, tais reflexões aproximam-se do pensamento antropofágico do modernismo que questionava a identidade cultural nacional como sorridente e carnavalesca, própria para férias e turismo cultural. Sua postura de resistência e de ruptura é decisiva para a formação de um crítico cultural politizado.

Portanto, Santiago, ao incorporar algumas categorias do pensamento de Derrida, reforça a ideia da literatura como um arquivo, como um jogo, próprio do universo das representações culturais. Assim, ao agregar valores políticos aos termos de Derrida, a crítica cultural de Santiago alargou as fronteiras políticas e dinamizou a agenda de lutas do mundo contemporâneo, abrindo espaço para outras vozes historicamente silenciadas. De acordo com Eneida Cunha, a postura crítica de Santiago nos remete à urgência de protagonismo das mulheres e dos negros "nas relações e nos postos de poder" (2008, p. 09).

Referências

CUNHA, E. L. Apresentação: Os entre-lugares de Silviano Santiago. In CUNHA, E. L. **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, J. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: **uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

JAMESON, F. 'Fim da arte' ou 'fim da história'?. In JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**. Petrópolis: Vozes, 2001.

JOHNSON, C. **Derrida**. São Paulo: Unesp, 2001.

LECHTE, J. **50 pensadores contemporâneos essenciais**. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a Literatura**: **notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução**. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2001.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras. 2000.

SANTIAGO, S. (Superv.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTIAGO, S. **O cosmopolitismo do pobre**: **crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2004.

ROCK AND ROLL E ESCRITA DE SI EM *ÁLBUM DUPLO* E *ALTA FIDELIDADE*

Antonio Eduardo Soares Laranjeira[1]

As relações entre literatura e rock and roll são comumente mencionadas, em diversos contextos, atribuindo-se o epíteto "poeta do rock", para remeter a compositores cujas produções apresentem uma suposta "literariedade", ou através de polêmicas que, usualmente, opõem literatura e rock, ao se colocar em questão se letras de canções de rock poderiam ser também lidas e interpretadas como poemas. Em ambos os casos, o senso-comum toma como parâmetro a noção de que a literatura está situada em um nível hierarquicamente superior ao do rock.

Assinala-se que, neste estudo, tais problemas são superados. Em primeiro lugar, não é uma meta sacralizar o rock por meio de uma aproximação servil da literatura, tomada enquanto grande arte; além disso, a relevância do rock como prática de sentido não deve ser subestimada. No prefácio ao livro *Rock book*: contos da era da guitarra – coletânea de narrativas curtas que tem como eixo o rock and roll – Ivan Hegen destaca a visão estereotipada que se tem do rock e a pertinência da conexão entre rock e literatura: conforme Hegen, há tempos ambos se entrecruzam e "é preciso vencer os estereótipos dos dois lados" (HEGEN, 2011, p.6). Portanto, nosso objetivo é refletir a respeito de uma relação horizontal entre literatura e rock, a partir da abordagem comparativa de dois romances contemporâneos: *Alta fidelidade*, do escritor britânico Nick Hornby, publicado em 1995, e *Álbum duplo*: um rock romance, do brasileiro Paulo Henrique Ferreira, lançado, mais recentemente, em 2013.

A despeito do que afirma Paulo Henrique Ferreira em entrevista, enfatizando a relação do *Álbum duplo* com *O encontro marcado*, de Fernando Sabino, a aproximação com o romance de Hornby não é casual. Em ambos, os protagonistas são homens adultos jovens narrando, em primeira pessoa, as circunstâncias que envolvem relacionamentos amorosos, amizades e vida profissional. No romance de Hornby, a personagem central da trama é Rob Fleming, dono de uma loja de discos de vinil em Londres e recém-abandonado por Laura. O rompimento com a namorada é o fato que deflagra o processo de autoanálise que o protagonista

1 Professor de Teoria da Literatura da UFBA. Doutor em Letras.

empreende como tentativa de desvendar os motivos do seu fracasso nas esferas afetiva e profissional. De modo similar, em *Álbum duplo*, o narrador-personagem é Marlo Riogrande, um professor de história com vinte e tantos anos de idade que, assim como Rob, sofre pelo final de um relacionamento amoroso, com Marcela, e também não vive bons momentos profissionais no curso pré-vestibular em que trabalha. É importante notarmos, contudo, além das convergências que há entre os enredos, o fato de que as narrativas se desenvolvem em torno de referências ao rock and roll e outros elementos da cultura pop, provenientes do cinema, por exemplo. Contudo, não se deseja, com essa aproximação entre os romances, estabelecer uma linhagem literária, atravessada pelas problemáticas noções de originalidade, influência ou inovação. O que pauta este capítulo é uma abordagem que traça conexões horizontais entre as duas narrativas e entre elas e o rock and roll.

Conforme Andreas Huyssen, em ensaio publicado no final da década de 90, intitulado Literatura e cultura no contexto global, "A globalização vai, com certeza, mudar o campo dos estudos culturais e literários" (HUYSSEN, 2002, p. 15). A partir dessa constatação, o teórico propõe uma revisão crítica dos estudos culturais e literários, com vistas a sugerir um paradigma para a interpretação dessas produções no que denomina contexto global (o mesmo que circunscreve às narrativas de Hornby e Ferreira).

Em sua reflexão, Huyssen acredita ser necessária a retomada de um debate em torno das tensões entre o erudito e o popular que escape da armadilha de um binarismo excludente. Ao assumir tal postura, não se afirma a inexistência de particularidades que diferenciem a cultura erudita da cultura popular, tampouco revertemos tal hierarquia. Com isso, busca-se enfatizar que as fronteiras existentes precisam ser compreendidas como um entrelugar; isto é, uma zona horizontal de trocas, pilhagens e hibridações. Nessa perspectiva, questões referentes à qualidade e à complexidade das produções culturais não fazem com que a balança penda para apenas um dos lados. Ao contrário, sua investigação permite que os valores atribuídos às produções culturais sejam percebidos como fruto de uma construção histórica e não como algo arraigado em uma essência idealizada.

Diante disso, Huyssen propõe alguns parâmetros norteadores de uma prática no âmbito dos estudos literários e culturais no contexto global. Em primeiro lugar, problematiza a oposição entre literatura e arte séria e mídia de massa, distanciando-se de uma abordagem tradicional que tende a hierarquizar a relação entre as esferas do erudito e do popular, visto que ambas estão submetidas às pressões de mercado. Além disso, o teórico afirma a necessidade de explorar o

tópico da mídia, considerando-se a oralidade, a escrita e a linguagem visual, o que extrapola a concepção modernista tradicional de que o erudito é o literário.

Um outro critério que se considera relevante diz respeito à reintrodução de tópicos da ordem do estético no estudo das práticas e produtos culturais. Quanto a isso, afirma Huyssen:

> [...] não o radicalmente novo, mas a complexidade da repetição, a reescrita e a bricolagem poderiam ser o foco, como também poderiam ser a intertextualidade sugestiva, a imitação criativa, o poder de questionar hábitos enraizados por meio de estratégias visuais ou narrativas, a habilidade de transformar o uso da mídia etc. (2002, p. 30)

Por fim, o que o teórico propõe é que se lance uma mirada que combine diferentes campos do saber e permita a discussão acerca de comunidades imaginárias e, sobretudo, imaginários transnacionais globais. Esse seria para Huyssen um caminho viável para a leitura de produções inscritas no cotidiano do Ocidente globalizado.

Nesse sentido, compreendem-se *Alta fidelidade* e *Álbum duplo* como dois textos que se constituem a partir da convergência entre as alusões à cultura erudita e as pinceladas com as cores fortes da cultura pop. Se no romance de Hornby, as referências pop se apresentam desde a construção do protagonista Rob Fleming, dono da loja de discos *Championship Vinyl*, que dissemina alusões à música, ao cinema e à televisão, o *Álbum duplo*, de Ferreira, parece acrescentar detalhes mais contundentes à estrutura do romance, ao propor uma trilha sonora para a história[2]. Cada capítulo de *Álbum duplo* é introduzido por uma epígrafe extraída de alguma canção e dispõe uma *playlist* com cinco músicas, sempre associadas com os fatos narrados pelo protagonista.

A configuração de ambos os romances remete à noção de discurso literário pop, desenvolvida por Evelina Hoisel em *Supercaos*, estudo a respeito da produção de José Agrippino de Paula. De acordo com Hoisel, a partir da leitura de *PanAmérica* e *Nações Unidas*, pode-se conceber o discurso literário pop a partir da convergência entre diferentes linguagens, sobretudo da *pop art*. Disso resulta uma literatura que dilui as fronteiras entre as culturas erudita e popular, ao incorporar as técnicas e temáticas dos meios de comunicação, dos quadrinhos, do cinema, da televisão ou da música pop (universo de que faz parte o *rock and roll*).

2 Esta *playlist* está disponibilizada no *website* do livro: www.albumduplo.com.

Entre alguns teóricos alemães, o termo literatura pop está igualmente associado a uma literatura produzida no âmbito da sociedade de consumidores, apesar das discussões em torno da delimitação do conceito.

Segundo Thomas Ernst (2004), entre os teóricos que refletem sobre o conceito, há duas direções. Moritz Baßler considera que a literatura pop corresponde a uma produção de palavras secundárias, tendo em vista sua propensão para o arquivismo, estratégia mais adequada para produzir uma "enciclopédia do presente", de acordo com o teórico. Por outro lado, o próprio Ernst e Johannes Ullmaier evitam pensar o texto pop através de uma perspectiva única, tratando-o não como "texto de estilos de vida", mas procurando considerar seu potencial para explorar a linguagem de modo a minar ou expandir a percepção que se tem do mundo ao redor. A literatura pop não seria, portanto, para Ernst e Ullmaier, uma mera descrição do mundo globalizado e teria, nesse sentido, uma feição mais subversiva, como também pensam Hoisel e Décio Torres Cruz (2003).

Todavia, nosso olhar lançado sobre o texto pop, não pretende priorizar a *mimesis* ou a *semiosis* (para evocar duas das forças da literatura discutidas por Roland Barthes, na *Aula*), mas de situá-lo em um entrelugar. Em outros termos, precisamos pensar a literatura pop como um platô e não necessariamente como um conceito. A noção de platô, diferente do conceito, permite-nos uma abordagem descentrada dos objetos de estudo. Como afirma Gilles Deleuze, o platô sempre está situado no meio – não é início, nem fim; faz parte do rizoma, definido como uma região que se desenvolve evitando se orientar sobre um ponto central ou para uma finalidade exterior (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.33). Ao se consider a literatura pop como platô, podemos escapar de uma lógica totalizante e hierarquizante.

Neste capítulo, articulamos as leituras propostas por Hoisel, Cruz, Baßler, Ullmaier e Ernst, com vistas a se desenvolver uma leitura comparativa dos romances *Alta fidelidade* e *Álbum duplo*, levando em consideração que ambos apresentam em sua tessitura tanto uma dimensão estética que os singulariza e estabelece dissonâncias frente às convenções literárias, quanto um potencial para inventariar a vida cotidiana no contexto global. Além disso, reconhece-se que esse inventário não resulta de uma observação inerte do mundo circundante, mas corresponde a um processo de ressignificação por meio da bricolagem.

Apesar de narrados em primeira pessoa, os romances se configuram de modo dinâmico, o que remetem o leitor a uma escrita cinética, de que trata Hoisel acerca da prosa de Agrippino de Paula. Hoisel afirma que o surgimento do cinema resultou em novas maneiras de ver e de ser, perpassadas por uma velocidade artificial que é peculiar a essa linguagem. Nesse contexto, é relevante

destacar que *Alta fidelidade* foi adaptado para o cinema em 2000, sob a direção de Stephen Frears; mas além desse fato, a narrativa se apresenta dinamicamente pela ágil descrição de ações, ambientes e pelos cortes que delimitam as cenas. Paralelamente, o texto é sonorizado, com uma trilha que se distribui ao longo dos parágrafos, à medida que as citações de canções pop se sucedem:

> Algumas das minhas canções favoritas: "Only Love Can Break Your Heart", do Neil Young; "Last Night I Dreamed That Somebody Loved Me", dos Smiths; "Call Me", da Aretha Franklin; "I Don't Want to Talk About It", qualquer versão. E tem também "Love Hurts" e "When Love Breaks Down" e "How Can You Mend A Broken Heart" e "The Speed Of The Sound Of Loneliness" e "She's Gone" e "I Just Don't Know What To Do With Myself" e... Algumas dessas músicas eu ouvi, em média, uma vez por semana (trezentas vezes no primeiro mês e, depois, de vez em quando), e isso desde os meus dezesseis ou dezenove ou vinte e um anos. Como é que uma coisa dessas não deixaria marcas? Como é que isso não acabaria transformando o cara naquele tipo de pessoa suscetível a se quebrar em pedacinhos quando o primeiro amor não dá certo? O que vem antes, a música ou o sofrimento? Eu ouvia música porque sofria? Ou sofria porque ouvia música? Será que aqueles discos todos é que me deixavam melancólico?. (HORNBY, 1995)[3]

O trecho anterior pertence ao início do romance, quando Rob narra em retrospecto os cinco mais memoráveis términos de relacionamento. Nas primeiras sequências, as cinco ex-namoradas são apresentadas, à medida que o tempo transcorre até a vida adulta. Os anos passam em *flashback*, e em cada momento, as referências à cultura pop e, mais especificamente, à música pop, conferem o tom da narrativa, numa prosa leve e veloz (duas das qualidades atribuídas à literatura por Italo Calvino em suas *Seis propostas para o próximo milênio*). Nesta passagem, observa-se de que modo o narrador-personagem associa a música pop ao sofrimento por amor. As canções de amor, dos mais diversos cantores e épocas, são os textos que dão forma e ritmo ao sofrimento de Rob Fleming: "O que vem antes, a música ou o sofrimento? Eu ouvia música porque sofria? Ou sofria porque ouvia música?". Para Rob, os efeitos de escutar música pop sobre o imaginário poderiam ser tão nocivos quanto aqueles provocados por jogos eletrônicos violentos: "As

3 As citações dessa obra foram retiradas da versão *Alta fidelidade*, publicado sem páginas como recurso eletrônico (HORNBY, 1995).

pessoas mais infelizes que conheço, em termos românticos, são as que mais curtem música pop", afirma o narrador-personagem.

A dúvida de Rob sinaliza para o que se compreende como *repertório iconográfico pop*, a partir das reflexões desenvolvidas por Hoisel. Esse repertório é constituído por elementos que circulam sobretudo através dos meios de comunicação de massa (mais destacadamente a televisão e a internet): os símbolos de *status*, a publicidade e a propaganda, os mitos do *mass media*, a simbologia sexual e as formas de violência disseminadas, na cultura contemporânea, são alguns dos elementos mobilizados pelos artistas pop e que nutrem um imaginário transnacional que corporifica subjetividades produzidas no contexto globalizado.

A despeito de as canções desempenharem papel relevante na constituição de uma espécie de trilha sonora para o romance, nota-se que elas também fazem parte de um conjunto de símbolos, produzidos e disseminados no contexto da cultura globalizada, que repercutem tanto na estrutura do texto quanto na formação das subjetividades das personagens. De acordo com Simon Frith, em seu estudo sobre o valor na música popular, "a canção pop é a canção de amor, e o que isso implica é [...] que aquilo de que falam realmente as canções de amor são *fórmulas de amor*" (FRITH, 1996, p. 161)[4]. Se por um lado, tais fórmulas refletem de algum modo os costumes sociais, por outro, elas costumam ser contrapostas a canções consideradas mais realistas, por tratarem de questões que estariam supostamente vinculadas de modo mais estreito à vida cotidiana.

O pensamento de Frith não se restringe aos parâmetros estabelecidos por esta dicotomia e apresenta uma concepção de canção pop que se distancia de uma tradicional separação entre forma e conteúdo. De um lado a "fantasia" da canção de amor, do outro, a contundência das canções que tratam do "mundo real". Diante disso, poderíamos redimensionar a indagação de Rob: os símbolos da cultura pop espelham o mundo ou criam esse mundo? Para Frith, trata-se de escapar das oposições excludentes e situar-se no lugar intersticial: um lugar em que as fronteiras entre real e imaginário deslizam, e a possibilidade de uma relação especular entre as palavras e as coisas é fragilizada pela percepção de que a sociedade supostamente refletida nas narrativas é já instituída simbolicamente, como diria Cornelius Castoriadis (2000), um "magma de significações".

Ao desnaturalizar o social, escapando de um viés funcionalista, Castoriadis concebe-o como uma produção da ordem do simbólico. Pode-se compreender a

4 As citações da obra de Frith, *Performing rites: on the value of the popular music* foram traduzidas do texto original pelo autor deste capítulo, Antonio Eduardo Soares Laranjeira.

sociedade como um magma de significações imaginárias corporificadas em instituições. O imaginário social regula, assim, os modos de ser, sentir e desejar do indivíduo. Os limites entre real e imaginário tornam-se porosos e as significações imaginárias deixam de ser tomadas como falsas representações de um mundo real que existe de antemão.

Na literatura brasileira contemporânea, flagra-se essa tensão no texto de Paulo Henrique Ferreira, escritor estreante, nascido em São Paulo, formado em Comunicação e estudioso de mídias digitais. De modo similar ao que ocorre com Rob, Marlo Riogrande, o narrador-personagem de *Álbum duplo*, codifica a sua decepção amorosa e sua frustração profissional com uma sucessão de referências à cultura pop. O rock é, literalmente, a trilha sonora para a narrativa. A diferença com relação ao romance de Hornby é perceptível desde a capa, em que se encontra impresso um símbolo representando um *headphone*, e ao lado a seguinte frase: "INDICADO LER COM TRILHA E HEADPHONE". Uma advertência do escritor, logo após a folha de rosto, aponta para a relevância da trilha sonora e para a tensão entre realidade e imaginário: "Caso os leitores não gostem da história, que pelo menos ouçam a trilha sonora sugerida. Para finalizar, vale ressaltar o óbvio: esta é uma obra de ficção. Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência. – P.H.O.F, Rio de Janeiro, 2013" (FERREIRA, 2013, p. 5). Talvez o óbvio não esteja tão evidente assim e as fronteiras entre realidade e ficção tenham se dissolvido ao longo do texto, mediante o recurso ao repertório iconográfico pop.

Na contracapa, há um *QR-code* (um tipo de código de barras) que direciona o leitor ao *website* do livro. Esse endereço eletrônico traz informações sobre o escritor, trechos do romance e, sobretudo, os *links* para as músicas que compõem a *playlist* da narrativa. A música ultrapassa os limites da página impressa e constitui-se como elemento fundamental para o desenrolar da história. O caráter imprescindível atribuído por Ferreira à trilha sonora, por meio de seu artifício multimidiático, aproxima a linguagem de *Álbum duplo* da linguagem cinematográfica: se no texto de Hornby, o aspecto sonoro da escrita cinética era marcado pelas alusões à música, no romance de Ferreira, a trilha sonora acompanha o texto, como em um filme. Com o desenrolar das ações, as referências à música e à cultura pop em geral são frequentes, como no romance de Hornby, cifrando as experiências de Marlo Riogrande no tempo da narrativa.

Em uma das cenas do romance, Marlo se depara com sua condição solitária, após uma tentativa malsucedida de vivenciar novamente as experiências de sua adolescência ao lado dos amigos. O grupo de amigos, nomeado de *Cães de Aluguel*, em alusão ao filme de Quentin Tarantino, dos anos 90, já não se sustentava

mais em torno das afinidades referentes aos videogames, à literatura, à música ou ao cinema: o tempo passara e ciclos se encerraram. O narrador-personagem no desfecho do capítulo assim traduz os seus sentimentos diante da mudança:

> A madrugada estava úmida, fresca e tranquila. Liguei o som. *Blonde on Blonde*, do Bob Dylan, estava no player. Disco magnífico, obra-prima, talvez a maior da extensa discografia do bardo fanho. Coloquei a faixa "Visions of Johanna". Sabia que, finalmente, entenderia claramente aquela música. O inglês complexo de Dylan soou límpido como nunca.
> Percebi minha condição irreversível de solidão, entendi que os Cães de Aluguel se separaram naquela noite, de uma vez por todas. Aquela união não tinha mais sentido. [...] A Marcela era minha visão de Joana e, daquela música em diante, ficou claro que eu não saberia o que fazer para dissipar esta miragem insistente, cada vez mais forte. (FERREIRA, 2013, p. 55)

A canção de Bob Dylan funciona aqui como trilha sonora do capítulo e como uma referência que codifica a experiência da personagem. Marlo apropria-se da solidão do sujeito lírico da canção de Dylan *Visions of Johanna*, atribuindo-lhe outro sentido, que mescla a narrativa da canção com a problemática trama amorosa entre ele e Marcela. Desse modo, na advertência do autor, soa irônica a menção à obviedade do caráter ficcional do texto, ao passo que os diálogos entre o narrador e a música pop se sucedem, como na cena anterior: Marcela era a visão de Joana ou canções como a de Dylan existem porque sentimentos são efetivamente vividos?

Simon Frith assinala que é preciso compreender as canções pop como respostas estéticas particulares a condições específicas, ou seja, os usos e as funções que assume a música pop estão assim relacionados com o contexto cultural em que são produzidas e circulam. Por outro lado, o teórico não se furta a destacar que essas canções "oferecem maneiras de organizar e dar forma a sentimentos e desejos; elas oferecem ao público novos modos de encenar (e então modificar) a vida cotidiana" (FRITH, 1996, p.169).

Percebe-se então que, para as personagens de ambos os romances, a música pop se apresenta como um amplo repositório de símbolos que permite a configuração de diferentes modos de ser e de estar no mundo: ético e estético, nessas circunstâncias, não se dissociam. Conforme assinala Frith, a música pop fortalece o sentido de sociabilidade, produz identidades, além de permitir que os sujeitos se insiram em narrativas culturais imaginárias, sobre o amor, a amizade ou a solidão, como o fazem Rob Fleming e Marlo Riogrande.

Assim sendo, considerar o discurso literário pop nos interstícios das definições propostas pelos teóricos que se debruçam sobre o problema é escapar de uma solução que limitaria sua abordagem. As cenas destacadas permitem observar, através de uma amostra, que nos romances se verificam tanto o impulso arquivista, quando da mobilização de um repertório iconográfico da cultura pop, quanto uma tendência a ressignificar os textos de que se apropriam ou com que dialogam intertextualmente. Nessa perspectiva, conceber o discurso literário pop como um "texto de estilos de vida" não reduz a sua força para incidir na percepção do mundo ao redor: em outros termos, a *mimesis* e a *semiosis* barthesianas são forças que não se excluem mutuamente no tecido da narrativa pop, coexistindo em tensão.

Referências

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1997.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

CRUZ, D. T. **O pop: literatura, mídia e outras artes**. Salvador: Quarteto, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, v.1.

ERNST, T.. German pop literature and cultural globalization. In TABERNER, S. (Org.). **German literature in the age of globalization**. Birmingham: University of Birmingham Press, 2004.

FERREIRA, P. H. **Álbum duplo: um rock romance**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

FRITH, S. **Performing rites: on the value of the popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

HEGEN, I. (Org.). **Rock book: contos da era da guitarra**. São Paulo: Prumo, 2011.

HOISEL, E. **Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

HORNBY, N. **Alta fidelidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, recurso eletrônico.

HUYSSEN, A. **Literatura e cultura no contexto global**. In MARQUES, R. & VILELA, L. H. **Valores**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DANÇAS BIZARRAS NA VISÃO DE PEPETELA

Denise Rocha[1]

No romance *A Gloriosa Família:* o tempo dos flamengos, do angolano Pepetela (1997), que apresenta o cotidiano da família mestiça de Baltazar Van Dum durante a ocupação holandesa de Luanda e região (1641 a 1648), a fim de organizar o tráfico negreiro rumo aos engenhos de cana-de-açúcar do nordeste brasileiro, dois tipos de danças nativas chocaram os estrangeiros europeus.

As duas manifestações culturais, ocorridas em ocasiões distintas - junto à fortaleza de Massangano (1644) e na ilha de Luanda (1643) - serão estudadas segundo os conceitos de festa (DURKHEIM), da "alteridade do outro" (LANDOWSKI) e da "metaficção historiográfica" (HUTCHEON).

Na obra *As formas elementares da vida religiosa* (1912), Émile Durkheim acentua que toda festividade teria características de cerimônia religiosa: "Assim, de ambas as partes observam-se as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que restaurem o nível vital, etc.". (DURKHEIM, 1989, p. 456). O "estado de efervescência" poderia atingir as fronteiras sociais em caso de algumas festas populares que "levam a excessos, fazem perder de vista o limite que separa o lícito do ilícito, o mesmo se dá com as cerimônias religiosas que determinam uma necessidade de violar as regras normalmente mais respeitadas" (DURKHEIM, 1989, p. 456).

Para o sociólogo Durkheim, a função recreativa e a libertadora existem nas festas religiosas ou profanas, cujas principais características são: o reavivar dos laços sociais; a superação das distâncias entre as pessoas; a produção de um "estado de efervescência"; a transgressão de normas coletivas e o desaparecimento do indivíduo no coletivo.

Danças africanas vivenciadas por estrangeiros - portugueses e holandeses -, que fazem parte de episódios do romance de Pepetela, podem ser analisadas sob a perspectiva do outro, segundo Landowski. No artigo *Buscas de Identidade, Crises de Alteridade*, ele enfatiza que a questão do Outro deve ser abordada sob

1 Professora no Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC), onde desenvolve Estágio Pós-Doutoral, sob supervisão da Profa. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira. Professora de danças no Projeto de Extensão da UNILAB: Cultura de matriz africana: Capoeira e danças na comunidade.

duas perspectivas: como a daquele que vem se instalar "na nossa casa", ou como a daquele que vamos descobrir "na casa dele" (2002, nota 1, p. 6).

Em relação à "alteridade do outro", o autor destaca que a identidade se forma, reflexivamente pela maneira como a pessoa se define "em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a *alteridade do outro* atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele" (LANDOWSKI, 2002, nota 1, p. 6).

Para Landowski, o sujeito colonizado é considerado o "outro" por causa da centralidade do colonizador e seus discursos proferidos a respeito do primitivismo, sexualidade desenfreada, canibalismo, entre outros.

A visão dos nativos, confrontados com a dos senhores brancos e cristãos, são temas de alguns romances do escritor angolano Pepetela - *A revolta da casa dos ídolos* (1980); *Yaka* (1984); *Lueji:* o nascimento de um império (1989); e *A Gloriosa Família*: o tempo dos flamengos (1997)-. Tais narrativas podem ser classificadas como "metaficção historiográfica", um conceito que surgiu na década de 1980, juntamente com "novo romance histórico", o qual refletia uma tentativa crítica de reescrita da historiografia oficial que apresentava a versão do colonizador e tinha caráter metadiscursivo. Com uso da ironia, da paródia e da intertextualidade, os escritores de narrativas de fundo histórico, como Pepetela, enfatizam o discurso do oprimido, do "ex-cêntrico", que enfrenta os mecanismos do poder "metaficção historiográfica" (HUTCHEON, 1991, p. 13-14).

A pesquisadora Inocência Matta, no artigo *Pepetela e as (novas) margens da nação angolana*, escreveu sobre os temas dos romances históricos do autor ("narrativas de fundação"), que "são campo fértil para o desvelamento do seu projeto discursivo de nação, da luta narrativa na sua escrita (da nação) a partir de narrativas de fundação como são as três obras supracitadas" (MATA, 2001, p. 187).

Na perspectiva da subjetivação, da transcendência e da auto-reflexão a respeito da historiografia oficial portuguesa, que enfatiza o poder e as façanhas dos portugueses no processo civilizatório em territórios de além-mar, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, o Pepetela (Pestana, em idioma *umbundo*),[2] abordou a história de Angola por meio da perspectiva de subalternos.

2 Depois de 15 anos de guerra até conseguir se libertar do jugo português (1975), Angola mergulhou em outro conflito armado, pois a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) não concordou em ceder o poder ao MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola), tornando-se a única nação sul-africana não pacificada com um saldo de cerca de 1 milhão de mortos. A partir do final dos anos 1970, Angola tornou-se palco periférico da Guerra Fria: a UNITA foi financiada pelos Estados Unidos da América até 1991, e pelo governo da *apartheid* da África do Sul, e a contraente, MPLA, recebeu o apoio irrestrito da União Soviética e de Cuba. Os conflitos ideológicos entre o capitalismo e o socialismo, levados em nível bélico pelos movimentos locais, provocaram a colocação de 10 milhões de minas terrestres, causando o maior número de mutilações do mundo (GUERRA, 2001, p. D10).

O movimento dos corpos nas danças nativas causou estranhamento nos europeus, segundo o teor da narrativa *A Gloriosa Família*. Agraciada com o Prémio Camões 1997, a obra delineia uma etapa da história angolana, sob a perspectiva de um escravo mudo que foi dado a Baltazar Van Dum pela rainha Jinga do Dongo e de Matamba, detentora do tráfico de escravos, que tinha firmado pacto comercial e político com os batavos. Trata-se da época da dominação histórica dos holandeses (1641-1648) no litoral angolano, que competiam com os portugueses - expulsos de Luanda para o interior, para Massangano - pela captura de nativos para trabalharem nos engenhos açucareiros, no governo de Maurício de Nassau (1637-1644), em Recife, e em outras regiões do nordeste.

O romance *A Gloriosa Família*: o tempo dos flamengos está dividido em 12 capítulos com informações, em parênteses, sobre mês e ano do ocorrido a ser narrado, por exemplo, fevereiro de 1642, e tem um prólogo sobre um episódio histórico envolvendo Van Dum, narrado por António de Oliveira Cadornega em *História Geral das Guerras Angolanas* (1680). Um glossário, anexado ao final, contém 42 palavras, em sua maioria no idioma kimbundu, relativas à fauna, flora, cultura e religião nativa.

O escravo-narrador onisciente, filho de uma escrava lunda e de um capuchinho italiano, é o pajem-mor do flamengo negreiro, que narra o cotidiano da vida do católico Baltazar Van Dum, sob uma perspectiva humanizada, mostrando as fragilidades e contradições dos membros da sua família: oito filhos legítimos com a esposa oficial Inocência (Gertrudes, Matilde, Rosário, Ana, Rodrigo, Ambrósio, Benvindo e Hermenegildo), três reconhecidos (Nicolau, Catarina e Diogo) e inúmeros anônimos, na Europa e na sua sanzala.[3]

De forma paródica, intertextual, irônica e metadiscursiva "metaficção historiográfica", o escravo-narrador do romance *A Gloriosa Família*, um excluído do

3 O jovem escravo relata, também, fatos, comprovados e/ou transmitidos de forma oral: a chegada dos holandeses e a fuga da população de Luanda para o arraial do Gango, e depois para Massangano (1641); o fanatismo religioso do *predikant* calvinista; os conflitos internos dos governadores portugueses e dos diretores da Companhia das Índias Ocidentais, e entre Salvador e Recife; o não-autorizado ataque por Maurício de Nassau ao Gango; a prisão do governador Menezes, e sua fuga de Luanda; o embarque terrível dos prisioneiros civis e militares portugueses para Salvador, via Recife; o mercado de escravos; a chegada do cartógrafo e astrônomo Marcgraf e do pintor Barlaeus, e seu falecimento; a coligação formada pelos flamengos, o rei do Congo, D. Garcia II, o Mani-Luanda, D. Agostinho, a rainha Jinga e sobas contra os lusos no contexto do tráfico de escravos e as guerras decorrentes (1646 e 1648); a 1. expedição brasileira derrocada pela malária (1645); a prisão de Cambo e Funji, irmãs de Jinga; a participação de Cadornega, cronista português, nas guerras; o estudo geológico e a concretização de um mapa pelo engenheiro Boreel, para construção de um canal de água potável para Luanda; a chegada do exército de Salvador; a queima de documentos da Companhia das Índias Ocidentais e o auto-de-fé de um cristão-novo, fugido criança de Portugal para Holanda, e proveniente de Recife; a nova nomeação de São Paulo de Luanda para São Paulo da Assunção (1648); entre outros fatos.

processo colonial, denominado por Hutcheon, como um "ex-cêntrico", relata o confronto entre dois mundos em festas em Massangano e na Ilha de Luanda.

Em conversa com Baltazar Van Dum, durante um jogo de baralho (1644), o governador português Pedro César de Menezes narra sobre um episódio festivo ocorrido ao lado da fortaleza de Massangano, que era sede e residência do poder luso, na época da colonização holandesa. Ele exterioriza seus preconceitos sobre a cultura local, em relação às festas e às danças, consideradas obscenas e diabólicas, segundo sua visão eurocêntrica e hegemônica. Menezes se jactava por ter conseguido terminar com as "danças de negros, claramente inspiradas pelo diabo": "quase nus, e então, ao ritmo de tambores, dançam se contorcendo em movimentos lascivos e chegam a juntar os umbigos dos homens com os das mulheres, numa alusão a actos que me envergonho designar (PEPETELA, 1999, p. 153). Para o governador, a celebração era um ato de devassidão e de aberração que agredia sua visão europeia cristã.



Semba ou umbigada[4]

Menezes relata ao amigo suas impressões sobre as "festas satânicas", realizadas ao lado da fortaleza de Massangano, e destaca certa celebração vivenciada,

4 Semba ou umbigada. Disponível em: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/7 36x/37/fa/3e/37fa3e3743198d2af50596aa705742b6.jpg. Acesso em: 12 mar 2015.

no mesmo local, que tinha causado em si um estranhamento e provocado uma reação cruel e criminosa: "Os soldados cercaram os dançarinos, cortaram as orelhas de alguns, foram chicoteados outros pelas ruas da vila. Se gabava o Menezes, nunca mais esqueceriam a lição, fugiriam de bailes como o diabo da cruz" (PEPETELA, 1999, p. 153). A legitimação da violência física extrema reflete a petulância colonial diante do povo conquistado à base de forças militares.

Outra festividade nativa, que também chocou os europeus, ocorreu na ilha de Luanda, no mês de setembro de 1643, por ocasião do matrimônio de Rodrigo, filho de Baltazar Van Dum, e Cristina Nzuzi, filha de Dom Agostinho Corte Real, governador insular, sob jurisdição do Congo. Ele mantinha um padre católico e um capuchinho italiano, na época que Luanda e entorno estavam nas mãos dos holandeses calvinistas.

Em mesas feitas de paus espetados na areia havia "frutas da terra, maboques, ananases, mangas do Mussulo, goiabas, e doces feitos de coco ou de jinguba. Além dos inevitáveis mariscos, desde as ostras às santolas e lagostas". Em outro espaço eram preparados os assados - boi, cabritos, antílopes e galinhas, corvinas, pargos e garoupas-, que eram servidos com vinho europeu, maluvo (vinho local), suco de múcua, e acompanhados com mandioca, batata-doce, quitaba em pedacinhos, servida em folhas de bananeira. Enquanto que algumas mulheres se ocupavam com as carnes: "Outras batiam o funji nas panelas, enquanto no fogo se preparava saka-saka. Algumas cabeças de peixe, das maiores, tinham ficado de reserva para o caldo final, quando as bebedeiras precisassem ser amaciadas, já muito no avançar da noite" (PEPETELA, 1999, p. 102-103).

Depois da concorrida cerimônia religiosa, os convidados foram conduzidos ao banquete nupcial. Os nubentes estavam sentados à mesa principal, juntamente, com o anfitrião, Dom Agostinho Corte Real, o Mani-Luanda, o diretor Molt da Companhia das Índias Ocidentais, Baltazar Van Dum, o major Tack, o soba de Mussulo, o Mani-Corimba, e outros convidados masculinos importantes. Ao lado da esposa principal do governador da ilha estavam sentadas na esteira D. Inocência, Rosário e Ana Van Dum.

Apesar dos espaços específicos - a mesa e a esteira dos convidados principais- estarem reservadas para o grupo masculino e o feminino, segundo a tradição, havia um ajuntamento misto, formado por seis oficiais do exército holandês e Matilde Van Dum que flertava com Jean Du Plessis e Joost Van Koin. Tal situação ousada provocou constrangimento aos convidados.

Durante o período noturno, as danças se iniciaram: "Em breve se foram levantando os homens e as mulheres axiluandas e montaram a roda da dança.

O ritmo era apenas marcado pelas palmas e dois ngomas, a melodia feita pelas vozes" (PEPETELA, 1999, p. 107).

O oficial holandês Joost Koin convidou Matilde Van Dum que desdenhou da "dança de negros". Enciumado, Jean Du Plessis provocou "Se reparar, Koin, esta dança não é de pares [...]. Cada um dança por si. Portanto pode ir sozinho, para provar a sua coragem". Disposta a acalmar o ânimo dos rivais, Matilde comentou que Koin: "Nunca se rebaixaria a entrar na roda dos pescadores. Seria motivo de muita troça, um branco, ainda por cima oficial, se misturar com negros de panos". Apaixonado, o rapaz confessou: "- Por si arriscaria a troça" (PEPETELA, 1999, p. 107).



Dança africana[5]

A mestiça Matilde, cuja mãe D. Inocência, uma negra assimilada, era filha de um simples soba, debocha da dança dos axiluandas, chamados por ela de "negros de panos". Com tal atitude de desprezo pelas práticas festivas, ela tentou mostrar aos oficiais estrangeiros, que partilhava do mesmo preconceito em relação às danças locais, acreditando que com isso, poderia ser aceita como membro igualitário do círculo social europeu.

5 Dança africana. Disponível em: http://www.elhombre.com.br/wp-content/uploads /2012/12/afro-caribbean-slaves-dancing-everett-600x390.jpg. Acesso em: 12 mar 2015.

Hans Molt, diretor holandês e calvinista radical, era intolerante às outras religiões, culturas e raças, despediu-se somente do anfitrião, pai da noiva, e aos demais convivas esboçou um gesto de adeus: "[...] pretextou muito trabalho, mas era uma desculpa mal aviada, pois o problema foi aquela promiscuidade de brancos, negros e mulatos que lhe revoltou o estômago, mais a visão dos panelões no fogo" (PEPETELA, 1999, p. 103). Com sentimento de asco diante das iguarias nativas e da presença de pessoas mestiças, Molt ocultava, segundo o narrador, que tinha "medo de ter de provar o que se cozinhava e de ter de dançar com alguma mulata, por definição filha do pecado da lubricidade, pois não considerava outra coisa a mistura de raças [...]" (PEPETELA, 1999, p. 103). A sedução da pele morena afetava o estrangeiro a tal ponto que ele ligava a beleza mestiça ao pecado, na significação cristã.

Portanto, como visto neste capítulo, o narrador-escravo do romance *A Gloriosa Família*: o tempo dos Flamengos, de Pepetela, delineia festas e danças nativas que provocaram comentários preconceituosos de europeus (um português e três oficiais holandeses) e de uma mestiça diante da alteridade.

No ano de 1644, na fortaleza de Massangano, o governador Pedro César de Menezes deu ordens violentas para punição de nativos que dançavam de forma pecaminosa e lasciva, segundo sua mentalidade eurocêntrica. Ele considerava as manifestações culturais como "festas satânicas" com "danças de negros" que eram inspiradas pelo diabo.

As bodas de Rodrigo e Nzuzi na ilha de Luanda e suas festividades reavivaram os laços sociais entre os representantes de dois grupos políticos - o do Congo (Dom Agostinho) e o da Holanda (o Capitão Savigny, o diretor Molt e os tenentes Jean Du Plessis e Joost Koin) -, ao mesmo tempo, que superou a distância, ao aproximar a elite citada aos axiluandas, os moradores da ilha. Apesar disso, o "estado de efervescência" proporcionado pelas danças -sons e movimentos- que reanimaram o "nível vital" dos participantes (Durkheim) afastou subjetivamente os holandeses que interpretavam as danças como atividades ilícitas que transgrediam a decência. Os conquistadores europeus - portugueses e holandeses -, que estavam acostumados com danças disciplinadas e ensaiadas, que foram morar na casa dos outros, na terra dos africanos, refletiam sobre a própria identidade a partir da alteridade do outro.

Na comemoração na ilha, principalmente duas pessoas se expressaram negativamente sobre as danças. Diante dos dois tenentes holandeses, Matilde Van Dum debochou da dança dos "pretos de panos", embora a família de sua mãe usasse trajes locais e tivesse a epiderme negra. Molt, diretor da Companhia das Índias Ocidentais, se retirou cedo das festividades, pois não suportava ver a comida nativa,

tampouco ter contato físico com uma mulata, vinculada ao "pecado da lubricidade". Nos dois episódios, o cristianismo serviu de parâmetro para definir as danças nativas como formas de transgressão com fundo erótico e pecaminoso.

Nos episódios festivos e ritualísticos (DURKHEIM, 1989), apresentados no romance *A Gloriosa Família*: O tempo dos flamengos, os colonizadores - os portugueses e holandeses- antagonizaram entre si e com os nativos mundos políticos, militares, religiosos e culturais, com resultados emotivos distintos, que refletiram formas de encontros europeus com a "alteridade do outro" (Landowski) e a revelação da repressão do corpo humano (cristianismo), de um lado, e a aceitação da energia sexual (cultura local), de outro.

O narrador de Pepetela revela na obra, que aborda os sete anos (1641-1648) da colonização holandesa em Luanda e adjacências, sob a perspectiva de um subalterno "metaficção historiográfica", as funestas engrenagens do colonialismo ocidental, branco e cristão e os confrontos com a alteridade africana, que expressaram a cosmovisão colonial da supremacia europeia, principalmente nas observações preconceituosas sobre os folguedos e as danças ocorridas em Massangano e na ilha de Luanda.

Referências

CAVAZZI DE MONTECUCCOLO, J. A. **Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola**. Lisboa: Junta de Investigações de Ultramar, 1965. v. 2.

DURKHEIM, É. **As formas elementares de vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália.** São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.

GUERRA, F. Duas ou três coisas que eu vi em Angola. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 jan. 2001. Caderno Cultural, p. D 10.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LANDOWSKI, E. Buscas de Identidade, Crises de Alteridade. In LANDOWSKI, E. **Presenças do outro**: Ensaios de sociossemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002. Parte I.

MATA, I. Pepetela e as (novas) margens da nação angolana. In MATA, I. **Literatura angolana**: silêncios e falas de uma voz inquieta. Luanda: Kilombelombe, 2001.

PEPETELA. **A gloriosa família: o tempo dos flamengos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

"PERDIDAMENTE": ENTRE A AUTOBIOGRAFIA E A FICÇÃO AMOROSA

Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento[1]

A escrita de cunho autobiográfico é fundamental para compreender o contexto histórico e social em que as mulheres viveram e como elas pensavam: "Esses diversos tipos de escritos são infinitamente preciosos porque autorizam a formação de um 'eu'. É graças a eles que se ouve o "eu", a voz das mulheres. Voz em um tom menor, mas de mulheres cultas, ou, pelo menos, que têm acesso à escrita." (PERROT, 2008, p. 30). Mais relevante é o espaço desse tipo de escrita para a evasão literária feminina. Ao passo que as mulheres passaram a ter acesso à escrita, a prática autobiográfica transformou-se ainda em veículo literário para as escritoras. Não obstante, parte das produções literárias femininas é encontrada em diários e cartas, prática difundida principalmente no século XIX entre as mulheres, mas que apenas a partir da segunda metade daquele século passa fazer parte do cotidiano das mulheres letradas e das mulheres escritoras. Para estas últimas, a escrita autobiográfica exerce uma função que vai além da simples narrativa do cotidiano, como espaço para fixar a memória, mas se torna um espaço para a prática literária, ou seja, onde a "verdade" e "ficção" se entremeiam na construção destes textos femininos.

Entretanto, é imprescindível apontar que a escrita autobiográfica compreende diversos textos que a tradição literária reconhece como opostos à ficção, e os sistematiza: as memórias e a autobiografia são exemplos. Mas, por outro lado, textos como cartas e diários não são considerados por muitos críticos como literários, o que durante muito tempo criou obstáculos ao seu estudo na área, mesmo sendo essas as primeiras vias de conhecimento das escrituras femininas, do seu mundo e pensamento, e, por muito tempo, as suas únicas formas de expressão. São textos que operam nas fronteiras, mas ao passo em que apresentam elementos históricos, sociológicos, através das memórias, apresentam também as experiências literárias femininas. Segundo Eurídice Figueiredo (2013, p. 39), a correspondência como gênero (auto) biográfico, [...] além de matéria autobiográfica e testemunhal, também serve de espaço para a criação poética.

1 Pós-doutoranda do Programa de Pós-graduação em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande (FURG/CAPES/FAPERGS).

Em relação às mulheres escritoras, o gênero autobiográfico teve um alcance e papel muito mais profundos, pois a elas foi negada a participação na esfera pública. E quando tinham acesso ao mundo público, devido à censura do social, em suas obras, muitas não podiam expressar o seu "eu", manifestar-se em relação aos acontecimentos e à sociedade em que viviam, e encontravam na escrita de si esse refúgio para o "eu". É nesse espaço que a escrita serve de refúgio e de criação de um eu e de um mundo, às vezes tão próximo à sua realidade, outras vezes, tão próximo à ficção:

> Quanto ao facto de que a identidade individual, na escrita como na vida, passa pela narrativa, isso não quer de modo algum dizer que ela seja ficção. Pondo-me por escrito, eu apenas prolongo o trabalho de criação de "identidade narrativa" (como diz Paul Ricoeur) em que consiste toda e qualquer vida. Claro que ao tentar ver-me melhor, continuo a criar-me, passo a limpo os rascunhos da minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não estou a brincar à invenção de mim mesmo. Pelo contrário, ao tomar a senda da narrativa sou fiel à minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativa, é por isso que se aguentam em pé. (LEJEUNE, 2003, p. 41)

À oposição realidade-ficção que diferencia o autobiográfico e o define em relação aos outros gêneros literários também se associa a oposição privado-público: "La distinción público-privado es tan importante en la definición de textos autobiográficos que no sólo se utiliza para la clasificación en literário o no literário [...]". (FLÓREZ, 2001, p. 19). As características principais do gênero autobiográfico se associam ao caráter privado dos textos e ao fato de terem aproximação com a realidade, ou, ao assumirem esse "pacto" com a verdade, de acordo com Lejeune, em *O Pacto Autobiográfico*.

Ora, é mesmo o caráter privado, individual, que permite que nesses textos, os indivíduos se expressem livres da moralidade social, do discurso permitido socialmente. Assim, são textos que podem ser considerados marginais, tanto pelo seu caráter privado, íntimo, por não obedecerem a categorizações e modelos literários, e essa marginalidade é terreno fértil para que as mulheres desenvolvam a sua escritura não permitida nos meios públicos, e, principalmente construam sua memória e literatura. "Escrever, para as mulheres, não foi uma coisa fácil. Sua escritura ficava restrita ao domínio privado, à correspondência familiar ou à contabilidade da pequena empresa." (PERROT, 2008, p. 97). Desde Madame Sévigné, no século XVII , o gênero, que não era inicialmente feminino, adquiriu esta carac-

terística, por seu caráter privado e confessional, mas, ao mesmo tempo, instrumento de sociabilidade para essas mulheres. A carta permitia seu contato com o mundo exterior, e, grande parte das vezes, era pela carta que elas travavam contato com quem viriam a desposar:

> A carta constitui uma forma de sociabilidade e de expressão feminina, autorizada, e mesmo recomendada, ou tolerada. Forma distanciada do amor, mais conveniente e menos perigosa do que o encontro, a carta de amor toma o lugar do próprio amor, a ponto de representar o essencial. Torna-se um tema e um motivo da literatura (no romance epistolar) e da pintura de gênero, principalmente a pintura holandesa. A mulher que lê uma carta em seus aposentos, ou perto de uma janela, na fronteira entre o interior e o exterior, sonha com o amante ou marido viajante ou guerreiro. (PERROT, 2005, p. 29)

A troca de correspondência de cunho afetivo cresceu durante a época vitoriana e se tornou imprescindível nas relações amorosas, a carta desempenhou papel ativo neste contexto, pois, por si só, podia criar e sustentar o romance: a ideia de reciprocidade sentimental alimentava os casais que passaram a se corresponder todos os dias:

> As mulheres e os homens apaixonados, em especial, transfiguravam o carteiro em um mensageiro quase místico, portador da sua felicidade ou miséria. De país em país, criou-se o costume entre os casais apaixonados, e mais ainda quando estavam comprometidos, de escrever-se diariamente – costume honrado com raras exceções. [...] Até mesmo a carta que não pedia explicitamente uma resposta representava a demanda implícita de uma conversação à distância. (GAY, 1999, p. 345)

Essas peças são verdadeiros testemunhos de uma época, das relações sociais e amorosas. Além de conterem sentimentos, atividades cotidianas e a percepção de mundo dos sujeitos, muitas delas revelam até produções literárias desconhecidas do público. É a partir dessa prática autobiográfica que se pode conhecer muitas produções literárias femininas.

No caso de Florbela Espanca (1894-1930), poetisa portuguesa, encontram-se, em sua correspondência, vestígios desse "eu", que se mesclam a elementos ditos ficcionais, ou, pelo menos, elementos que se encontram também na sua poesia, portanto, sua criação literária.

É na sua *Correspondência Amorosa* (1920-1925), de cunho íntimo e amoroso, que iremos, aqui, perceber, como Florbela engendra traços ficcionais em meio a suas confissões. Envolto à sua memória constrói-se um enredo romântico, novela, com imagens que aludem à literatura e à sua produção. A seguir, abordam-se as memórias nos textos dos dois autores estudados neste capítulo.

Dentre a produção íntima de Florbela Espanca, o que ficou por muito tempo oculto dos leitores e críticos foi a vasta correspondência trocada com Antônio Guimarães (seu segundo marido) entre os anos de 1920-25, publicada apenas em 2008, sob a organização e estudo crítico de Maria Lúcia Dal Farra[2]. Tal correspondência, testemunho da Florbela do início dos anos 20 e do seu vibrante romance com o Guimarães, "é uma novela de amores difíceis – e seria provavelmente mais difícil construir uma novela assim com um banal alferes da Guarda Republicana do que com um artista ou literato carregado de alma" (PEDROSA, 2008, p. 17).

António Guimarães veio a ser o segundo marido de Florbela Espanca, logo após a sua separação de Alberto Moutinho, amigo de infância da poetisa, com quem se casou em 1913. Embora o alferes da Guarda Nacional não tenha sido o objeto do divórcio da poetisa, o romance entre os dois teve início durante o processo, o que rendeu um dos mais belos exemplares de correspondência amorosa e poética do início da década de 20 em Portugal:

> Este volume de cartas inéditas vem ampliar a poderosa ficção que Florbela armou, pensando armar-se, tentando amar-se. Afinal, nenhuma carta é verdadeira; o que podem ser (as de amor são) é mais autênticas do que a vida. Visam mover o amado, enfatizando dores que na realidade se não veem. Lê-se nelas o teatro do ser – o que se sente e o que se faz sentir, e é tão desesperado como o que se sente. O autor de uma carta de amor é fantasmático, por isso as cartas de amor são simultaneamente fúnebres e imortais; só os mortos não nos morrem (PEDROSA, 2008, p. 19-20).

2 O volume foi publicado em Portugal sob o título de *Perdidamente*: *correspondência amorosa (1920-1925)*, prefácio de Inês Pedrosa e Fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra, pelas edições Quasi.

O conjunto das cartas destinadas a António Guimarães se inicia em 1920, após Florbela conhecer a Guimarães em um baile de Carnaval[3] em Lisboa, em casa de família, quando contava 25 anos, idade também de Guimarães [4], e após Guimarães tê-la pedido em casamento, embora a mesma ainda fosse oficialmente casada com Alberto Moutinho e estar no processo de separação litigiosa. A epistolografia, iniciada a 4 de março de 1920, "se enceta sob o signo funesto: uma medonha infâmia, lançada contra Florbela, busca separá-los." (DAL FARRA, 2008, p. 34) Ora, Florbela, que vivia em Lisboa em casa de família, havia travado um romance com um homem, ainda estando oficialmente casada.

É neste exemplar inicial do romance que se lê uma Florbela que entrega a alma ao amado Guimarães e que sofre o conflito armado em torno de seu encontro. A carta é o seu meio de expressão, o seu escape, o lugar do testemunho e do segredo dos amantes: "É provável que não possa falar-te, por isso digo nesta carta o que te dizia em casa da Dona Georgina." (Carta, 04/03/1920)[5]. É nesta carta em que se lê os trechos iniciais do intenso relacionamento entre a poetisa e o seu amado António, também chamado de Tónio, ou Urso, dependendo do grau de intimidade e do período em que foi produzida a carta. Mas é com o romantismo próprio da burguesia vitoriana, que Florbela firma o seu vínculo afetivo na mesma carta:

> Sou sempre a mesma mulher leal a quem há dias fizeste o oferecimento generoso da tua alma e do teu nome. [...] Nestes dias fizeste-me acreditar que a felicidade é provável no mundo. A minha pobre alma, tão magoada e dolorida, encontrou para ti os risos bons dos quinze anos. Sonhei passar a vida a teu lado, e como se num amor pudesse reunir todos os amores, sonhei ser, no nosso lar, a esposa, a irmã, a amiga incomparável e, em horas de desânimo, até a mãe que tu não tens há tanto tempo (04/03/1920).

3 Maria Lúcia Dal Farra, em nota, na edição de *Perdidamente*, levanta a questão acerca do momento em que Florbela e António se conheceram. Segundo Rui Guedes, em edição da obra completa, em 1985, o casal teria se conhecido num casamento em janeiro de 1920, hipótese considerada plausível por Dal Farra. Mas a pesquisadora apresenta carta de Florbela datada de janeiro de 1921, em que a poetisa, que escreve de Évora para Guimarães, esclarece que foi no Carnaval (provavelmente de 1920) que o conheceu e se apaixonou por ele. (Cf. DAL FARRA, 2008, p. 75-76)

4 Cf. DAL FARRA, Maria Lúcia. In ESPANCA, Florbela. *Perdidamente: correspondência amorosa (1920-1925)*. Fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra e prefácio de Inês Pedrosa. Vila Nova de Famalicão: edições Quase, 2008.

5 A partir deste momento, quando for citada alguma carta ou trecho, far-se-á referência apenas à data, sabendo que as mesmas foram retiradas da edição supra citada.

O trecho da carta sugere ao leitor o pedido de casamento feito por Guimarães, pela referência romântica do oferecimento da alma e do nome. Enlaçado a este pedido, encontra-se a confissão amorosa da poetisa a este "rapaz bem apessoado, alto, magro, cabeleira lisa e loira, farda verdelha e atraente alferes da Guarda Nacional Republicana" (DAL FARRA, 2008, p. 33), a quem também ofertou seu coração, sua alma e sua vida, e com quem sonhava passar "toda a sua vida", ou pelo menos os próximos cinco anos.

Na primeira carta, nota-se que o grande conflito inicial do romance se instala na sua impossibilidade, impossibilidade romântica: "Amo-te e amas-me, e afinal o que devia ser a única razão de proceder, não é; e não é porque sou leal e porque eu não quero dever-te nada, a não ser um grande amor que eu teria com que pagar." Mas o amor, no início da década de 20, não era o suficiente para justificar tal relacionamento, e:

> Em volta de mim ergueu-se, como uma revoltante maré de lama, a intriga mais infame e mais cruel que se pode imaginar. Ouvi hoje, em casa de Dona Georgina, coisas que não supus que as pudesse ouvir um dia. Tão só me sentem na vida que se atrevem a insultar-me como se eu fosse a última das mulheres! Eu, que sozinha, tenho cumprido sempre o meu dever, embora, como custe ao meu coração que afinal se revolta e se insurge contra a vida tão vil que não me deixa ser feliz nem fazer feliz os que estimo. [...] Separam-nos, António, e roubam-te a ti, como a mim, a felicidade porque ninguém como eu saberia ser tão radiosamente feliz por ti e em ti! [...] (04/03/1920).

Lugar de desabafo, a carta tem um interlocutor, o único que naquele momento poderia amenizar o sentimento de solidão de Florbela, sentimento que sempre a perseguiu e consumiu. Além de apaixonada, Florbela declara-se noiva deste homem: "Sou tua noiva e quero-te o bastante para querer que que tenhas orgulho de mim para querer que me conheças sentir [...]. Sou digna de ti, sou digna do teu amor [...]." E é assim que, em 04 de março de 1920, a poetisa deposita no seu interlocutor a esperança de retirá-la daquela "revoltante maré de lama" em que se encontrava: "Espero a tua resposta. Sobre ela resolveremos a nossa vida." Cada carta parece remeter a um capítulo de um difícil romance, cujos personagens, Florbela e António, travam uma luta contra o destino e contra todos a sua volta.

O amor porque Florbela sonhou parecia se desvanecer, poucos dias após o início da correspondência. A solidão ultrapassava o ciclo da troca de correspondência,

a aparente indiferença ou desdém de Guimarães conflitava com o espírito enérgico e resoluto da poetisa, tão conhecido já pela sua biografia e autobiografia já publicada. Naquele momento Florbela veste-se do personagem que a acompanhará pelo resto da sua existência, imortalizando-a, e com que se confundirá em vida:

> Um nada me magoa, nem sei porquê. Não é melhor, pois, estar no meu cantinho só e continuar a ser, como dantes, a resignada e triste Sóror Saudade? [...] Estou imenso só nesta grande casa onde todos têm seus amigos, a sua família e onde só eu não tenho ninguém.

O choro de solidão acompanha a Sóror Florbela durante todo o seu relacionamento com Guimarães. É sabido que ambos não podiam se encontrar em público, ou, ao menos, na presença de conhecidos. Então, no início encontravam-se através de Apeles, irmão de Florbela, que a levava para um passeio onde poderia ver o António. Em seguida, Apeles parece se afastar:

> Estarei então às 3 horas e meia na paragem da Rua Ferreira Lapa, da minha rua, na Rua Conde Redondo. Compreendes? [...] Depois iremos ao Lumiar. Queres? Doutra maneira não há forma visto que tu e meu irmão andam desencontrados lamentavelmente (07/03/1920).

E, com isso, os "encontros" passam a ser na rua: ou Florbela assiste da sacada da casa enquanto o amado passa na rua, geralmente no fim de tarde, "Estive o resto da tarde à janela, como a Carochinha, e nada..." (08/03/1920), ou se encontram em algum ponto da cidade.

Nas cartas ela clama por um amor, ela clama por uma casa, um lugar só dos dois. A casa vai aparecer como esse lugar sagrado para os amantes, e símbolo da felicidade e da concretização do sonho romântico, é a condição para estabelecimento do vínculo:

> A nossa casinha e o nosso amor, como tu dizes, encanta-me, mas faz-me chorar e tu bem deves compreender e por conseguinte perdoar tudo. Dizes que o teu amor há-de ser tanto ou maior do que eu quero. Então não é ainda tanto como eu quero? Se não é, então não quero nenhum porque sou das que dizem: tudo ou nada (08/03/1920).

Nessas correspondências se conhece um pouco mais dessa Florbela mulher, amante, que deseja a união, a "casa". Durante todo o relacionamento eles mudam

de cidade devido à atividade de Guimarães, o que impossibilita a realização desse desejo da poetisa, tão imprescindível para a sua felicidade.

Em 12/04/1920, em Sintra, Florbela escreve a Guimarães:

> Meu querido amor, [...] Tenho saudades do Bristol, sabes? Foi o nosso primeiro ninho, bem alegre e carinhoso,[...] Nunca, enquanto lá estive, passei um dia inteiro sem ti, e basta isso para ter saudades dessa casa a que tu tão desalmadamente, ontem, chamaste maldita. A casa onde vivi contigo os primeiros oito dias, sozinhos! [...] Não merecias talvez que eu estivesse aqui a falar contigo, cheia de saudades e de profundos desejos de te ver. Como esta Sintra hoje está feia e triste!

O que se percebe é que, finalmente, Florbela e António parecem estar juntos e que já dividiram um "cantinho" só deles, premissa da felicidade para este amor romântico.. Mas logo a solidão vem acompanhar a Bela, que escreve, após 16 dias do último bilhete enviado ao amado, para reivindicar a sua companhia, o seu amor. Tal solidão é simbolizada por Florbela na imagem da mulher que tece a toalha, tal qual Penélope a esperar o seu Ulisses: "Acabei agora o meu eterno bordado, acabei por hoje... Dá-me a ideia da célebre teia de Penélope, feita de dia, desfeita à noite, enquanto o bem amado, ao longe, vagueava pelo mundo afora." (12/04/1920). É ainda em Sintra que, em 16/04/1920, Bela escreve ao "Meu amorzinho adorado", a implorar pela sua companhia:

> E tu [...] não me deixas ir passar umas horas contigo? [...] Tenho saudades, saudades, saudades. E é verdade que eu ando de luto, de luto por uns beijos que trago e que se não dão e que morrem de frio longe de tua boca; queres luto mais triste? Meu amigo, tu és muito mau que me não quiseste hoje ao pé de ti. [...] E a nossa casa? [...] Quem me dera já na nossa casinha, no nosso pequenino ninho, meu amor querido!

O que é certo é que esse mesmo período foi de grande produção poética de Florbela, enquanto "fiava": ela lançou *Livro de Mágoas* em 1919 e *Livro de Sóror Saudade* em 1923, e preparava, ao mesmo tempo, os poemas a serem publicados em *Charneca em Flor* (1931, póstuma). Em parte de sua correspondência, ou seja, em meio às confissões amorosas, ao testemunho de vida e às insatisfações da poetisa, são impressos pelo tinteiro alguns dos seus mais conhecidos versos, alguns deles escritos para o seu amado Guimarães, num diálogo entre os capí-

tulos de seu romance e a sua ficção amorosa. Em 02/06/1920, ela dedica ao seu "homem querido" o poema "O nosso mundo"*: Que importa o mundo e as ilusões defuntas?.../Que importa o mundo e seus orgulhos vãos?.../O mundo, Amor?.... As nossas bocas juntas!....*

O poema de êxtase de amor dedicado a Guimarães não é o único encontrado em sua correspondência amorosa. Há também os versos de "Vida", conhecido pelo título de "Inconstância", que aparece em seu espólio e data de 30/04/1920. O desejo de união, o amor desmedido a Guimarães expressos na Correspondência de 1921 perdura em 1921 e 1922, ainda quando se teve conhecimento da dedicatória do manuscrito de *Claustro das Quimeras* a António Guimarães, posteriormente intitulado e publicado como *Livro de "Sóror Saudade"* (1923). No manuscrito, escrito entre 1921 e 1922, a poetisa registra:

> Àquele que é na vida toda a minha vida, àquele que é na amargurada noite da minh'alma, a deslumbradora luz, que tudo ilumina e aquece, ao meu único amor de verdade, maior que todos os amores de quimera e ilusão que tão cedo passaram... Bela.

Já no *Livro de Sóror Saudade* publicado em 03/01/1923, Florbela escreve ao Tónio: "O primeiro exemplar de o 'Livro de Sóror Saudade' pertencia-te. Ofereço-to pois com muito afecto e muito reconhecimento por tudo que te devo de bom e feliz na minha vida. Tua amiga, muito amiga, Bela." O destinatário do *Livro de Sóror Saudade* está longe de ser o mesmo a que foi dedicado o *Claustro das Quimeras*, e distante ainda do a que foi dedicado o poema "O nosso mundo", e mais longe ainda do destinatário da dedicatória do *Livro de Mágoas*, feita por Florbela ao conhecer Guimarães, em 1920:

> Ofereço-te meu livro, que é a minh'alma de outrora: cheia de mágoas – ela anda hoje cheia de quimeras, dos sonhos com que a encheste, das ilusões com que a deslumbraste... Ela é outra, agora! Vai toda nesta página...e nem se lembra sequer que foi, um dia, aquela que sonhou, em horas de tortura, o pobre e triste "Livro de Mágoas"...

O desejo das bocas juntas, que antes representava a união do casal, agora desvanece pelas letras escassas das correspondências e das gentilezas das dedicatórias. O amor desejado para a vida toda morre a cada dia, morte representada pela escassez e formalidade das correspondências, cada vez mais breves e com menos

intimidade: "Recebi hoje um postal teu em resposta a uma carta minha. Como vês, não sou apenas eu que uso os postais. [...] Em todo o caso espero ir por toda a próxima semana. Até breve. Saudade da Florbela." (23/11/1923) A escassez das cartas assinala o fim deste tão intenso quanto breve amor:

> Malgrado tudo, na última carta de Gonça, em 03 de Dezembro de 1923, Florbela ainda persevera: ela se despede do marido enviando-lhe as "saudades da tua mulher" – e assina.
> E é com tais palavras assim ternas – como que subitamente salvas dum vendaval do tempo que, num átimo, a mão de Florbela buscasse coligir para compor um derradeiro bilhete postal (bem na contramão de todas enfáticas e alongadas missivas em que o amor se esteve cumprindo) – que ela diz o adeus definitivo a Guimarães! (DAL FARRA, 2008, p. 65).

É assim que se finaliza o ciclo de correspondências durante o período em que Florbela esteve com António Guimarães. Após a separação, Florbela também se casa novamente, com o médico Mário Pereira Lage, em 1925.

Quanto ao ciclo de correspondências trocadas com António, esse não se finalizou com a união dos amantes, quando são vencidas as barreiras da fala, do dizer. Caso contrário, o amor, este objeto tão exaltado nas cartas, que por vezes toma o lugar dos sujeitos, e da ficção, ficou insulado pelo obstáculo que separa as almas, sem necessariamente separar os corpos. Parece que em um momento eles calaram, talvez quando não mais tivessem o que dizer um ao outro, à espera do derradeiro momento, a morte definitiva do ideal romântico. Os obstáculos talvez não tenham permitido que o mundo fosse as suas "bocas juntas", mas certamente fez com que vissem e beijassem[6] em todas elas.

Referências

DAL FARRA, M. L. O mundo, amor?... As nossas bocas juntas!... Pequena história de Florbela Espanca e António Guimarães. In ESPANCA, F. **Perdidamente: correspondência amorosa (1920-1925)**. Fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra e prefácio de Inês Pedrosa. Vila Nova de Famalicão: edições Quasi, 2008.

6 Alusão feita ao poema "Supremo Orgulho", manuscrito em 08/02/1924, que traz os seguintes versos: "Hás-de ver-me, beijar-me em todas elas/Mesmo na boca da que for mais linda!"

ESPANCA, F. **Perdidamente: correspondência amorosa (1920-1925)**. Vila Nova de Famalicão: edições Quasi, 2008.

FIGUEIREDO, E. **Mulheres ao Espelho: autobiografia, ficção e autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FLÓREZ, M. A. **Mi amor, mi juez: auteridad autobiográfica femenina**. Barcelona: Anthropos Editorial, 2001.

GAY, P. **O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PEDROSA, I. Prefácio. In ESPANCA, F. **Perdidamente: correspondência amorosa (1920-1925)**. Vila Nova de Famalicão: edições Quasi, 2008.

PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

PERROT, M. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

O LUGAR DA EXPERIÊNCIA NO IMAGINÁRIO DE GRACILIANO RAMOS

Rosilene Pimentel S. Rangel[1]

Este capítulo é fruto de reflexões acerca da narrativa metaficcional de Graciliano Ramos (GR)[2] em *Infância* (1945) e do entrelaçamento entre realidade e ficção na análise crítica do lugar da experiência no imaginário do narrador-personagem. O percurso analítico pauta-se na teoria estética marxista lukacsiana, ao compreender o fenômeno literário com uma postura de reflexão diante da realidade.

Essa abordagem crítica tem por referência o materialismo histórico-dialético, cujos princípios gerais da estética da história marxista da literatura encontram-se presentes, e constitui-se a base da qual se apreende neste capítulo a gênese da arte e da literatura.

A partir dessa perspectiva teórica compreende-se a obra de criação artística de GR, que revela o estudo do homem e de sua essência de natureza humana, por meio de personagens situadas no processo social e de suas observações acerca da realidade, das lutas individuais e das reações dos indivíduos contra a alienação. Evidenciando-se assim que a preocupação de GR não é a de simplesmente exemplificar uma dada realidade, mas sim narrar "homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta" (COUTINHO, 1967, p.140).

Nessa exposição, inicialmente, apresentam-se o autor e a obra autobiográfica desta análise, que relata as memórias das experiências vivenciadas por Graciliano Ramos dos dois ou três anos até os onze anos. Em seguida, o universo categorial presente na estética lukacsiana em diálogo com outros teóricos, e, por fim, os apontamentos de *Infância* que embasam o lugar da experiência apontado pelo filósofo Jorge Larossa.

Graciliano Ramos (1892-1953), um dos maiores romancistas brasileiros, apresenta em sua obra uma crítica à ordem social, uma denúncia às contradições presentes na sociabilidade capitalista, demarcando a possibilidade quase remota do indivíduo ascender socialmente, gerando frustrações, desigualdades e injustiças. A universalidade nos escritos de GR surge através de personagens que se constituem em homens concretos inseridos em uma sociedade concreta.

1 Doutoranda em Letras pela UFAL. Professora da Faculdade Estácio de Sergipe.
2 Doravante, usar-se-á a abreviatura GR em substituição ao nome do escritor Graciliano Ramos.

Na percepção de Candido (1992), para a leitura de GR é conveniente que o leitor esteja disposto a vivenciar uma experiência em etapas, que se inicia com a narração de costumes e termina com a confissão de vívidas emoções pessoais. Não obstante, a obra do Mestre Graça para Coutinho (1967) abrange o processo de formação da realidade brasileira contemporânea e suas determinações, uma vez que o destino, os modos de agir e reagir das personagens são representações da realidade brasileira.

Em *Infância*, Graciliano Ramos apresenta as descobertas, os sonhos, as dificuldades, as angústias, as alegrias e as tristezas por intermédio das experiências de sua infância, principalmente seu processo de aprendizagem da escrita e os desafios da leitura. Dada a sua relevância literária, *Infância* teve sua primeira edição em 1945, pela Editora José Olímpio, e, atualmente, encontra-se na 47ª edição pela Record (2012). Além disso, *Infância* tem edições estrangeiras na Argentina, na França, em Portugal, na Inglaterra, na Holanda e a mais recente na Alemanha (2013).

Com efeito, personagens-tipo de obras anteriores, a exemplo de *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938), encontram-se na trajetória metaficcional do livro em estudo neste capítulo. Konder apoiando-se em Lukács sobre a categoria do típico destaca que esses personagens de romance são capazes de: "ficar vivendo na lembrança do leitor após a leitura", isso acontece porque ele "conseguiu adquirir feição individual concreta e rica e, ao mesmo tempo, revelou-se no quadro de uma problemática universal". (KONDER, 2013, p.141).

Na análise de Candido (1992, p.50), a veracidade de *Infância* "só encontra testemunho garantido nos outros de Graciliano Ramos". Nessa perspectiva, *Infância* permite uma inversão de movimento, uma vez que a "ficção, nesse caso, explica a vida do autor".

Convém mencionar que os episódios relatados em *Infância* foram, a princípio, contos avulsos publicados em folhetim em um periódico de Alagoas entre 1936 e 1944. Tal fato evidencia a técnica memorialística apresentada e decerto fragmentada da narrativa que traz fatos, pessoas e situações semelhantes a uma justaposição de ideias. O próprio narrador enfatiza: "Acordei, reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente." (RAMOS, 1975, p.20)

No registro biográfico de Graciliano Ramos, Moraes (2012) evidencia a repercussão de *Infância* ao encher de resenhas críticas os suplementos literários, sobretudo, por revelar o universo familiar do autor.

Ao mencionar o tratamento literário dado à Infância por GR, Candido (1992) ressalta a técnica expositiva e o uso da língua como indicadores do desejo de

atribuir à autobiografia a consistência de ficção. Nos registros da obra observamos a perspectiva que une, simultaneamente, o ponto de vista do menino e do homem, agora escritor, Graciliano Ramos. Nesses cenários, o escritor ao narrar a sua infância desvela que, "o saber e a experiência que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida" (LAROSSA, 2002, p. 27).

Conforme mencionado no início deste capítulo, o embasamento teórico inicial da obra analisada encontra-se no materialismo histórico-dialético. Tal abordagem se justifica pelo fato dessa teoria apreender a arte como um fenômeno social que resulta do desenvolvimento humano, e a literatura como o estudo da natureza e essência humana. Esse estudo, por sua vez, define, segundo Lukács, toda boa arte e toda boa literatura como humanistas por também defender a integridade humana "contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram" (LUKÁCS, 1968, p.23).

Tendo em vista que a reprodução artística da realidade foi o objetivo da maioria dos grandes escritores, o filósofo húngaro ainda ressalta que no que abrange a essência da verdadeira arte, segundo as concepções dos mestres da literatura mundial, "à arte cabe representar fielmente o real na sua totalidade, de maneira a manter-se distanciada tanto da cópia quanto do puro jogo (vazio em última instância) com as formas abstratas" (LUKÁCS, 1968, p. 30).

Konder (2013), ao resgatar alguns apontamentos de Lukács sobre a representação da arte, reforça que face aos conflitos humanos ela nunca é inteiramente neutra. Sua posição pode ser universal, a favor do homem, ou particularista, ao renunciar servir à humanidade. Nesses termos, compete a boa arte a defesa da integridade humana e ao artista que a defende a necessidade de conhecer e refletir profundamente a realidade.

Do ponto de vista das condições de produção artística, Magalhães (2001) nos esclarece que elas se encontram relacionadas e fazem parte das condições de produção na sociedade. Na percepção da autora, o fazer estético é parte do fazer social, significando que por seu intermédio a humanidade reflete as possibilidades de elevar sua sociabilidade a patamares superiores de desenvolvimento.

Na interlocução com Lukács, Costa (2007) infere essa sociabilidade como um dos elementos decisivos da evolução humana, que age sobre os indivíduos em sua interioridade a partir do impulso do desenvolvimento das forças produtivas.

Em sua Estética, Lukács afirma que, embora o reflexo na vida cotidiana, na ciência e na arte reflitam a mesma realidade objetiva, entre elas há diferenças importantes, indicando que não significam a mesma coisa, cada uma delas tem peculiaridades específicas (1966, p. 35).

Existem também múltiplos reflexos estéticos que foram se diferenciando como resultado do processo histórico, originando tipos peculiares de manifestação artística como a música, a pintura, a dança, a literatura etc. De modo que a unidade estética dos diversos tipos de reflexo estético, bem como a gênese independente dos diversos tipos de arte, é resultado de um amplo processo evolutivo do homem. Essa evolução é um processo que, embora produzido pelos próprios homens, ocorre independentemente da consciência dos homens que participam dele.

Ao afirmar que o mundo da arte é o mesmo do homem, Lukács ressalta que, "toda obra de arte discute intensamente a totalidade dos grandes problemas de sua época" (1978, p.163). Tal fato se apoia na generalização da própria vida e de seus fenômenos concretos desempenhados por artistas importantes e com a colaboração da ciência e da filosofia. Nesse sentido, a grande arte pode elevar-se ao mais alto nível sem perder nada de sua peculiaridade e autonomia artística.

No tocante à individualidade da obra, Lukács reforça a ideia de que do ponto de vista estético ela possui uma fisionomia intelectual delineada nas grandes obras-primas da literatura mundial e que remete à vivacidade das personagens e ao conjunto das relações estabelecidas entre realidade e problemas sociais (1978, p. 194). Contudo, a decadência da literatura se manifesta na pobreza dessa fisionomia quando é negligenciada pelos escritores.

No processo de composição, a descrição da fisionomia intelectual tem papel relevante. Quando a obra de arte é cuidada na composição apresenta uma hierarquia entre os personagens. O escritor, nesse contexto, cria personagens e situações típicos que vão além da observação da realidade cotidiana, capta os elementos essenciais.

De fato, é na "relação e em contraste com outros personagens" que o personagem se torna típico. Nesse contexto, o comportamento da personagem em uma dada situação revela os contrastes dos problemas sociais. A situação típica segue no mesmo viés de entendimento do tipo humano, sendo definida assim quando nela prevalecerem as determinações universais. (LUKÁCS, 2010).

A análise de *Infância* pelo viés da experiência, segundo Larossa, permite observar no narrador-personagem mudanças significativas oriundas das mais distintas situações de experiência. Tendo em vista que o texto literário é complexo e que a narrativa é o lugar da experiência, Larrosa (2002, p. 21) define a experiência como algo "que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca".

Ao nos convidar a compartilhar suas experiências, Graciliano Ramos revela as inseguranças, as fragilidades e os desafios, enquanto menino, diante dos

ambientes onde cresceu - dos pais, da família, com a leitura e o processo de aprendizagem, com a instituição escolar, com a justiça. Nesse processo, ele se coloca como sujeito da experiência, que conforme Larossa (2002, p. 24) é um sujeito que "se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura".

O lugar da experiência na composição de *Infância,* associado ao estilo de escrita do Mestre Graça, causam no leitor as mais diferentes sensações. A narrativa primorosa é carregada por um misto de angústia, indignação, temor, ausência de afeto familiar e com poucas passagens que refletem momentos felizes e tranquilos do narrador-personagem. Existe uma tensão marcada em cada capítulo ou conto. Tensões registradas meticulosamente em cada experiência, refletindo uma posição que "[...] requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião". (LAROSSA, 2002, p. 24).

Além disso, Candido (1992) considera *Infância* um livro que pode ser lido como ficção, pois sua leitura pode ser realizada pelo viés da exposição da verdade ou da vida imaginária, nela as pessoas figuram como personagens e a interpretação literária do autor as considera como criações.

Na biografia de Graciliano Ramos, encontram-se vários relatos enfatizando o impacto causado pela obra e sua grandeza. Carlos Drummond de Andrade afirma por carta que, "Até o mais espinhoso dos amigos – ou dos críticos – reconhecerá em *Infância* a obra de arte que ela realmente é. Nada lhe falta, nada lhe sobra." Na opinião de Álvaro Lins, *Infância* é "o livro mais bem escrito" da obra de Graciliano Ramos. Para Octavio Tarquínio, "obra-prima de um grande mestre". No entanto, a reação da família foi de "parentes inconformados com os juízos sobre os pais" presentes na obra (MORAES, 2012, p. 215-216).

De fato, o relato da experiência a respeito do convívio com os pais é impactante. Dentre vários fragmentos, a relação com os pais é marcada fortemente na passagem: "Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor. Depois as mãos finas se afastaram das grossas, lentamente se delinearam dois seres que me impuseram obediência e respeito" (RAMOS, 1975, p. 14-15).

A percepção das mudanças ocorridas com o narrador-personagem a partir de suas experiências e a forma como elas expressam sua íntima essência reforçam o que assinala Lukács sobre a experiência pessoal do indivíduo como reflexo de sua concepção de mundo.

Essa constatação está bem presente em uma situação de violência narrada pela personagem. Um momento de sofrimento, tortura e injustiça vivido na mais tenra infância, no episódio *Um cinturão,* mas que teve repercussões no homem Graciliano. Segundo a personagem, seus contatos com a justiça foram dolorosos e quase sempre sua condição era a de réu. Aos quatro ou cinco anos, o pai o interroga e o acusa pelo desaparecimento do cinturão. As consequências dessa experiência: "[...] Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra [...] Onde estava o cinturão? A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo" (RAMOS, 1975, p. 33).

Acometido por uma "doença de olhos" que o afastou da escola semanas e semanas durante sua meninice e, consequentemente, atrasou seus estudos, a narrativa em *Cegueira* apresenta os ganhos obtidos com essa experiência para o menino Graciliano, que afirma: "somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação" (LAROSSA, 2002, p. 26). Transformação está assinalada no trecho: "Na escuridão percebi o valor enorme das palavras" (RAMOS, 1975, p. 138).

O episódio *Leitura,* que marca o contato inicial do narrador-personagem com as letras, remete à sua curiosidade diante de uns cadernos de capa enfeitada, folhetos encontrados na loja do pai enquanto abria caixas e pacotes. Seu interesse despertou no pai o desejo de ensiná-lo a ler. Todavia, essa aproximação não foi das mais agradáveis. Segundo a personagem, "Meu pai não tinha vocação para o ensino, mas quis meter-me o alfabeto na cabeça. Resisti, ele teimou – e o resultado foi um desastre. Cedo revelou impaciência e assustou-me" (RAMOS, 1975, p. 104).

Em passagens seguintes, a narrativa apresenta palavras fortes relacionadas a essa experiência: escravidão, engulhos, bocejos e cochilos, sono forte, enjoo enorme, martírio, tortura, suplício etc. O interesse pelos livros surge em momento posterior, em uma suposição de que eles seriam melhores do que os folhetos, porém a notícia de que ingressaria na escola causou-lhe sentimento de injustiça, afinal a escola era um lugar horrível para o qual se mandava crianças rebeldes e esse não era seu caso. O contato com sua primeira professora, D. Maria, representou para o narrador-personagem um grande alívio, pois ela tinha alma infantil e seus mundos assemelhavam-se.

Embora o sofrimento inicial com a leitura e a escrita tenham atormentado o narrador-personagem, essa experiência permitiu que ele fosse além e superasse a dificuldade com a leitura. Surgia, então, o desejo por adquirir livros, e sua necessidade de leitura naquelas circunstâncias poderia ser saciada na biblioteca do tabelião Jerônimo Barreto, o mais próximo dos possuidores de

biblioteca. Houve hesitação no pedido, mas de súbito a timidez habitual desapareceu e gerou surpresa ao ter o pedido concedido e franqueado não só um exemplar, mas as coleções todas.

Na passagem que segue, observa-se sua experiência de leitura como transformação: "Em poucos meses li a biblioteca inteira de Jerônimo Barreto. Mudei hábitos e linguagem. Minha mãe notou as modificações com impaciência" (RAMOS, 1975, p. 220).

Dialogando com Lukács no tocante às escolhas dos indivíduos e à formação de sua personalidade, Costa (2007) enfatiza que essas escolhas são socialmente determinadas pelas circunstâncias sociais, familiares..., ou seja, pelas condições objetivas de vida. Sendo assim, as escolhas que fazemos se constituem em respostas práticas aos desafios impostos pela vida social e o resultado disso é o nosso desenvolvimento individual e interior.

As reflexões do narrador-personagem diante dos mais variados acontecimentos de sua infância e que moldaram sua personalidade permitem identificar seu apurado senso de justiça, sua integridade, sua conduta e ética. Em *Venta-Romba,* tem-se o relato indignado diante da falta de escrúpulo do pai ao assumir o cargo de juiz substituto. Uma recordação lastimosa do dia em que Venta-Romba adentrou sua casa e causou susto e terror aos que estavam na sala.

Tal atitude fez a mãe enviar um bilhete ao esposo, que ao chegar percebeu o exagero do recado, mas diante da atitude precipitada que tomara ao enviar um bilhete ao comandante do destacamento sobre o fato, deu voz de prisão ao Venta-Romba que não entendeu o motivo. O que a experiência dessa situação gerou no narrador é tratado ao final do episódio: "Eu experimentava desgosto, repugnância, um vago remorso. Testemunhara uma iniquidade e achava-me cúmplice. Covardia." (RAMOS, 1975, p. 229).

Como vimos no decorrer do capítulo, na dinâmica da análise do lugar da experiência do narrador-personagem em *Infância,* faz-se necessário retomar que o entendimento da obra literária como reprodução artística da realidade é resultado de um amplo processo evolutivo do homem. Nessa perspectiva teórica, a obra de criação artística capta a vida na sua totalidade e busca revelar os momentos essenciais por meio de personagens situadas no processo social e de suas observações acerca da realidade.

O estilo da escrita de Graciliano Ramos nos possibilita encontrar a unidade na diversidade. As experiências vividas pelas personagens e revividas pelos leitores tornam o momento da leitura de seus livros uma experiência literária ímpar. O universo delineado e sua aproximação com o real revelam um estudo encan-

tador da natureza humana refletida em seus dilemas individuais no contexto de uma sociabilidade capitalista que promove desigualdades e injustiças.

Em *Infância*, a riqueza da variedade, a vivacidade das personagens e o conjunto das relações estabelecidas entre realidade e problemas sociais remetem às experiências do narrador-personagem no conjunto das relações estabelecidas entre o sujeito da experiência e a experiência de leitura como transformação.

Por intermédio do ponto de vista do menino e do homem, Graciliano Ramos conduz o leitor através de uma narrativa intensa não somente marcada pela experiência de seu narrador-personagem, mas, sobretudo, pela conexão estabelecida entre suas vivências e o ambiente ao qual está inserido.

Referências

CANDIDO, A. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

COSTA, G. M. **Indivíduo e sociedade: sobre a teoria de personalidade em Lukács**. Maceió: EDUFAL, 2007.

COUTINHO, C. N. **Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

KONDER, L. **Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências de estética marxista**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

LAROSSA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. nº 19. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf. Acesso em: 10 jan 2015.

LUKÁCS, G. **Estética I**. V. 1, 2. Barcelona – México, DF: Ediciones Grijalba, 1966.

LUKÁCS, G. **Estética I**. V. 3, 4. Barcelona – México, DF: Ediciones Grijalba, 1967.

LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LUKÁCS, G. **Ensaios sobre literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, G. **Marxismo e teoria da literatura**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MAGALHÃES, B. **Vidas secas: os desejos de sinhá Vitória**. Curitiba: HD Livros, 2001.

MORAES, D. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. São Paulo: Boitempo editorial, 2012.

RAMOS, G. **Infância**. 10. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1975.

O SERTANEJO DE JOSÉ DE ALENCAR: ANOTAÇÕES SOBRE SERTÃO

Ulisses Macêdo Júnior[1]

O presente capítulo traz como objetivo principal fazer uma apreciação crítica da obra *O sertanejo* de José de Alencar, observando algumas questões inerentes ao estilo na composição da narrativa em destaque. Nessa perspectiva, foram destacados elementos acerca de espaço e paisagem, segundo as diretrizes da geografia humanista e cultural que embasam a linha teórica de Carlos Monteiro; as concepções sobre sertão, através da ótica de Jerusa Pires Ferreira e Câmara Cascudo, além da bibliografia específica de teóricos que versam sobre a obra do autor.

Escritor, jornalista, advogado, deputado e ministro, envolvido em diversas polêmicas em sua época, um dos responsáveis pelo mito de fundação da nacionalidade brasileira, José de Alencar nasceu em 1º de maio de 1829, na então cidade de Mecejana, estado do Ceará. Filho de José Martiniano de Alencar e Ana Josefina de Alencar. Neto, pelo lado paterno, do comerciante português José Gonçalves dos Santos e de D. Bárbara de Alencar, cidadã pernambucana que se consagraria heroína da revolução de 1817.

No campo literário, sua obra fez parte de um projeto de construção da identidade brasileira por meio da ficção, através dos diversos romances e peças de teatro que compõem cenários do Brasil. Utilizou como temas, a figura do índio, o sertão nordestino, o ambiente urbano, alguns tipos regionais, a miscigenação de povos, e, por meio das narrativas ou dos textos de crítica literária, defendeu a valorização da língua portuguesa falada no país. Publicou obras de estilos variados, como os romances de costumes nos quais se destacam os livros: *Diva* (1864), *Lucíola* (1862), *Cinco minutos* (1856) e *A viuvinha* (1857).Os romances regionalistas: *O sertanejo* (1875), *O tronco do Ipê* (1871), *O gaúcho* (1870) e *Til* (1872). Dos romances históricos, fazem parte: *As Minas de Prata* (1865-1866) e *A Guerra dos Mascates* (1871 e 1873). No romance indianista, o índio é visto em três etapas diferentes: antes de ter contato com o branco, em *Ubirajara* (1874); um branco convivendo no meio indígena, em *Iracema* (1865) e o índio no cotidiano do homem branco, em *O guarani* (1857). Também escreveu algumas peças de tea-

1 Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela UEFS. Professor pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia (SEC). Participa do Grupo de Pesquisa em Literatura Baiana pela UNEB.

tro: *As Asas de um Anjo* (1858), *Mãe* (1860), *O Demônio Familiar* (1857). O autor faleceu na capital do Rio de Janeiro, em 12 de dezembro de 1877, aos quarenta e oito anos de idade.

O Sertão brasileiro tem sido tema de variadas pesquisas em diversas áreas do conhecimento, assim como tem servido de painel para uma série de representações, artísticas ou não, que algumas vezes retratam o ambiente de forma verossímil ou explorando seus elementos simbólicos, em outras, subvertem e dão, até mesmo, uma conotação diferente das "reais" perspectivas que configuram a região. Na literatura, tal cenário é apresentado com diversas aparências, tendo em vista a imensidão e variedade de elementos geográficos, culturais, religiosos, políticos que compõem o espaço sertanejo. Basta-nos pensar nas amplitudes e contornos que adquirem as significações do termo para autores que exploram essa ambientação: da natureza desoladora das vidas secas gracilianas às veredas de Rosa, dos painéis descritivos de José de Alencar com seu sertanejo à imagística fantasiosa de Ariano Suassuna, às fragmentações do sertanejo exilado em si mesmo, a exemplo dos personagens Nelo e Totonhim de Antônio Torres, além de uma gama de autores que trabalham com tal panorama e contribuem com os seus focos interpretativos sobre a região.

Vale ressaltar que a utilização do sertão, como cenário e elemento representativo em algumas obras literárias, traz consigo todo um rol de problemáticas de cunho econômico, social, religioso, cultural que envolvem a localidade. Logo, um grande número de questões é posto em evidência, desde elementos que compõem a geografia do lugar à universalidade adquirida, quando a obra transcende à particularidade da região para falar da condição humana.

As primeiras designações do termo sertão remontam aos séculos XV e XVI com os descobrimentos. Posteriormente, outras modulações no vocábulo são acrescidas com o decurso do tempo. Segundo Câmara Cascudo, que discute sobre as origens e modificações do termo, sertão poderia ser uma forma evolutiva de desertão. (1962, p. 698). Para Jerusa Pires Ferreira, sertão está ligado à concepção de interior, seja unido ao conceito de fertilidade do solo, de abundância vegetal ou no sentido de aridez, de despovoamento. (2004, p. 26-27). Em seu artigo "Um longe perto: Os segredos do sertão da terra", a autora reflete sobre o surgimento e modificações do conceito durante os tempos, além de uma série de hipóteses que apresentam a expressão. No entanto, na conclusão do mencionado trabalho um conceito é relativamente posto, quando é mencionada a ideia de sertão nordestino, trazendo uma conotação de aridez e inospitalidade da natureza.

Por essas abordagens, tratamos sertão como algo construído e edificado, inicialmente pelo viés de lugar, de espaço investigado e problematizado, levando-se em conta a sua gente, vista através dos personagens que o compõem e dão certa tonalidade ao ambiente. Todavia, juntamente com esse modo de observação, também foram destacados os elementos simbólicos de ligação do homem com sua terra de origem. Concepções que extrapolam as designações relativas ao telúrico e seguem para uma amplitude de maior dimensão, pois abordam os vieses que emergem desse sertão a partir da convergência do espaço físico e de elementos intrínsecos da alma do sertanejo: as caracterizações exteriores, descritivas e geográficas em conexão com os componentes interiores, simbólicos, míticos e epifânicos.

Segundo Carlos Monteiro, na obra *O mapa e a trama* (2002), o espaço no romance está relacionado ao tempo, e o tempo pressupõe uma variação de sentidos e percepções dos personagens e do leitor, pois tais fatores ampliam e modificam os diversos contextos que envolvem o meio. Numa obra literária, os aspectos simbólicos alteram a concepção de lugar. Essas descrições se apresentam, por vezes, atreladas a elementos da memória, concretamente esparsa e falha, perpassadas com as extrapolações dos desejos e sentimentos que reconfiguram a noção de lugar, ampliando-se a contornos indelimitáveis. O espaço surge como uma projeção da visão dos personagens, edificados pela carpintaria inventiva do escritor.

Ainda segundo Monteiro quando trata do cenário sertanejo na obra de Guimarães Rosa:

> [...] O lugar cujo nome trocamos, que se aparenta ou que não existe bem pode ser obra do inconsciente. Dentro do espaço geográfico, o lugar – com seu nome – revela a instância pessoal, individual. [...] misturando o real ao imaginário. O físico ao metafísico (2002, p. 221).

Em semelhante perspectiva sobre a obra de Guimarães Rosa, Antonio Candido afirma: "O meio físico tem para ele uma realidade envolvente e bizarra, servido de quadro à concepção de mundo e suporte do universo inventado" (1957, p. 12). A partir de tais inferências, foi analisado o romance *O sertanejo,* de José de Alencar, obra vincada no século XIX, com todas as relações com o seu meio e tempo, na qual o escritor assume a missão de pintar as cores da pátria e se apropria da natureza para construção de um projeto nacional.

Deste modo, seguiu-se nessa expedição destacando os fatores que relacionam e ligam a terra a seu povo. Adentrando no íntimo dos sentimentos que

compõem o ser sertanejo. Um misto de fatores delimitáveis concretamente e simbologias vincadas no telurismo.

Em *O sertanejo,* a paisagem é construída através da relação estabelecida entre a natureza, em toda sua pujança, e o componente humano, que modifica e reelabora o ambiente. O espaço natural, composto por elementos que se apresentam em variadas formas, a topografia, o clima, a vegetação, sofre a ação do homem que, harmonicamente ou não, atua sobre o meio e edifica uma nova realidade. O resultado desse novo contexto pode ser percebido pelas diversas produções do trabalho, da cultura, das edificações, dos costumes e da culinária. Na obra em destaque, o palco da ação narrativa acontece no sertão nordestino, predominantemente no interior do Ceará, pelo Vale do Jaguaribe às mediações da Ibiapaba, de Icó a Aracati, no sertão do Quixeramobim à fazenda Oiticica. Nesse cenário, compreendemos que além da intenção do autor em traçar um retrato geográfico da região, também é apresentada a interferência do homem, que age sobre o meio e o transforma segundo suas necessidades e aspirações.

No romance, as primeiras ações da inserção dos personagens sobre o meio natural podem ser observadas na construção das habitações da fazenda e nos setores das atividades ligadas ao trabalho no campo. No capítulo "A herdade", seguem as amostragens dos domicílios que são exibidos como extensão da natureza local. Na encosta da serra, pelas planícies, vales e montanhas, a paisagem é erigida numa atuação relativamente "precária" e harmônica do homem sobre a terra. As casas que compõem a morada são construídas com base forte e preparadas para as defesas contra os possíveis inimigos ou adversidades. A solidez e firmeza oriundas dessa fortaleza advêm do capricho e esmero na sua constituição, mas, sobretudo, no elo estabelecido com a natureza, que traduz a força advinda das terras brasileiras.

> A morada da Oiticica assentava a meio lançante em uma das encostas da serra. Erguia-se do centro de um terrado revestido de marachões de pedra solta. Por diante, além do terreiro, descia a rampa com suave ondulação até à planície (ALENCAR, 2004, p. 28).

Os interiores das residências são alicerçados com todo o luxo e requinte oriundos da cultura portuguesa, representando de certa forma, além da influência lusitana na constituição da paisagem local, também a concretude do projeto nacional do autor, através do hibridismo entre o elemento estrangeiro e o autóctone, configurado pela natureza.

A análise da obra *O sertanejo* apresenta claramente a existência de um princípio geral que revela uma estratégia narrativa adotada pelo autor para a sua composição. Através da riqueza de detalhes, do caráter descritivo da prosa, são traçados painéis que trazem uma tez de plasticidade à história. Com um recurso semelhante a uma câmera que capta e reproduz as imagens em focos variados, a narrativa é desenvolvida em planos gerais e planos específicos. Quando a focalização exibe as dimensões mais amplas, o plano é mais espaçado, mas ao se concentrar nas particularidades, o recorte se fecha. A câmera assume um caráter movente em alguns momentos e segue juntamente com o olhar do protagonista Arnaldo, numa espécie de *road movie*, em outros, estaciona e o acompanha em um plano mais horizontal. Às vezes, abre-se todo o foco e apresenta a enorme dimensão do cenário, como forma de ascensão da natureza, em outros instantes, focaliza no detalhe da cena para destacar algum elemento que julga importante.

Na abertura da obra, o narrador se insere como personagem e faz alusão ao sertão da sua infância. Através de uma descrição que exalta os elementos naturais, os planos se apresentam numa disposição do geral para o particular. Inicialmente, descreve-se o sertão como a "imensa campina que se dilata por horizontes infindos". Na sequência das cenas, o foco se fecha nas ações e lidas do "destemido vaqueiro cearense". Posteriormente, o narrador numa visão saudosista, questiona-se sobre as imagens do "sertão feliz da sua infância", bem como na pureza dos ares agrestes com sua seiva e perfumes. Novamente o foco se alarga e há um destaque à modificação da paisagem que gradualmente perde sua primeira rudeza e encanto, levada pela intensificação do processo civilizatório. Nesse princípio, o ato de narrar se dá em um tempo presente e o narrador enfatiza as belezas naturais do sertão num momento passado.

É importante destacar que somente posterior à enaltecida descrição do sertão de outrora, unicamente depois de atribuir um caráter afetivo e sublime à natureza, é que o autor introduz a demarcação temporal em que a história é contada. Assim, o cenário é aberto num imenso painel de infinitos horizontes, onde acontece a maioria das cenas que compõem o enredo. A natureza sertaneja como protagonista, vincada em um período no qual possuía grande esplendor, e o elemento humano que vai aprimorar sua habilidade para construir seu lugar.

Vale ressaltar, que em algumas passagens da obra, quando o autor faz alusão aos aspectos superiores da natureza, o tom é elevado, atribuindo um caráter eloquente à descrição. No início do capítulo "O comboio", conforme foi demonstrado, e ao final da primeira parte do livro, no capítulo, "Ao cair da tarde", tais figurações são bem evidentes.

> Ao cair da tarde" (capítulo XIX): Os borraceiros do natal tinham continuado a cair por volta da madrugada; e o sertão de Quixeramobim, o mais formoso de todo o dilatado vale da Ibipiaba, vestia-se cada manhã de novas galas ainda mais brilhantes do que as da véspera (ALENCAR, 2004, p.103).

Todavia, no momento da demarcação temporal em que é iniciada a ação narrativa com a descrição do comboio, a voz adquire um caráter mais sóbrio e a nota é arranjada em um tom menor. A partir de tal instante no enredo, a sequência de planos é continuada com a descrição dos integrantes que compõem o comboio, de modo a enfatizar a relação social e hierárquica dos personagens, mas, sobretudo, como forma de dar um destaque à estrela principal do espetáculo, D. Flor.

Em suma, primeiramente é exibida a vasta campina do sertão, em seguida é focalizado o lugar nesse prado por onde é descrita a comitiva. O foco se fecha mais ainda e são destacados os membros do comboio com sua indumentária e funções. E, por fim, incide sobre D. Flor que protagoniza o primeiro conflito da narrativa.

Como hábil arquiteto da palavra, o autor de *O Guarani* edifica todo um cenário sertanejo de maneira paulatina e gradual. Pintando cada elemento do espaço de maneira peculiar, de modo a conduzir o leitor a vislumbrar através de lentes que ampliam e dão uma tonalidade grandiosa ao sertão. O espaço passa a ser erigido através de uma construção alicerçada pelo fino e bem conduzido trato da palavra.

Em *O sertanejo*, como parte integrante do seu projeto nacional, José de Alencar utiliza a figura do narrador para se inserir na obra, ressaltando-lhe os aspectos que mitificam a natureza, modificam a paisagem e dá um tom de veracidade histórica à prosa narrada. As mesmas fulgurações da tessitura descrita elevam o caráter natural do meio e dá uma tez de afetividade à matéria contada.

Assim, através de uma ampla integração do elemento natural com o componente humano, a paisagem é edificada numa variedade de produções de artefatos de cunho religioso, cultural, relativos ao trabalho, ao sentimento de pertença.

Aos olhos da contemporaneidade e a pensar na missão assumida pelos românticos brasileiros, sobretudo José de Alencar, pode-se perceber o importante papel a que se propuseram romancistas, poetas e demais escritores, assim como quaisquer profissionais que assumissem o trabalho de construção da nação. Inicialmente, através de uma busca e volta às origens, e neste aspecto, semelhante aos rumos gerais do Romantismo em alguns lugares do mundo. No caso brasileiro, um retorno às raízes mais profundas da nossa gestação, através da mitificação e descrição da natureza, do elemento autóctone e dos colonizado-

res. Posteriormente, na busca das representações regionais, urbanas, que, juntamente com a vertente indianista, modelaram um painel de uma nação que ainda estava por se fazer, tanto no plano físico quanto na dimensão literária.

Nesse contexto, através dos romances indianistas e de cunho regional, de forma verossímil e ao mesmo tempo de maneira poetizada, José de Alencar constrói os enredos que integram e dão vida às suas histórias. No curso das narrativas, a dicção do autor adquire, em alguns momentos, a sobriedade de um relato histórico, em outros, intensifica as tonalidades primitivas, através de uma linguagem envolvente e garbosa. Nas composições do cenário, quando elenca os elementos da natureza, a narrativa assume uma tez mais altiva e as descrições seguem as linhas que extrapolam o caráter documental. Como fenômeno natural do sertão, a seca é um dos componentes destacados pelo autor na concepção da paisagem sertaneja.

Longe de ser um elemento desconhecido, a escassez das chuvas tem assolado o sertão nordestino desde que se tem conhecimento sobre o assunto, através das primeiras descrições que versam sobre a questão. Motivo de pesquisas e estudos em diversas áreas do conhecimento, o fenômeno tem inspirado escritores e artistas que tratam do tema com a peculiaridade de cada olhar. Na literatura, a temática tem servido de matéria prima a um grande número de prosadores e poetas. De Franklin Távora a Afonso Arinos, de Euclides da Cunha a JJ Veiga, de Raquel de Queiroz a Graciliano Ramos, de Ariano Suassuna a Antônio Torres, de João Cabral de Melo Neto a Patativa do Assaré. Todos tratam o fenômeno a partir dos seus respectivos contextos e de maneira particularizada. José de Alencar, escritor do século XIX, não se exime em verificar a matéria e mesmo em um enredo romantizado e ao mesmo tempo épico, o tema é abordado. Na obra *O sertanejo,* a seca, assim como toda a natureza descrita pelo autor adquire uma imagem de cores carregadas. Se por um lado, o elemento natural é descrito com graça e vivacidade, por outro, a seca se corporifica em elemento maléfico que transfigura a imagem primaveril do sertão dos tempos chuvosos. Ao final do capítulo "O comboio", o autor corporifica a imagem do sertão, como um imenso deserto devastado pela seca, repleto de árvores fanas que se assemelham a um cortejo de mortos, "em um vasto ossuário da antiga floresta".

> O sol ardentíssimo côa através do mormaço da terra abrasada uns raios baços que vestem de mortalha lívida e poenta os esqueletos das árvores, enfileirados uns após outros como uma lúgubre procissão de mortos (ALENCAR, 2004, p. 16).

Somente as árvores de raízes longas e mais adaptadas à seca, a exemplo da oiticica e do juazeiro, sobrevivem na aridez do sertão. Com igual intensidade, mas invertendo a qualificação dos elementos naturais para um perfil positivo, Alencar descreve os primores da terra sertaneja com a chegada das chuvas. No capítulo "O rosário" ocorre uma transfiguração da natureza, que passa a ser dotada de vida e esplendor.

> A primeira gota d'água que cai das nuvens é para as várzeas cearenses como o primeiro raio do sol nos vales cobertos de neve: é o beijo de amor trocado entre o céu e a terra, o santo himeneu do verbo criador com a Eva sempre virgem e sempre mãe (ALENCAR, 2004, p.58).

Além do reavivamento da natureza com as chuvas, as simbologias relativas à sua escassez e precipitação estão inerentes ao caráter do sertanejo em sua relação com o meio. Nesse contexto, a paisagem é arquitetada nos modos como os personagens interagem com as realidades locais, através das produções do trabalho no campo, das lidas com gado, nas representações culturais e religiosas, nas subjetivações advindas do fenômeno das águas.

A obra *O sertanejo*, publicada em 1875, compõe, juntamente com o restante da produção literária do romancista José de Alencar, um amplo e variado painel ficcional acerca de diversas partes de um Brasil ainda pouco conhecido. Construída como peça de fundamental importância no projeto de enaltecimento do caráter nacional e edificada sob as implicações do período de independência política, a obra vem simbolizar o componente brasileiro do interior do país, distante do progresso e rumos do litoral, que mantém uma relação telúrica com a sua terra. A imagem do vaqueiro sertanejo, com toda a indumentária de ofício, que derruba o touro indômito, representa o avanço da pecuária no Nordeste brasileiro e, consequentemente, a ocupação das terras. O escritor mescla nesse livro, elementos verossímeis, míticos, locais (de certa forma oriundos de outras paragens, mas já enraizadas à cultura popular sertaneja) e estrangeiros, advindos de diversos lugares e tempos. Tece o seu enredo unindo uma ativa imaginação criadora ao traço poetizado da palavra.

Referências

ALENCAR, J. **O sertanejo**. São Paulo: Ática, 2004.

_____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora José Aquilar, 1959, vol. I.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do Folclore Brasileiro,** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

FERREIRA, J. P. Os segredos do sertão da terra: um longe perto. **Légua e meia: Revista de literatura e diversidade cultural**. Feira de Santana: UEFS, v. 3, n. 2, 2004.

MONTEIRO, C. A. F. **O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2002.

OS ESPAÇOS EM TRÂNSITO DE *O CORTIÇO*

Jarciana Anunciação dos Santos de Sousa[1]

O romance *O cortiço,* publicado em 1890, representa em suas páginas a sociedade fluminense do fim do século XIX em sua dimensão social, cultural, econômica e política, explorando os seguintes temas: habitação coletiva, migração, imigração, trabalho assalariado, escravidão, entre outros.

Nessa obra, o cortiço é a habitação coletiva que aparece como cenário principal, onde se desenvolve a maior parte das tramas que movimenta a narrativa e onde, também, parte das paisagens é construída. Neste trabalho, procura-se evocar os elementos que compõem as paisagens no romance *O cortiço*, especificamente, as paisagens que se apresentam dentro do cortiço de João Romão, passíveis de serem estudadas e significadas. Para tanto, apresentam-se inicialmente teorias acerca da paisagem para em seguida, analisar as paisagens em *O cortiço,* verificando como elas se constituem.

As paisagens presentes nas obras ficcionais, na maior parte das vezes, permitem o conhecimento de realidades concretas, como é o caso de *O cortiço*. Nesse romance, as paisagens que se delineiam frente ao leitor são alusivas e representativas de uma sociedade marcada pela diferença social e cultural, através de duas habitações, o cortiço de João Romão e o casarão do comendador Miranda. Dois espaços característicos pelas relações que neles são engendradas. Mais especificamente, no cortiço do vendeiro Romão, encontra-se descrita a vida nos cortiços cariocas em termos estruturais e humanos.

Aluísio Azevedo, como um típico naturalista, nesse romance, assim como também em outros, como *O mulato* e *Casa de pensão*, por exemplo, dá a conhecer o contexto em que as histórias são enredadas. Sobre essa preocupação dos escritores brasileiros, Dimas (1994) argumenta: "Num certo sentido, frente à tradicional carência de estudos especializados, o romancista brasileiro como que toma para si a incumbência de vasculhar o país, em sua geografia, sua história e suas instituições" (p. 16). Os escritores ofertam as peculiaridades dos espaços brasilei-

1 Mestre em Estudos Literários pela UEFS/CAPES. Vinculada ao grupo de pesquisa GELC (Grupo de Estudos Literários e Contemporâneos).

ros em todas as suas dimensões, contribuindo para o conhecimento por meio da ficção daquilo que aos olhos de parte dos leitores estão longínquos.

O espaço ganha novas perspectivas, deixa de ser um pano de fundo para assumir relevância em muitos textos literários. Visto como algo dinâmico e moldado pela ação das personas que com ele se relaciona, o espaço passa a ser uma estrutura integrante na vida do sujeito, assim como o sujeito passa a ser figura importante na sua constituição. Desse entrelaçamento, se esboça a paisagem tanto enquanto algo de natureza física, composta pela presença do homem e dos objetos em um dado espaço, quanto simbólica, pelos sentidos atribuídos a cada elemento, resultado do contato e das experiências das pessoas com os objetos.

Conforme definido no dicionário de Mattos: paisagem é "Extensão de terreno que se avista de um determinado ponto" (2005, p. 446). A partir dessa perspectiva, para a paisagem constituir-se, precisa ser avistada, percebida, apreendida, independente de onde esteja o sujeito, sendo que, a percepção e a apreensão de determinada coisa não está isenta de sentido. A coisa avistada, nunca é a mesma coisa, depois que sobre ela o homem incide seu olhar. Por isso que, na maioria das vezes, o espaço nas narrativas aparece como característico e significativo.

A ação dos personagens e a sua interação com os objetos possibilitam a criação de um espaço personalizado, que por sua vez termina por representa-los. Segundo Lins, "Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem" (1976, p. 92). Assim como o crítico, o leitor também precisa ir além dos elementos que se apresentam como imagens. É preciso explorar, também, a atmosfera do ambiente, as sensações, os sabores, os cheiros, os ruídos, os sentimentos, os quais, juntamente, contribuem para criação do aspecto paisagístico.

A paisagem muda conforme tempo e espaço e de persona para persona. A subjetividade, produto do acúmulo de experiências, reveste de valor e simbologia os objetos com os quais o indivíduo se relaciona direta e indiretamente. Sobre essa concepção, diz Collor: "A paisagem percebida é, desse modo, construída e simbólica" (2012, p. 11). Daí decorre que a paisagem apreendida, nunca é a mesma para todos, devido ao acervo cultural e as experiências acumuladas. Vista dessa forma, a paisagem adquire um valor que é inerente àquele que a apreende e a constrói.

Os elementos que compõem a natureza, os objetos de um dado espaço não se apresentam vazios, eles são impregnados de cultura. Uma árvore não é apenas uma árvore, um rio não é apenas um rio, assim como um instrumento de trabalho, não é apenas um instrumento de trabalho. Esses elementos, por exemplo, aparecem para o sujeito a quem pertencem dotados de valor. Como diz Cauquelin:

> Se a árvore fosse apenas uma árvore e simplesmente uma árvore, se o rochedo fosse apenas uma massa pedregosa de formas atormentadas, se o regato fosse água apenas, não contemplaríamos uma paisagem, mas uma sucessão de objetos justapostos (2007, p. 154).

As partes integrantes de uma paisagem, não são meras coisas, elas são significativas para alguém. Dentro do cortiço, os objetos ali dispostos, a estrutura física das casas, as tinas, as hortas, a bica, o pátio, a casa de pasto, por exemplo, sem o componente humano, que os dota de valor, não constituem paisagens. Desse modo, a ação sobre determinado espaço não é ingênua e nem casual, pois há nela um fundamento lógico encadeado por fatores motivacionais, de ordem histórica e subjetiva, que influem na atuação do sujeito sobre o espaço e sobre os objetos personalizando-os.

O espaço nessa obra, mais especificamente, o cortiço de João Romão, é característico pelo tipo de habitação e de personas que o engendra. Estamos falando de uma moradia comum no Rio de Janeiro, tipicamente da classe pobre, habitada por migrantes, imigrantes, brasileiros pobres, escravos e ex-escravos. É essa clientela que habita as páginas de *O cortiço,* oriunda de diferentes nacionalidades e culturas, fazendo emergir uma pluralidade de comportamentos, de costumes, de valores e princípios contribuindo para a criação de uma paisagem não homogênea, no entanto, unificada.

No espaço interno, estão entre outros, as casinhas, o pátio e a bica. As casinhas constituem espaços de intimidade como propõe Bachelard em *A poética do espaço*. Entretanto, além dessa ideia de intimidade, as casas representam também um ambiente de inter-relações entre amigos e vizinhos. No cortiço é comum as festas dentro das próprias casas, almoço e jantar, constituindo oportunidades para a convivência próxima entre os personagens, como acontece, por exemplo, na casa de Rita Baiana.

É no pátio da estalagem, que a maior parte das histórias é tecida e onde as trocas culturais são mais intensas. O pátio apresenta-se como um ambiente de lazer, de festa, de conflitos, de intrigas, de mexericos, de trabalho e de relacionamentos afetivos, os quais contribuem para criar o aspecto paisagístico.

Outros espaços são as bicas e as tinas, nas quais, o contato dos moradores entre si, é frequente. Durante o período de tempo em que sai para se lavarem, pegar água e lavar roupas, o contato torna-se maior e favorece o compartilhamento de experiências. Desse modo, fatos, eventos, costumes, práticas cotidianas ou não, implicam a formação de uma paisagem complexa pela diversidade

de personas que a compõem. Entretanto, a pesar das diferenças, não há um estranhamento entre eles, ao contrário, o que há é uma interação que permite a formação de uma paisagem indivisível.

O Rio, na segunda metade do século XIX, em virtude da substituição da mão-de-obra escrava pela imigrante, recebe grandes contingentes de estrangeiros vindos de países como Portugal, Espanha, Itália, principalmente. Há que considerar também que a capital recebe migrantes que, em busca de melhores condições de vida, vêm para os centros urbanos.

Cria-se uma demanda por moradia e são os velhos casarões e os cortiços com seus minúsculos quartos, no centro da cidade, que comportam toda essa gente desabrigada. São nesses espaços que se encontram aglomeradas famílias inteiras em condições precárias pela falta de saneamento, redes de esgotos e ventilação.

Na estalagem de João Romão aparecem reunidos brasileiros, portugueses, italianos compartilhando, entre si, seus valores e culturas, observe no trecho abaixo:

> Marciana [...] cantava toadas monótonas do sertão: "Maricas tá marimbando, / Maricas tá marimbando, / Na passagem do riacho / Maricas tá marimbando". A Florinda, alegre, perfeitamente bem com o rigor do sol, a rebolar sem fadigas, assoviava os chorados e lundus que se tocavam na estalagem [...] Da casinha número 8 vinha um falsete agudo, mas afinado. [...] No número 7 Nenem cantarolava em tom muito mais baixo; e de um dos quartos do fundo da estalagem saía de espaço a espaço uma nota áspera de trombone (AZEVEDO, 2010, p. 30).

Nesse trecho, o narrador compõe um quadro paisagístico apresentando uma variedade de estilos e ritmos tocados e cantados pelos personagens no interior da estalagem, harmoniosamente, sem conflitos entre si. Cada persona com seus afazeres se dispõe a cantar e a dançar conforme sua cultura e conforme lhe apraz, expressando-se à sua maneira, sem, entretanto, sofrer repressão. O que pode parecer ruídos aos ouvidos de quem não faz parte desse contexto, aos ouvidos dos personagens, os sons, ecoam com naturalidade.

As paisagens de *O cortiço* são heterogêneas pela complexidade de relações que ali são produzidas, contudo, harmoniosa pela flexibilidade e interação que os moradores mantêm uns com os outros. Desse modo, a diversidade de comportamentos, costumes, valores e princípios, em um mesmo espaço, proporcionam trocas interculturais e contribuem para a contínua modificação da paisagem.

As paisagens presentes nessa obra exprimem as personas que nelas estão inseridas. Um observador atento é capaz de perceber nelas, informações e pistas que permitam conhecer as suas partes e entender como elas se inter-relacionam. As paisagens representam os próprios personagens, identifica-os, denunciando quem eles são, o que fazem e o que gostam. Observe abaixo a paisagem das primeiras horas do dia no cortiço de João Romão:

> Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto [...]. A roupa lavada, que ficara de véspera nos coradouros, umedecia o ar e punha-lhe um farto acre de sabão ordinário. As pedras do chão, esbranquecidas no lugar da lavagem [...] ouviam-se amplos bocejos, fortes como o marulhar das ondas; pigarreava-se grosso por toda a parte; começavam as xícaras a tilintar; o cheiro quente do café aquecia, [...]; trocavam-se de janela para janela as primeiras palavras, os bons-dias; reatavam-se conversas interrompidas à noite; a pequenada cá fora traquinava já, e lá dentro das casas vinham choros abafados de crianças, [...] cantar de galos, cacarejar de galinhas [...] (AZEVEDO, 2010, p. 21-2).

Nesse trecho, o narrador observa cada detalhe da paisagem que está a sua vista. Explora o alvorecer na estalagem e o despertamento, não de um habitante, mas de todo o cortiço. O termo cortiço aqui aparece como metáfora, ele representa o aglomerado de personagens que cientes da jornada prestes a iniciar, acordam às 5 horas da manhã e de imediato vão "abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas".

A paisagem das primeiras horas do dia, aos poucos, vai se formando e se moldando conforme a atitude e o comportamento de cada inquilino. O narrador observa e descreve as expressões dos sujeitos, os seus movimentos, o que fazem e os seus hábitos. Os moradores bocejam, pigarreiam, bebem café, saúdam-se, conversam entre si, riem, brincam, choram e até os animais fazem barulhos. Descreve também o aspecto físico e atmosférico do espaço. O ar umedecido indica que há muitas roupas no coradouro e a presença ainda de espumas secas nas pedras revelam que as mulheres no dia anterior estiveram ali, na lida, cada qual com suas trouxas a cantar, conversar e a mexericar.

O narrador fala também das crianças que acordam junto com os pais: "a pequenada cá fora traquinava já, e lá dentro das casas vinham choros abafados de crianças". Trata-se de uma rotina seguida por todos, homens, mulheres e meni-

nos. A vida no cortiço se agita desde cedo. A paisagem descrita sinaliza todo um modo de vida e denuncia quem são aquelas personas e como elas se comportam, como se relacionam entre si e com os objetos e utensílios que lhes são próximos.

Por fim, evoca-se aqui, a paisagem que se forma quando da emergência da Avenida São Romão que, por sua vez, emerge de toda a estrutura do antigo cortiço, incendiado pelo personagem Paula, uma cabocla velha. A nova estalagem descrita, abaixo, leva a configuração de uma paisagem que se torna o avesso da paisagem descrita anteriormente. Observe:

> Mas o cortiço já não era o mesmo; estava muito diferente; mal dava ideia do que fora. O pátio, como João Romão havia prometido, estreitara-se com as edificações novas; agora parecia uma rua, todo calçado por igual e iluminado por três lampiões grandes simetricamente dispostos. Fizeram-se seis latrinas, seis torneiras de água e três banheiros. Desapareceram as pequenas hortas, os jardins de quatro a oito palmos e os imensos depósitos de garrafas vazias. [...] A feroz engrenagem daquela máquina terrível que nunca parava, ia já lançando os dentes a uma nova camada social (AZEVEDO, 2010, p. 134-35).

O antigo cortiço é habitado por gente de toda a sorte, que dispõe de uma certa liberdade para comportar-se e divertir-se. Entretanto, quando o cortiço é incendiado, uma avenida é construída, um novo ambiente é criado e novos moradores vêm para ocupar seus espaços. O cortiço de João Romão não é mais o mesmo.

Uma paisagem diferente se delineia na Avenida São Romão, representação de uma sociedade que emerge, pautada em referenciais europeus. Assim, como no cortiço de João Romão acontece uma série de mudanças, no centro da cidade do Rio de Janeiro, principalmente, há transformações: os cortiços cedem espaço para as grandes avenidas e a classe popular com seus bens culturais é reprimida e destinada aos morros e periferias sem qualquer assistência, em prol de um novo e importado modelo de vida e de sociedade.

Trata-se de uma política de reestruturação e transformação por que passam os fluminenses da época, no final do século XIX. Nesse período, há um desabrochar de ideias e desenrolar de eventos que contribuem para abalar os fundamentos sociais, políticos e culturais do país.

Vários são os autores que exploram as condições sociais e políticas, bem como a ação das autoridades governamentais sobre a classe pobre da época e

suas habitações. Entre outros, está Sidney Chalhoub que em *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial* escreve sobre o pensamento da época em relação aos cortiços, tidos como focos de febre amarela e habitação das classes perigosas.

Rocha e Carvalho em *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro* fornece um estudo sobre a cidade do Rio do fim do século XIX em suas dimensões estruturais e humanas e Jaime Larry Benchimol em *Pereira Passos: Um Haussmann Tropical* que escreve sobre a história do Rio de Janeiro explorando desde a problemática da saúde, da política, da cultura, da economia à questão dos transportes, evocando trechos de relatos de viajantes que passaram pela capital e escreveram suas impressões.

As paisagens no romance são modificadas na medida em que suas partes também são modificadas. No novo cortiço certas práticas e costumes são alterados e novos hábitos são adquiridos e assim como os inquilinos e a estrutura do cortiço mudam, a paisagem também muda. O pátio estreitou-se, diferentes estão os costumes, a vida no cortiço ganha uma nova atmosfera, engendrada a partir do contato com os novos moradores e da saída de alguns, como Piedade que despejada, vai para o cortiço ao lado, o Cabeça-de-Gato.

Na Avenida São Romão "foram-se as iscas de fígado e as sardinhas preparadas ali mesmo à porta da venda sobre as brasas", as festas não são mais as mesmas, "já se não faziam sambas ao relento com o choradinho da Bahia, e mesmo o cana-verde pouco se dançava e cantava", agora prezavam mais "os forrobodós dentro de casa, com três ou quatro músicos, ceia de café com pão" (AZEVEDO, 2010, p. 136).

O ambiente do cortiço é outro, configurado com ares aristocráticos, João Romão participante dos ideais de civilização da época, desde sua ascensão, deixa os velhos hábitos e a vida de privações para ceder a um novo modo de vida. Seu armazém cresce e ele torna-se fornecedor para o comércio de Botafogo, adquire novos hábitos, reforma a sua casa, frequenta o Passeio Público, a Rua do Ouvidor e as sociedades carnavalescas.

Como visto, as paisagens de *O cortiço,* no que se refere, especificamente, ao cortiço de João Romão, vão se constituindo na medida do tempo e da ação das personas que habitam esse espaço e o modifica. São paisagens que surgem como representação da vida nos cortiços fluminenses.

As paisagens apresentadas e discutidas no corpo deste trabalho são significativas no contexto em que estão inseridos os personagens, tanto em termos ficcional quanto histórico. As paisagens do amanhecer do dia, a que dá amostra da convivência pacífica entre os moradores do cortiço e a da Avenida São Romão informam todo o modo de vida dos moradores do cortiço de João Romão e dos cortiços cariocas. E são peculiares pela riqueza de detalhes e pelo relacio-

namento harmonioso entre suas partes - objetos e sujeitos- havendo entre eles uma sintonia, formando um todo indivisível.

Nessa perspectiva, as personas modificam a paisagem e são modificadas por ela. No contexto de vivência dos personagens há um intenso processo de trocas culturais. Sob essas condições, a paisagem apresenta-se tanto para o narrador quanto para o leitor, matizada pelos mais diversos hábitos, costumes e comportamentos. Nisso reside a complexidade e a heterogeneidade das paisagens que se criam e se reestruturam a cada inserção de um novo sujeito e de novos objetos no cortiço de João Romão.

Referências

AZEVEDO. A. **O cortiço**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Disponível em: http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/2012/10/38-Bachelard-Cole%C3%A7%C3%A3o-Os-Pensadores-1978.pdf. Acesso em 17 mar 2015.

BENCHIMOL, J. L. **Pereira Passos: Um Haussmann Tropical**. Secretaria Municipal de Cultura: Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1992. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101387/ pereira_passos_haussmann_carioca.pdf. Acesso em 30 dez 2014.

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHALHOUB, S. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COLLOR, M. Ponto de vista sobre a percepção de paisagens. In NEGREIROS, C.; ALVES, I.; LEMOS M. (Org.). **Literatura e paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. Disponível em: http:// edicoesmakunaima. com/images/livros/ literatura_epaisagem.pdf Acesso em 04 fev 2015.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática S.A. 1994.

DUNCAN, J. A paisagem como sistema de criação de signos. In CORRÊA, L. R.; ROSENDAHL, Z. (Org.). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

LINS, O. Espaço romanesco. In LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MATOS, G. **Dicionário Júnior da Língua Portuguesa**. 3. ed. São Paulo: FTD, 2005.

ROCHA, Oswaldo Porto; CARVALHO, Lia de Aquino. **A era das demolições**: Cidade do Rio de Janeiro... Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1986.

REFLEXÕES SOBRE O TRAVESTISMO DA DONZELA-GUERREIRA[1]

Antonio Marcos dos Santos Trindade[2]

Este capítulo tem o objetivo, ao fazer a análise literária a seguir, de verificar como se apresentam as relações entre os gêneros, na versão do romance da donzela-guerreira *Dão Varão*, de D. Maria dos Anjos, colhida, em 1974, pelo folclorista sergipano Jackson da Silva Lima e publicada, em 1977, em seu livro *O folclore em Sergipe*. Essa versão apresenta três partes.

A primeira, do diálogo entre pai e filha, em que a filha se prontifica a ir à guerra no lugar de um filho varão, o qual o pai não tem, marca o momento do sacrifício temporário da identidade da personagem feminina. A segunda assinala o momento em que aparecem as soluções para ocultar o sexo, ao mesmo tempo em que ocorrem o jogo de sedução, entre a donzela-guerreira e o filho do general, e o teste de honra a que a personagem Dão Varão é submetida. Finalmente, na terceira parte, ocorre a realização do casamento, clímax da narrativa.

Metodologicamente, seguiremos Ezra Pound em sua tripartição conceitual melopeia, fanopeia e logopeia. A análise tripartite permitirá, num primeiro momento, um estudo apenas da melopeia, isto é, do aspecto formal e musical do poema - as rimas, o metro e a estrofação. Num segundo, somente da fanopeia, ou seja, do aspecto imagético: as interações entre os gêneros. Finalmente, num terceiro momento, trabalha-se a logopeia, quer dizer, o aspecto intelectual ou cultural (POUND, 2002, p. 23-50). Com Isso, procura-se estabelecer relações entre os dados encontrados nos modos de relacionamento entre os personagens e os contextos históricos, tanto o contexto diegético da personagem Dão Varão, quanto o contexto moderno da romanceira D. Maria dos Anjos, a fim de consolidar-se a interpretação.

Começando, então, pelo aspecto formal. A versão está estruturada em versos de sete sílabas, a redondilha maior, nas três partes. A rima se dá em palavras terminadas em -ão e em -ar, predominando nos versos pares, segundo o esquema AB-CB-DB-EB-FB. Contudo, as rimas se apresentam de forma bastante irregular, havendo versos que fogem ao esquema geral. Quanto à tonicidade, elas oscilam

1 Uma abordagem mais completa do romance em foco foi desenvolvida na dissertação *O lamento das Severinas*, orientada pelo Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá e defendida no PPGL/UFS.
2 Mestre em Estudos Literários pela UFS. Professor de Educação Básica da SEED-SE.

entre toantes e consoantes, ou seja, entre palavras cujo final é totalmente semelhante, rima consoante, ou quase semelhante, rima toante. Quanto ao valor, aparecem rimas ricas, as que ocorrem entre palavras de classes diferentes, e pobres, as que ocorrem entre palavras de mesma classe gramatical.

Dão Varão apresenta 23 estrofes, com números irregulares de versos. A maior parte é composta, alternadamente, de quatro versos, as quadras, e seis versos, as sextilhas. Todavia esse esquema também não é fixo, pois aparecem, quebrando essa regularidade, estrofes com oito versos, oitavas, e com dois versos, os dísticos (TAVARES, 1991, p. 202-206).

Feitas essas considerações de ordem formal, aborda-se, então, a estória da donzela-guerreira quanto ao conteúdo. Assim, entramos no segundo momento da análise, o momento do estudo das relações entre os gêneros. Antes disso, vale destacar as principais ações desse poema: uma donzela, contrariando a vontade paterna, sacrifica sua feminilidade travestindo-se de soldado, para ocupar um lugar apenas reservado aos homens, a fim de salvaguardar a honra do pai. Finda a guerra, ela acaba casando-se com o filho do general, ao lado de quem lutara, depois de revelar a ele sua verdadeira identidade. As implicações simbólicas desse travestismo da donzela-guerreira nos levam, de chofre, à reflexão sobre a condição subalterna do gênero feminino, no horizonte patriarcal.

Walnice Nogueira Galvão destaca algumas especificidades da donzela-guerreira, quando destaca seu espaço fora dos contratos matrimoniais tradicionais: "Ela não se confunde com a feiticeira, a freira, a hierodula, a hetaira, a prostituta e a meretriz, que todavia com ela compartilham o furtar-se ao destino padronizado do seu sexo, o de esposa e mãe" (1998, p. 31).

Definida como uma mulher que oculta seu sexo para escapar de um destino já previamente traçado para ela, a donzela-guerreira mostra ser marcada por um profundo sentido de missão, de sacrifício e do sagrado. Na versão de D. Maria dos Anjos, *Dão Varão*, isso está expresso nos versos 5 e 6 "Não chore, papai, não chore, / que eu sou teu filho varão" (LIMA, 1977, p. 54-55), repetidos, à maneira de estribilho, na segunda, quarta, sexta e oitava estrofes.

Observe-se, também, que, travestida - essa sua insubordinação - entre os homens para que não lhe reconheçam o sexo, ela passa a gozar de uma liberdade que, em tal cultura, só é reservada aos varões. Desse modo, o primeiro sacrifício deve ser, como num ritual de iniciação para se receber outra identidade, o corte dos cabelos, "Ao sacrificar sua cabeleira, a donzela-guerreira estaria sacrificando também sua especificidade enquanto mulher, aceitando que os valores masculinos preencham sua cabeça, transformem-se em ideais dela" (GALVÃO, 1998, p. 175).

Tem-se, na versão de D. Maria dos Anjos, a configuração do gênero feminino como o *outro* que, para circular no espaço restrito ao gênero masculino, precisa abdicar temporariamente de sua identidade. Na cultura patriarcal, a subjetividade masculina tem se relacionado com a alteridade feminina de forma assustada e opressiva. Georges Duby (1989) fala do medo que os homens da Europa medieval sentiam por esse ser misterioso, a mulher, ao mesmo tempo em que se sentiam atraídos umbilicalmente por ela.

Por isso mesmo, por essa marca de mistério e de sedução umbilical, que o sexo feminino desperta na subjetividade masculina, é que as mulheres foram tão perseguidas nesse momento histórico, marcado pelo domínio masculino e sua cultura guerreira. Basta lembrar, a esse respeito, segundo mostra Jean-Michel Sallmann (2002, p. 38-58), as ondas sucessivas de repressão à bruxaria que ocorreram no Ocidente, tendo na figura da mulher a suspeita mais visada, devido ao seu envolvimento com os mistérios da natureza. Aliás, esse é o momento, fim da Idade Média, em que os romances tradicionais, dos quais *D. Varão* é um exemplo, estão sendo encomendados pelos príncipes aos poetas trovadores a fim, exatamente, de educar a mulher para o casamento e para a vida reclusa no lar.

Continuando a abordagem do romance da donzela-guerreira, a partir de sua versão sergipana, destaca-se, pois, que o gênero feminino é caracterizado, na pedagogia que o poema transmite, como o gênero "frágil", do qual não se espera uma atitude de afirmação, mas tão só de submissão, e ao qual, portanto, é vedada a liberdade no espaço público. Na versão *Dão Varão*, isso está expresso na décima estrofe, nos versos 45 a 50, "- Chamais, filho, chamais, / Chame ele pra o jardim: / Se ele for homem/ No cravo pegará, / Se ele for mulher / Numa rosa pegará." (LIMA, 1977, p. 55).

Como se vê, a palavra "rosa" caracteriza a mulher como um ser sensível. Essa sensibilidade, que faria com que ela se comovesse com a beleza da flor, em vez de escolher o cravo, é que denunciaria sua feminilidade. Nos versos 86 a 93 "- Chamais, filho, chamais, / Chama ele pra um jantar, / Cadeiras altas e baixas / Pra ele se assentar, / Se ele fora homem / Na mais alta sentará, / Se ele for mulher / Na mais baixa é de assentar." (p. 56), o adjetivo "alta" indica que ao homem é reservado um lugar privilegiado, ao passo que à delicadeza da mulher resta a posição subordinada. Homem senta em cadeira alta, mulher em cadeira baixa.

Essa divisão simbólica aparece também nos versos 62 "Comida muito quente" (p. 55), em oposição ao verso 67 "Na farinha se pegará" (p. 55), em que "comida muito quente" está para o gênero masculino, enquanto "farinha" está para o feminino. Nos versos 75, "Nos laços pegará," e 77, "Na espada é de pegar" (p.

56), continuando a caracterização simbólica, a palavra "laço" refere-se ao gênero feminino, ao passo que "espada" refere-se ao masculino.

Finalmente, chega-se à caraterização do gênero feminino como o gênero fadado à reclusão, ao qual é vedada a liberdade nos espaços públicos. Vejam-se os versos 98 a 103: "- Chamais, filho, chamais, / Chama ele p'ra o banho, / Se ele fora homem / O banho é de tomar, / Se ele for mulher / Desculpa tem pra dar" (p. 56). Claro está que, para o gênero feminino, o banho ao ar livre seria uma liberdade impensável, no contexto patriarcal.

As relações entre os gêneros estão configuradas, nessa versão do romance da donzela-guerreira, como rigidamente hierarquizadas. Ao gênero masculino, gênero do sexo dominador e detentor do poder, todas as liberdades são possíveis, sobretudo nos espaços públicos. Ao gênero feminino, historicamente constituído pelo discurso masculino como o gênero do sexo "frágil", porém, restam apenas a subordinação e a reclusão.

Feitas a primeira e a segunda partes da análise literária da estória da donzela-guerreira, a partir da versão *Dão Varão*, recolhida por Jackson da Silva Lima em Sergipe, da narradora tradicional D. Maria dos Anjos, passa-se, nessa terceira parte, ao estudo das relações interpretativas, entre os dados formais dessa versão, e o conteúdo pedagógico nela detectado. Faz parte da natureza do estudo do Romanceiro o trânsito constante, entre o analisar literariamente o suporte verbal da diegese do romance e o olhar sociológico sobre suas enunciadoras-transmissoras. Abordar essas narradoras tradicionais é um passo complementar à análise em curso e nos permite ingressar no terceiro momento da abordagem, o momento do estudo do aspecto cultural do poema.

Essas narradoras, aqui representadas por D. Maria dos Anjos, poderiam ser chamadas, seguindo o romance, de donzelas-guerreiras. Está visto que com isso não se quer dizer que elas o sejam na acepção estrita do termo, "mulher que oculta o sexo e ocupa o lugar de um homem", não. Mas apenas no sentido de que são mulheres fortes e sofridas, as quais devem ter criado seus filhos num ambiente semelhantemente patriarcal, como o ambiente descrito nesses romances ibéricos, habitados por marcantes personagens femininas, com as quais as narradoras tradicionais de Jackson da Silva Lima guardam um certo parentesco, "Atrás de Diadorim estão todas as donzelas-guerreiras dos romances ibéricos, [...]" (GALVÃO, 1998, p. 173).

O ambiente onde vivem as narradoras tradicionais, o Nordeste (e dentro dele o Estado de Sergipe), apesar de ser uma região privilegiada culturalmente, onde a memória coletiva está intimamente ligada à tradição oral, revela traços facilmente reconhecíveis de valores ibéricos pré-industriais. Nessa região, o tra-

tamento dispensado ao sexo feminino, em alguns aspectos culturais, mantém-se próximo às condições medievais. O Nordeste tem sido um espaço de homens, no mesmo sentido em que Georges Duby (1989) chama a Idade Média de uma idade dos homens.

Assim, apesar de os avanços e conquistas da modernidade terem chegado ao Nordeste, ainda é comum ouvirem-se, cotidianamente, notícias sobre violência praticada contra a mulher. Ainda que não ocorra apenas aqui, mas seja, por assim dizer, um fenômeno praticamente universal, no Nordeste, porém, chama a atenção por ser algo bastante recorrente.

Certamente que, no momento atual, marcado por lutas sociais, as mulheres mais esclarecidas e urbanas têm conseguido se fazer ouvir e representar. Tal luta está presente na criação da *Lei Maria da Penha*, por exemplo, fruto do protagonismo das mulheres em busca de proteção e punição para homens violentos. Essas conquistas devem muito ao feminismo, seja como crítica da cultura, seja como militância, como ressalta Heloísa Buarque de Hollanda (1994, p. 7-23).

O feminismo[3] desempenhou, sem dúvida, um papel fundamental, nesse percurso de reconhecimento dos direitos da mulher, tanto internacional, como nacionalmente. Como lembra Stuart Hall: "O Feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a "Humanidade", substituindo-a pela *questão da diferença sexual"* (2006, p. 45-46).

O fato é que há, entre o sexo masculino e o feminino, uma *assimetria natural*, biológica, que não deve, pelo menos essa é a luta pela qual lutam todas as donzelas-guerreiras, impedir uma *simetria de direitos* sociopolíticos e econômicos, nem, muito menos, deve impedir o reconhecimento das contribuições culturais das mulheres à humanidade. A universalidade da estória da donzela-guerreira e sua permanência na memória coletiva parecem querer exatamente isso: pôr em discussão a questão da *assimetria-simetria*. Desse modo, pergunta Galvão (1998, p. 139): "O que pode significar essa assimetria, senão uma reafirmação da assimetria, da diferença sexual?".

Assimetria desvantajosa para a mulher, na medida em que é usada, no discurso da dominação masculina, conforme salienta Spivak (2010, p. 108), como uma marca para a definição, legalmente elaborada, de seu status subalterno: "Essa assimetria [...], que efetivamente define a mulher como objeto de *um* marido, obviamente opera no interesse do sujeito-*status* legalmente simétrico do homem".

3 Para este capítulo, usa-se o singular "feminismo", reconhecendo que existem vários "feminismos", conforme as tendências deste movimento em diferentes contextos históricos.

Ao vestir roupa de homem – repetimos: sua insubordinação -, a donzela-guerreira está disputando em melhores condições com os homens o reconhecimento de suas qualidades, as quais vão muito além de estarem apenas no fascínio misterioso do brilho de seu olhar. Como nota Galvão (1998, p. 236): "[...], no que [a donzela-guerreira] lembra Georges Sand e Chiquinha Gonzaga, envergando trajes masculinos [...] para poderem circular à vontade fora do lar, [...]". Suas qualidades se revelam também na iniciativa, na liderança, na coragem, na inteligência, na capacidade de congregar, de cuidar, de tornar mais belo e agradável o lugar em que vive, trabalha e se move.

Pode-se, então, dizer que o romance da donzela-guerreira trata do conflito histórico entre os gêneros e de como a dominação masculina luta por escamoteá-lo, des-historicizando-o, num processo de biologização do social e de socialização do biológico, conforme mostra Pierre Bourdieu (1999, p. 9). É preciso, contudo, não perdermos de vista *as ambiguidades* que a estória da donzela-guerreira apresenta.

É preciso não reduzir a leitura, a partir de um enfoque feminista, a uma dicotomia simplificadora, que coloque o homem como o "vilão" e a mulher como "mocinha", ou que reduza o gênero masculino ao portador único do poder e esvazie o gênero feminino desse mesmo poder, vendo-o exclusivamente no papel de vítima *inerme*.

Convém não perder de vista que as relações entre os gêneros são ambíguas. Vale dizer: nesse jogo de sedução e poder, em um momento o gênero feminino está subalternizado, mas em outro é o masculino que se encontra assim. Note-se, a propósito, o fato, bastante simbólico, de que, por trás do personagem filho do general, representante do gênero masculino e suposto detentor do poder patriarcal, está a mãe, que lhe orienta a cada passo, no jogo de sedução, que ele vive com esse "outro" soldado de olhos misteriosos, "Os olhos de Dão Varão, / É mulher e homem não".

Essa relação mãe-filho, na versão *Dão Varão*, do romance da donzela-guerreira, sugere que a narrativa, portanto, tem dois pares igualmente assimétricos: o par pai-filha, a donzela guerreira e seu pai; e o par mãe-filho, o filho do general e sua mãe (GALVÃO, 1998, p. 141). Curiosamente, note-se que, no primeiro par, o gênero feminino assume uma postura *ativa*, a donzela-guerreira frente ao pai. Já no segundo, o gênero masculino assume uma atitude *passiva*, o filho do general frente à mãe, que o governa. Galvão lembra, como exemplos míticos do segundo caso, o arquétipo da *Pietà* em muitas díades, tais quais: Afrodite/Adônis; Cibele/Átis; Ísis/Osíris; Selene/Dionísio; Ishtar ou Astarte/Tamuz; Tétis/Aquiles; e, finalmente, Maria e Cristo (1998, p. 141).

Assim, o filho do general, perdido entre as roupas masculinas do "soldado", que lhe encobrem a verdade identitária, e esses "olhos de Dão Varão", é ao gênero feminino, isto é, à sua própria mãe, que ele recorre. Agindo desse modo, ele reconhece que, nesse jogo sedutor, é o gênero feminino quem domina, embora culturalmente permaneça na posição de gênero dominado.

Para finalizar a análise literária do romance da donzela-guerreira, convém, portanto, assinalar o seguinte: na pedagogia transmitida pela narrativa do poema, constata-se que a assimetria entre os gêneros é o motivo central. Assimetria a qual nem mesmo o autossacrifício insubordinado da donzela-guerreira de tentar apagá-la, ao travestir-se de homem, consegue de fato fazê-lo. No final da estória, o filho do general acaba confirmando suas suspeitas - assim como Riobaldo o faz, quando vê Diadorim nua pela primeira vez, infelizmente já morta (ROSA, 1986, p. 530). Ou seja, o filho do general vê que "Os olhos de Dão Varão / É mulher e homem não". Tal descoberta, além de revelar o sexo da personagem Dão Varão, revela também uma verdade encoberta: o processo de subalternização do gênero feminino.

Referências

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

DUBY, G. **Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GALVÃO, W. N. **A Donzela Guerreira: um estudo de gênero**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, H. B. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, J. S. **O Folclore em Sergipe, I**: Romanceiro. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1977.

POUND, E. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2002.

ROSA, J. G. **Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: 1986.

SALLMANN, J.M. **As bruxas: noivas de Satã**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SPIVAK, G. C.. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAVARES, H. C. **Teoria Literária**. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

AS MARCAS DA CRIAÇÃO POÉTICA NO CONTO ORAL

Priscila Cardoso de Oliveira Silva[1]
José Carlos Félix[2]

A tradição oral tem se perpetuado há milênios, atravessando todas as fronteiras de tempo e de espaço, asseverando sua potência e dinamicidade por meio de uma miríade de expressões da cultura popular. Este processo ocorre, a rigor, principalmente por meio dos contos que, nas mais variadas formas de relatos e narrativas, registram, ao mesmo tempo em que reelaboram, os testemunhos da atividade espiritual e da experiência cotidiana do povo ou de um grupo em particular. Em certo sentido, pode-se afirmar que foi por meio do ato de narrar histórias, uma forma de transmissão milenar que perpetua até os dias de hoje, seja em verso, seja em prosa, que se deu a "invenção do humano".

Hodiernamente, mesmo diante das transformações tecnológicas da modernidade, a tradição oral mantém-se visto que, nos quatros cantos do planeta, narradores ainda continuam recontando o que ouviram de seus ancestrais nas varandas das casas, nas rodas de conversa, nas feiras, nos mercados, ou nas festas de rua. Para Zumthor, o que entendemos como tradição oral de um grupo social é, na verdade, "um conjunto de intercâmbios orais ligados a comportamentos mais ou menos codificados, cuja finalidade básica é manter a continuidade de uma determinada concepção de vida" (2010, p. 24). Os chamados declamadores passam para as crianças e jovens as diversas expressões da Tradição Oral e nela se perpetuam as experiências, as vivências e os modos de vida de uma comunidade, de um povo. Essas comunidades mantêm, por meio da oralidade, a transmissão da memória e dos saberes ancestrais sempre atualizados, num círculo em que o passado se presentifica a cada recontagem, em cada recriação.

As grandes coletâneas de contos populares, organizadas no fim do século XIX e durante o século XX, oferecem rara oportunidade de se constatar que não há povo sem narrativas (escritas ou orais), todas as classes sociais, etnias, grupos humanos carregam elementos que traduzem a tradição oral. Nossa sociedade

1Mestra em Crítica Cultural pela UNEB. Integrante do Grupo de pesquisa Pós-Teoria/UNEB. Bolsista CAPES.
2 Professor da Pós-Graduação em Crítica Cultural da UNEB. Professor da UNEB/Campus IV. Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/PÓS-CRÍTICA.

está impregnada por elas, a contemporaneidade cultiva valores socioculturais, religiosos, ideológicos e políticos de a tempos longevos. A essência da voz poética ressoa no cotidiano de cada pessoa, de cada sociedade.

Outro elemento fundamental que compõe a poética oral é a memória, é nela que tudo se registra: os causos, os acontecimentos, as experiências sociais. A cada recontagem ela é acionada. Para Colombo, "a memória é um componente de uma virtude cuja posse é necessária para salvação da alma; nela devem ser ciosamente custodiados apenas os conteúdos que permitam a salvação do homem" (1991, p. 91). Percebe-se a memória como uma potência que articula critérios seletivos como o esquecimento preventivo, ligada a uma sólida matriz de valores. Assim, explica o autor que se trata de uma virtude quase teológica, única do homem, pois ele é capaz de confrontar com ela para retornar às "lembranças, mas também admoestações da tradição" (1991, p. 91). A riqueza dos detalhes, a temporalidade, tudo que é narrado fica guardado na memória dos narradores.

Os mais velhos são os guardiões da memória do povo, e, portanto, cabe a eles a função de conservar e transmitir às próximas gerações essa riqueza imaterial. As histórias são narradas, sejam elas fatos reais ou fictícios, o importante é o ato da criação, o desempenho da ocasião. Ao contar o acontecimento, o narrador revive alguma experiência e assim, de forma envolvente, prende a atenção do ouvinte, pela riqueza de detalhes e o ar de mistério que circula todo o contexto desenvolvido. Walter Benjamin explica que "o narrador na tradição oral retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros e incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes" (1994, p.199). Um mestre na arte de narrar, pois possui habilidades muito singulares que são acionadas no momento da criação: a harmonia, a entonação da voz, gesticulação, as expressões faciais, tudo é muito particular e preciso – quase um ritual que tem como principal objetivo encantar o ouvinte, transmitindo-lhe um ensinamento. Daí o que podemos chamar de performance poética já que trata-se de uma ação complexa na qual a mensagem é transmitida e percebida (autor, interlocutor e circunstâncias) no aqui e agora.

Do mesmo modo, a performance aparece em todo momento narrado, ela é singular, é a presença do corpo, "é um texto vivo". Não há algo pronto, pré-estabelecido, ato instantâneo da poética. O corpo se comunica com ação de contar, no momento em que a poesia toma os sentidos do poeta, a voz e os gestos ganham amplitudes e tomam um universo de movimentos espontâneos, inéditos. Cria-se assim novos sentidos, significados que abrem espaço para uma comunicação fluida, motivada pela incapacidade de reprodução.

Nesse sentido, entendemos que este tesouro permanente que comporta ancestralidade dos gigantes ocupa outro lugar na história, um lugar fluido, atemporal, onde ele pode assimilar/distanciar os fatos e conservar apenas o que deseja conservar, ele é livre para reconhecer a si mesmo. Isto é, a poética oral oferece atualmente, uma espécie de sabor total. Ela é dinâmica, rica, abrangente e absorvente, pois é produtora de um discurso emanado de uma continuidade sem fim. Assim, faremos a leitura e análise do conto proposto, observando a complexidade poética da literatura oral por meio da literatura escrita.

O conto narra a história de um velho chamado Narciso, de mais de oitenta anos de idade, muito dedicado ao trabalho de pescaria. Certo tempo, descobre que à noite os resultados são mais propícios e é durante suas tarefas noturnas que o Mestre Narciso começou a dar passagem, em seu pequeno barco, a um "personagem estranho": um moço loiro de olhos azuis, que tocava um violão com apenas quatro cordas – faltavam as notas ré e dó. Jamais seu Narciso havia tido coragem de dirigir a palavra ao estranho personagem e se acostumou à ilustre presença, em sua companhia. Achando que não haveria mal algum em tentar conversa, perguntou-lhe então, o porquê das faltas das notas *ré* e *dó* no instrumento, o que causou tamanha estranheza entre os amigos. Mesmo com a atitude negativa à pergunta, o pescador seguiu com seu propósito: o de esclarecer àquele enigma. Resolveu então procurar um professor aposentado e ex-pescador, que o aconselhou a desafiar o rapaz misterioso a colocar a letra *C* antes das notas *ré* e *dó* formando a palavra *Credo*, por interseção de Nossa Senhora. Feito o que disse o professor e conselheiro, o fantasma desapareceu definitivamente, causando profundo arrependimento em Seu Narciso, ao perceber a perda do seu companheiro que tocava de forma esplendorosa.

Toca por Pauta foi narrado por Ademar Vidal em João Pessoa na Paraíba e registrado na coletânea *Contos Tradicionais do Brasil* por Luís da Câmara Cascudo, conhecido folclorista e estudioso da etnografia brasileira. O conto pertence ao ciclo catequístico, assim como todos que fazem referência a figura satânica. No entanto, nesta obra, ele se encontra classificado como Ciclo do Demônio Logrado: "Todos os contos ou disputa em que o Demônio intervém, perde a aposta e é derrotado, parece estabelecer o ciclo, isto é a reunião de contos e lendas derredor de um único motivo: O demônio Logrado" (CASCUDO, 2001, p. 21).

Ao analisarmos a narrativa, logo em suas primeiras linhas, percebemos traços marcantes que reforçam as marcas da tradição oral, como na seguinte passagem: "exatamente à noite é quando deve empregar maiores esforços e colher resultados positivos. Colher também ensinamentos para os quais se faz indispen-

sável um bocado de sangue frio" (CASCUDO, 2001, p. 278). Ou seja, é por meio da experiência cotidiana que os ensinamentos são transmitidos. O labor, além de fonte de sustento, é também o lugar de aproximação com o sobrenatural, em que o indivíduo se constitui enquanto sujeito, seja individual ou coletivamente. Neste conto, é a atividade de pescaria que suscita o espaço simbólico de aprendizagem. O mesmo ocorre na tradição Africana em que as atividades humanas possuem um caráter sagrado ou oculto – especialmente aquelas que consistem em um agir sobre a matéria e transformá-la, uma vez que tudo é considerado vivo (HAMBÂTÉ BÂ, 1985, p. 196).

Com um ar de mistério, o narrador vai conduzindo o leitor a penetrar no texto ao fazer uma descrição num tom de alerta, como se estivesse dando um conselho, e assim, fornecendo as pistas e indicativos do que deve ser de fato analisado. É pela palavra e pelo rito que o africano transforma os dados materiais em realidades espirituais. Podemos destacar, ainda no fragmento acima citado, os três elementos fundamentais que compõem a poesia oral: 1) o divertimento, visto que a narrativa apresenta uma linguagem bem-humorada, simples, de fácil compreensão, muito próxima da oralidade. Uma estratégia que permite uma identificação imediata com o interlocutor - plateia; 2) o ensinamento, pois na medida em que se ler (ou ouve) o leitor (ouvinte) vai incorporando ao seu modo de vida valores morais e sociais; 3) o iniciático, dimensão em que o narrador está engajado na conquista e realização de si mesmo, que, segundo Matos, "implica uma relação com próprio corpo, com o afeto, com a ética e até mesmo com o mágico" (2005, p. 42).

Ademais, o eixo central da narrativa é a emblemática figura do demônio, embora suas características físicas fujam consideravelmente daquelas disseminadas pelo senso popular. Ao invés de chifres, rabo de setas, aparência animalesca, cheiro de enxofre, temos a figura humanizada: moço, alourado, de olho azul, exigente, paciente, alegre – além de uma habilidade musical, pois toca um violão de forma magistral. Outro fator preponderante destacado na narrativa é que não faz mal a ninguém, subvertendo a ordem geral do discurso ocidental, neste caso ele faz bem. Jerusa Pires Ferreira (1994, p. 119) afirma que o Diabo é uma força cega, uma entropia dirigida objetivamente contra o homem por causa de sua fraqueza. Ou seja, trata-se de uma força que contrapõe à cultura hegemônica, por meio da qual novas possibilidades culturais são produzidas.

Mário Pontes (1979), em uma pequena obra intitulada *Doce como o Diabo*, discorre que o mal na cultura popular se apresenta de forma pura e esta quase pureza deve ao fato de que a poesia popular, ao explorar o tema, não tem neces-

sidade de recorrer e de expressar o seu poder maléfico. Ao contrário do que se costuma afirmar, o logro do Diabo nos pactos fáusticos da poesia popular nordestina não significa uma vitória da ortodoxa religiosa. Tampouco é apenas, como às vezes se propõe alternadamente, uma simples expressão da sagacidade camponesa – como se sabe, um fenômeno universal. Primariamente é um sinal de desligamento com o sacral, que chega à região, ainda que com séculos de atraso.

O pacto neste conto se apresenta no título *toca por pauta*, pois o vocábulo *pauta,* tem significado ambíguo. Na cultura ocidental significa tocar música erudita, já na cultura popular *pauta* significa pata, sua etimologia vem do latim: PACTUM, "fincado, fixado", ou seja, seu Narciso teria tocado na pata do Diabo e, em troca, o pescador deve conduzi-lo, sem nunca questioná-lo, assegurando assim que sua pescaria seja boa, segura e farta. Então, o pobre faz um pacto com o diabo, símbolo maior da rebeldia e da desordem, abrindo um espaço de utopia, pois só mesmo fora da ordem cósmica cristã é possível usufruir o prazer de viver com o mínimo de condição humana. Esse elemento é perceptível em todas as narrativas do ciclo do Demônio Logrado – além de ser um tema muito presente na literatura oral e em seu manancial de repertórios.

Além disso, é importante entender como os símbolos profanos e sacros circulam a narrativa de forma bem expressiva. No conto, a música é bastante significativa, ela encanta e protege quem a ouve: "Era um prazer ouvir-se a extraordinária habilidade do moço na execução de trechos conhecidos, que tomavam, ao contato de seus dedos mágicos, uma tonalidade suave, dulcíssima e que abrandava o gênio de quem estivesse por perto" (CASCUDO, 2001, p. 278). Esse contexto nos leva às antigas narrativas do período medieval (período entre os séculos V e XV), tratado nos contos maravilhosos.

O que há na passagem analisada é uma restituição da corporização do prazer poético, que exige do texto escrito, novas formas de leituras. No fragmento, destaca-se a enunciação que a escrita faz questão de dissimular, mas na medida do seu prazer, o leitor passa a restituir a poesia que ali se aprisionara em forma de códigos, pois, segundo Zumthor, "ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página" (2014, p. 107). Zumthor ainda analisa que a voz poética pode ser compreendida hoje como o conjunto de caracteres que relacionam percepção e apreensão do tempo. Assim, a linguagem em sua função comunicativa e representativa insere-se no tempo biológico que ela manifesta e assume, no entanto, ela está sujeita a dissipar-se nele mesmo. O exercício poético se situa na extensão

de um esforço pela emancipação da linguagem e consequentemente liberta o sujeito e suas emoções das amarras do tempo biológico.

Por sua vez, as fórmulas encantatórias "Era uma coisa mesmo", "Era um prazer", "Era uma coisa de luxo", "Era um homem de bem", "Era dia", "era ir até o fim" (CASCUDO, 2001, p. 278-281), encontradas em *Toca por pauta,* fazem analogia às simples expressões: "Era uma vez", "Há muito tempo", dentre outras que abrem os contos. Sejam estas em forma de relatos ou mesmo ao serem apropriados pela forma escrita, essas demonstrações já são suficientes para transportar leitor/ouvinte a esse não "lugar", fora de tempo biológico, um espaço de criação poética, de potencialidade.

Outra passagem peculiar que nos possibilita vasta interpretação está no trecho a seguir:

> (...) A curiosidade dava nisso. E, por outro lado: por que não se calara com o incidente e dele guardasse segredo? Mas não, nem se demorou, foi rente falar com o amigo professor tornando o caso quase público. Apresentava-se deste modo apenas uma saída que era ir até o fim. Era um homem de bem, não sabia mentir. Teria de aclarar tudo. (CASCUDO, 2001, p, 280)

Nesse fragmento, destaca-se aquilo que o mestre Hambaté Bâ elabora acerca do compromisso com a verdade e em manter a palavra consigo mesmo em primeiro lugar. Seu Narciso poderia velar o acontecido, pois aparentemente só havia na embarcação ele e o fantasma tocador, mas, ao contrário, ele precisa esclarecer o evento, deve ir até o fim com seu propósito. Respeitar-se é compreender que seu testemunho vale tanto quanto vale ele mesmo.

Com um repertório poético, as narrativas sempre apresentam algo de utilitário que pode ser aplicado na vida diária. Neste caso, o ensinamento proposto na figura do pescador é do compromisso com a verdade – disciplinado interiormente, uma vez que jamais deve mentir, pois é um homem "bem equilibrado", mestre das forças que nele habitam. Ao seu redor as coisas se ordenam e as perturbações se aquietam (HAMBATÊ BÂ, 1985, p. 190). Nota-se que o conto perpetua elementos que compõem as tradições, principalmente aqueles em que há ligação entre o homem e o sagrado. Grande parte das interações situa-se a partir das ações do homem, principal agente da cadeia de transmissão. Nesta passagem percebe-se que seu Narciso retoma para sua concepção de vida, valores que são incorporados às tradições africanas, e evidencia que muitos contos orais revelam os mais altos testemunhos da atividade espiritual do povo.

Mais adiante, destaca-se ainda o trecho em que a narrativa chega ao seu fastígio:

> - Moço, se desse licença eu botava uma letra antes das duas cordas que faltam...
> - Qual será?
> - O *C* fica bem.
> - Quem foi que te disse?
> - Foi Nossa Senhora.
> Mestre Narciso viu de repente o rapaz cair na água e esta ferver ao contato de seu corpo (CASCUDO, 2001, p. 280).

Surpreendente perceber que é pelo movimento da voz em *performance* que o acontecimento se produz, sobre os lábios se dilui uma ordem – um excesso de existência encontra a história e de maneira dissimulada, progressiva modifica as regras de sua própria língua. A arte, em geral, e a literatura, em particular, criam realidades possíveis, gera significações possíveis e se torna muitas vezes, profética. O realismo mágico, o universo fantástico, as utopias, são exemplos da relação ficção/realidade (BAKHTIN, 1987, p. 17). A todo instante existe um jogo entre voz e corpo proposto por uma voz poética que exterioriza a própria inscrição do texto. Os eventos sobrenaturais decorrem a partir da enunciação da voz do Senhor Narciso, que se destaca através do diálogo expresso com o travessão: é preciso que se pronuncie a letra *C*, antes das notas *re* e *dó* e em seguida fala-se *Credo e Nossa Senhora*. Dito essas palavras, uma sucessão de acontecimentos se pronunciam, justamente em decorrência desta força, que emerge de um lugar interior e incerto que, bem ou mal, se materializa por meio da voz.

A leitura precipitada do relato oral causa, muitas vezes, equívocos, pois existem forças e atos que não podem ser inscritos, são as entrelinhas que nos oferecem as interpretações possíveis. Paul Ricoeur (1999) considera que a força ilocucionária depende da mímica e dos gestos e dos aspectos articulados no discurso. Assim, uma performance poética que sobrepõe o texto impresso. Portanto, quando analisamos as evidências descritas no fragmento, observamos que na realidade ocorre um rito que culmina no afastamento definitivo entre pescador e o fantasma companheiro. As palavras, gestos, ações e reações, fizeram com que o diabo amigo fugisse sobre as águas ferventes. Logo, o discurso não é o único meio que se evidencia, ao seu lado o corpo ocupa um lugar privilegiado, o corpo que fala e sente, nota-se nas sequências dos acontecimentos e nas descrições das

manifestações das personagens: "A impressão do aço avermelhado e esverdeado pelo fogo entrando em águas profundas. *Teve seu medo* diante do temporal que se levantou em roda. As ondas cresceram e um barulho ensurdecedor *enchia os ouvidos*" (CASCUDO, 2001, p. 280). O trecho demonstra que o ambiente também está em ação, juntamente com o ato vocal. Do corpo do pescador emerge sensações que acompanham suas palavras, o medo, a ansiedade, o incômodo com o barulho. Ao seu lado existe a presença do Diabo, que manifesta sua fragilidade diante da força ilocucionária destinada a ele. Há uma terceira pessoa que é o pesquisador-intérprete, ele cria em seu imaginário seu próprio repertório, enquanto debruça-se sobre o texto é também presença e faz produzir sentidos. Ou seja, podemos destacar que temos uma situação de performance poética, já que é possível identificar os três elementos: narrador-interlocutor-circunstância presentes no aqui e agora por meio do leitor, que ressignifica o texto poético na medida que também é uma de suas partes.

A performance é uma ação complexa, que envolve a linguagem dos corpos. Por meio da fala do velho pescador ou discurso dos corpos (Seu Narciso, O Diabo e o Leitor) o ciclo ritualístico vai se pronunciando, proporcionando um universo de situações em que todos os envolvidos neste jogo de voz e corpo são mobilizados. É preciso que tudo esteja em sintonia e que as palavras ditas sejam pronunciadas pela pessoa certa, no momento e lugar adequados. No caso do conto, a palavra foi "*Credo*" – que significa creio, mas também pode ser compreendida popularmente pela expressão: para trás, repúdio – foi proferida como uma ordem, a entonação vocal é que determina a efetividade da situação. Frederico Fernandes (2002) diz que "as palavras atravessam a vida das pessoas e, como furacão, vão reconstruindo outros significantes". Em seu nível mais profundo trata-se de uma palavra viva capaz de atribuir eficácia ao mundo, configurar a natureza e interligar o homem com as coisas. A poética popular recria, volta-se para interioridade do ser humano e através da linguagem adquire nova significação ao expressar a realidade por formas abstratas e simbólicas.

Referências

BENJAMIM, W. O narrador. In BENJAMIM, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BAKHTIN, Ml. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1987.

CASCUDO, L. Ca. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 2001.

COLOMBO, F. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DELEUZE, G.; GUATTARI. Introdução: Rizoma. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FERREIRA, J. P. Cultura é Memória. **Revista UPS.** São Paulo, v. 24. 1994/95.

HAMBATÉ BA, A. A Tradição Viva. In KI-ZERBO, J. (Org.). **História Geral da África**, vol.1. São Paulo: Ática, 1985.

MATOS, G. A. **A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIMENTEL, A. A. **Estórias do diabo**. Brasília: Thesaurus, 1995.

PONTES, M. **Doce como o Diabo**: demônio, utopia e liberdade nordestina. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

RICOEUR, P. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 1999.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: HUCITEC, 2014.

TRADIÇÃO E CONTRADIÇÃO EM MIA COUTO

Anderson de Souza Frasão[1]
Jeferson Rodrigues dos Santos[2]

As literaturas africanas de língua portuguesa emergem do seio de um povo ex-colonizado que, para expressar sua cultura, se vale de uma língua que representa outra cultura totalmente diferente da sua. No entanto, a tessitura de suas narrativas, permeada pelo imaginário europeu, tenta construir a identidade nacional, o que, de certa forma, acaba sendo contraditório, pois se de um lado, nos remete à tradição oral oriunda de seus povos, de outro, nos mostra a dizimação causada pelo uso da língua do colonizador.

Carregam em seu bojo a diversidade característica dos contextos históricos, geográficos, sociais e étnicos de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, reveladores de maneiras próprias de ver, sentir e reagir de seus povos; noção que parece ir ao encontro daquela apresentada por Maria Aparecida Santilli, no prefácio de seu livro *Paralelas e Tangente*, pois, ao explicar a apropriação desses termos matemáticos e relacioná-los à literatura, a referida estudiosa argumenta que:

> Paralelas aí serão linhas que, estando à mesma distância de outras, nunca com estas se encontram mas também as que evoluem ou se desenvolvem na mesma direção, a par de outras, ou em igual proporcionalidade.
> [...] as tangentes, as que contatam com outras ou com uma superfície em determinado ponto. [...]
> [Assim] *Paralelas* e *Tangentes* vinham, então, a propósito, também pelos sentidos de autonomia e de pontos de encontros das Literaturas de Língua Portuguesa [...]. (2003, p. 10)

Com vias neste horizonte, sem anular a amplidão crítica que ele suscita, propomo-nos em analisar alguns aspectos da literatura produzida em Moçambique, mais especificamente aquela tecida pelo escritor Mia Couto.

1 Mestrando em Estudos Literários pela UFS, especialista e graduado em Letras pela Universidade de Pernambuco. Vinculado ao grupo de pesquisa Identidades culturais: preservação e transitoriedade na cultura afro-brasileira, na mesma Universidade. Bolsista Capes.
2 Mestrando em Estudos Literários pela UFS. Bolsista Capes.

Moçambique é um dos cinco países da África lusófona, diverso em grupos etnolinguísticos. A confluência de línguas e culturas de diferentes povos – islâmicos, árabes, indonésios, chineses e portugueses – contribuiu na formação de um extraordinário mosaico de tipos humanos, diversos em tradições, crenças, hábitos, línguas e dialetos.

Nele, os efeitos da colonização portuguesa foram diversos e legaram uma série de problemas sociais e econômicos que, ainda hoje, mantêm a maioria de sua população na marginalidade. Mas é bem verdade que as cicatrizes resultantes da empresa colonial não dizem respeito apenas a esses aspectos: abarcam a complexidade das identidades, tendo em vista que a cultura moçambicana autóctone foi ignorada e acometida por uma espécie de "genocídio cultural", estabelecido pelo projeto de assimilação[3].

Não causa espanto que atinentes marcas estejam representadas no discurso literário, tendo em vista que, nascida na atmosfera dos movimentos nacionalistas, "a literatura moçambicana tem participado do esforço para compor as linhas da identidade cultural" (CHAVES, 1997, p. 244).

A literatura moçambicana abarca questões que aparentemente seriam "mais adequadas" às ciências sociais, pois age como um veículo do pensamento nacional, sob a pretensão de dar conta do legado cultural, social e político, projetando seres e mundos que se referem – ainda que indiretamente – aos extralinguísticos, sugerindo um certo tipo de realidade ao ilustrar eventos que foram desprezados pela história. Tais referências se justificam diante da possibilidade de o mundo fictício ou mimético refletir momentos transfigurados numa realidade que se baseiam na experiência de seus autores.

Ao longo dos anos, Moçambique assiste a extinção de alguns costumes tradicionais em detrimento dos processos de modificação naturais a todas as sociedades, pela colonização e pelos processos de modernização que instituem o "progresso". Contudo, essa "evolução" não tem sido bem vista pelos mais velhos, pois a tradição representa a base do ser e do estar em comunidades tradicionais.

Nessa perspectiva, Mia Couto desenvolve um projeto estético que busca recriar a tradição. Recorrendo à memória, tece narrativas que, permeadas pelo imaginário tradicional, são capazes de refletir contextos históricos, culturais e sociais de Moçambique. Versam, quase sempre, sobre temáticas que dizem res-

3 "Ao assimilar, as pessoas não estavam a regenerar automaticamente a sua cultura, a sua raça e as suas convicções. Estavam apenas à procura de uma vida menos insuportável." (HONWANA apud HERNANDEZ, 2005, p. 601).

peito à devastação cultural, por meio de personagens[4] que tentam "resgatar" a sua cultura a partir dos fragmentos que restaram. Problematizando, também, as diversas "trocas culturais" e as experiências de povos periféricos que são desestabilizados pelos impactos da globalização.

Destarte, a elaboração de um projeto estético dessa natureza demonstra um certo "compromisso social" com a sociedade moçambicana, pois intenta construir a identidade por meio da reinvenção cultural. Em entrevista a Vera Maquêa, o próprio autor declarou que "a *identidade* moçambicana é algo que ninguém sabe exatamente definir", mas que "quanto mais perto dessa 'tradição' e de uma certa 'oralidade' mais se aproxima da moçambicanidade" (MAQUÊA, 2005, p. 207-8, grifos do autor).

Diante disso, a análise que segue busca demonstrar como o universo da tradição do sujeito nativo dialoga com os contatos com outros povos e com a modernidade.

O conto "Pranto de coqueiro", do escritor moçambicano Mia Couto, publicado no livro *Estórias abensonhadas*[5] (1994), nos permite fazer uma leitura de como o imaginário tradicional presente na mundividência de algumas personagens entra em conflito com a visão de mundo racional do narrador.

O enredo dessa narrativa se desenvolve em torno de um evento aparentemente "insólito": a personagem Suleimane Ibraímo parte a casca de um coco e de dentro do fruto, ao invés de jorrar água, jorra sangue e vozes humanas, com choros e lamentos.

A partir do relato do caso sucedido, o narrador parece insinuar o prestígio e a legitimidade da escrita em detrimento do relato oral. Note-se: "Foi evento que saiu no jornal da Nação, oficial e autenticado." (COUTO, 2009, p. 97). Isso põe em evidência uma visão de mundo que não corresponde àquela que rege as comunidades tradicionais, segundo a qual a palavra tem um valor sagrado. Doravante, instaura-se um jogo de "distâncias" entre o narrador e as demais personagens.

O narrador e seu amigo, Suleimane, são de Maputo, capital e símbolo da modernidade moçambicana, mas na narrativa estão situados em Inhambane, "cidade de modos árabes, sem pressa de entrar no tempo" (COUTO, 2009, p. 98). É de se notar que quanto mais demoram nesse lugar, deixam-se penetrar pelas

4 Carlos Reis já nos alertou que uma teoria que considere os efeitos de sentidos da personagem faz dela o núcleo do mundo ficcional, que não é, nem pode ser entendido como real. Porém, não podemos negar que as personagens são provas das relações semânticas que se desenvolvem em consonância com relações pragmáticas, e que, por sua vez, demonstram propósitos ideológicos.
5 A edição utilizada neste estudo é de 2009.

crenças e costumes locais - como é o caso de Suleimane - ou se deslocam pela experiência da dúvida e da incerteza em face dos acontecimentos - como é o caso do narrador -, o que chama a atenção para a questão das identidades culturais.

Aqui, as identidades culturais não se apresentam unificadas e homogêneas. Hábitos e costumes das personagens da capital e do interior são divergentes. Se levarmos em conta a vastidão étnica e linguística existente em Moçambique, tais diferenças demonstrarão a intrínseca relação entre literatura e sociedade.

Em um determinado momento, inquirindo seu amigo sobre a veracidade do coco, o narrador acaba demonstrando a forte presença da oralidade:

> - Me desculpe, *Sulemane*: um coco que falava, chorava, sangrava?
> - Eu bem sabia: você não ia acreditar.
> - Não é acreditar, mano. É duvidar.
> - Então pergunte aí, por esse povo afora, pergunte a *sucedência* desses cocos. (COUTO, 2009, p. 98)

Percebe-se que, ao fazer uso da voz, ele suprime elementos gráficos dos vocábulos. Suleimane, por seu turno, atribui autenticidade e veracidade a transmissão oral que é, inclusive, corroborada através da composição textual, característica marcante do projeto estético de Mia Couto. Com isso, fica evidente a importância que este escritor atribui à construção da moçambicanidade[6] na tessitura de seu discurso literário.

Lourenço do Rosário (1989, p. 8), de certa maneira, parece reforçar a significação do projeto estético-ideológico de Mia Couto quando diz que "para chegarmos à compreensão do sentido da escrita teremos necessariamente que passar pela oralidade", pois ela é "a maior referência cultural e um inestimável patrimó-

6 Mia Couto, em entrevista a Vera Maquêa, diz: "Nós sabemos que a *identidade* moçambicana é algo que ninguém sabe exatamente definir, mas sabemos que todos nós temos que fazer uma viagem para chegarmos lá. A tentação mais forte e mais imediata hoje em Moçambique é a de erguer aquilo que se apresenta como "tradição" para dar credibilidade a uma certa *identidade*. Quanto mais perto dessa "tradição" e de uma certa "oralidade" mais próximos estaríamos dessa tal moçambicanidade. [...] A chamada "*identidade* moçambicana" só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre a escrita e a oralidade. Mas para ganhar existência na actualidade, no terreno da modernidade, Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Entramos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor fertilizada) pela oralidade." Articulando o que foi dito anteriormente por Stuart Hall (2014) sobre as identidades culturais, com vistas a variedade étnico-linguística de Moçambique, com o que é dito agora pelo escritor, concordamos com Silvania Núbia Chagas (2014) quando diz que a nação moçambicana [culturalmente homogênea] só será só "será reconhecida quando o multiculturalismo fizer parte desse conceito"(2005, p. 207-8).

nio" (ROSÁRIO, 2010, p. 139) no qual se configura a contribuição mais significativa para a definição da matriz cultural moçambicana.

No conto é descrita a beleza de Inhambane, com sua extensa linha de praias que beijam o Oceano Índico, na região sul de Moçambique, as quais não apenas encantam as personagens, como também as "aprisionam":

> Olho na baía o azul feminino, esse mar que não faz onde nem pede urgências. Mas meu companheiro de viagem já tem pulga e ouvido desencontrados. Quando pergunto sobre a chegada do próximo barco, Suleimane oscila, um pé e outro pé, como fazem os prisioneiros.
> - *Cada vez há-de vir hoje.* (COUTO, 2009, p. 98).

Poderíamos analogicamente denominar Suleimane como um marujo que se deixa seduzir pela beleza e canto da sereia, Inhambane, pois, segundo o narrador, quando seu amigo queria tratar dessas questões "*começavam* a excrescer brisas. *Ventaniava*." (COUTO, 2009, p. 98, grifos nossos). Ao que ele declarava: "- *Essa ventania* não vai autorizar nenhum barco." (COUTO, 2009, p. 99, grifos nossos).

A afirmativa de Suleimane nos coloca diante de duas leituras possíveis: a percepção do fenômeno meteorológico que se forma através do movimento do ar e a crença em seres espirituais orientada pelo animismo, "que pensa que todos os seres estão animados de alma própria." (ALTUNA, 2006, p. 361).

Como já foi dito, essas personagens não são de Inhambane, são de Maputo. Mesmo assim elas não se apresentam ilesas às influências da cosmovisão do povo daquele lugar, pois, segundo o narrador: "Coisas estranhas já tenho hábito. Tenho até gosto em tropeçar nessas incoerências." (COUTO, 2009, p. 98).

A voz narrativa nos informa outro evento transgressor da ordem "natural" das coisas, deixando transparecer o sistema de pensamento da cultura local:

> Me sento ali, milvagaroso para mostrar que não tenho opinião. Desembrulho os bolinhos que comprei faz pouco às mamanas do mercado. Um miúdo se aproxima. Penso: lá vem mais um pedinchorar. Mas não, a criança se guarda para além da mendigável distância. Já meus dentes se prepararam para o sabor quando o miúdo se arregrada, subindo o grito na garganta: - *Senhor, não come esse bolo!* (COUTO, 2009, p. 99).

Com essa advertência estancou o ato e, como a criança não sabia explicar o motivo da interdição, a sua mãe veio em auxílio: "- A criança tem razão, me

desculpe. Esses bolos foram feitos de coco verde, foram cozinhados com lenho." (COUTO, 2009, p. 99).

É nesse momento que o narrador entende a situação: os pressupostos da tradição local interditam colher cocos, quando ainda estão verdes, pois são sagrados. E através do discurso indireto livre, dá voz aos habitantes locais:

> [...] agora, com a guerra, tinham vindo os de-fora, mais crentes em dinheiro que no respeito aos mandamentos.
> - *Muito-muito são esses deslocados que estão a vender lenho. Um dia desses até a nós hão-de vender.* (COUTO, 2009, p. 100).

Através dessas vozes narrativas alguns eventos ocorridos em Moçambique são evocados. Esses, por sua vez, são comunicados indiretamente por meio do discurso literário, que adquire uma espécie de pragmatismo, uma vez que funciona como uma forma de "suprir carências" e transmitir conteúdos históricos não oficiais, preenchendo as lacunas deixadas pela história.

A passagem em questão se torna ainda mais significativa por fazer referência aos contatos entre povos e costumes diferentes, aludindo às muitas migrações internas que decorreram do contexto social e político da guerra civil moçambicana. Expõe, também, a relação comercial entre Moçambique e a alteração dos valores que acontecem naturalmente em todas as sociedades, pois, conforme palavras do crítico literário Antonio Candido (2006, p. 270), "Como as pessoas, os valores, que são ideias, nascem, padecem de sorte vária e morrem".

É importante lembrar que a "ruptura" com as tradições não foi única e exclusivamente de responsabilidade da colonização imposta pela metrópole portuguesa. Findada a Guerra Civil em 1992, a liderança política do país rejeitou as tradições rurais em prol da "modernização". Tania Macêdo e Vera Maquêa corroboram, dizendo:

> Quando terminava a guerra em Moçambique, em 1992 e o país se abria para uma economia de mercado - o que ampliava ainda mais o consócio com outras culturas -, os discursos e posturas sobre a modernidade com tendências universalistas encontram na literatura um campo de resistência, mas ao mesmo tempo em que resistia, na literatura, o país reinvindicava o direito de Moçambique de ser moderno. (2011, p. 21).

Conforme as referidas estudiosas, a literatura moçambicana traz consigo um discurso de resistência ao "progresso vazio", que exclui o universo tradicional

do desenvolvimento do país. No entanto, rejeitar as tradições, com seu sistema social, econômico e cultural que comanda a vida da maioria dos moçambicanos (ROSÁRIO, 2010) significa, de certa maneira, relegá-los a exclusão, haja vista que Moçambique é predominante rural.

No tocante a antagônica relação entre a tradição e a modernidade, a antropóloga Alcinda Manuel Honwana nos diz que:

> [...] a situação que se vive nas zonas rurais de Moçambique no pós-guerra, onde os espíritos dos mortos assombram os vivos, onde a construção das identidades, na sequência da guerra, passa por uma crise profunda e onde a posse pelos espíritos não é coisa do passado, da tradição, mas algo que está bem presente no centro da modernidade. (2002, p. 13).

Isso confirma que em África o antigo e o moderno estão em permanente diálogo, pois a tradição acaba se adaptando as circunstâncias e continua fazendo parte da vida daquele povo. Veja-se, por exemplo, o fato de que:

> O mundo do feitiço e dos mitos esteve sempre ligado ao comportamento sócio-cultural da maior parte dos intervenientes activos na nova história de Moçambique, ricos ou pobres, urbanos ou camponeses, instruído ou analfabeto (ROSÁRIO, 2010, p. 131-2).

Como se pode ver, de uma forma ou de outra, o universo da tradição sempre é revisitado. A recorrência às práticas rituais como o curandeirismo e a feitiçaria só comprovam isso[7], principalmente se pensarmos que a grande parte da população, sobretudo as que vivem nas zonas rurais, tem pouco ou quase nenhum acesso à medicina moderna[8].

Saídos de Inhambane, quando já estavam regressando para Maputo, o narrador percebe que Suleimane leva consigo o coco que começara partir e o questiona:

7 A escritora moçambicana Paulina Chiziane, em seu romance "O sétimo juramento", dedica-se minunciosamente no trato dessas questões. Dando conta da luta entre dois clãs de espíritos, os Ndaus e os Ngunis, sugere, metaforicamente, às lutas de partidos políticos moçambicanos, bem como alguns meandros utilizados para conseguirem as suas vitórias. (ROSÁRIO, 2010, p. 132).

8 Sobre isso, ver o ensaio "Modernidade x tradição, a questão dos rituais no processo de cura em Moçambique", de Cláudia Silvania da Costa e Maria José Bueno Casseb (2009). .

> - É para quê esse fruto?
> - É para mandar analisar no Hospital.
> Antes que eu debitasse lógica, ele contrapôs: aquele sangue sabe-se lá em que veias andara brincando? Sabe-se lá se era matéria adoecida ou, antes, *adoesida?* (COUTO, 2009, p. 101, grifos nossos)

Com esse último fragmento, verifica-se, ainda mais, a presença de personagens cindidas entre a tradição e a modernidade. Personagens "grávidas" de valores da cultura camponesa e do frio racionalismo. Ou seja, hibridizadas social e culturalmente. A virtualidade do código linguístico sinaliza isso, pois a construção do neologismo *adoesida* faz referência a SIDA (Síndrome da imunodeficiência adquirida) ou, em inglês, AIDS (*acquired immunodeficiency syndrome*), doença moderna que assola não só esse país, mas grande parte do território africano.

Diante de tudo isso, chega-se a conclusão que neste conto Mia Couto trata de um país profundamente dividido entre o mito e a história, entre tradições e contradições, pois, se de um lado demonstra uma perspectiva moderna que nega e/ou propõe a extinção de práticas tradicionais, por serem "primitivas" e "atrasadas", por outro, as personagens demonstram que o caminho para a construção da "identidade cultural" passa, inevitavelmente pelo universo da tradição oral e da oralidade, domínios peculiares à maioria da população moçambicana e, por isso, funcionam como substrato cultural daquele povo.

Referências

ALTUNA, R. R. A. **Cultura tradicional bantu**. Luanda: Paulinas, Centro Multimédia de Evangelização e Cultura, 2006.

CANDIDO, A. Paixão dos valores. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 9, 2006. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/23590. Acesso em: 17 Abr 2015.

CHAGAS, S. N. Tecendo nas águas: memória e história nas narrativas de Mia Couto. **Anais do V encontro de professores de literaturas africanas e do I Encontro da AFROLIC**, Porto Alegre-RS, 2014.

CHAVES, R. Mia Couto: voz nascida da terra. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 49, 1997.

COSTA, C. S.; CASSEB, M. J. B. Modernidade X Tradição, a questão dos rituais no processo de cura em Moçambique. **Revista Acolhendo a Alfabetização nos Países de Língua**

Portuguesa, São Paulo, n. 7, 2009. Disponível em: www.revistas.usp.br/reaa/article/download/11555/13323. Acesso em: 21 Abr 2015.

COUTO, M. Pranto de coqueiro. In COUTO, M. **Estórias Abensonhadas**. 9. ed. Lisboa: Caminho, 2009.

HERNANDEZ, L. M. G. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HONWANA, A. M. **Espíritos vivos, tradições modernas: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique**. Moçambique: Promédia, 2002.

MACÊDO, T.; MAQUÊA, V. **Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas** - Moçambique. 2. ed. São Paulo: Arte & Ciência, 2011.

MAQUÊA, V. Entrevista com Mia Couto. **Via Atlântica**, Brasil, n. 8, 2005. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50021/54153. Acesso em: 16 Abr 2015.

PADILHA, L. **Entre a letra e a voz: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2. ed. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

REIS, C. Figuras de ficção: investigação, ensino e debate sobre a teoria da narrativa e sobre a personagem ficcional. Disponível em: http://figurasdaficcao.wordpress.com/. Acesso: 29 de mar 2013.

ROSÁRIO, L. **A narrativa africana de expressão oral: transcrita em português**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.

ROSÁRIO, L. **Moçambique: história, culturas, sociedades e literatura**. Belo Horizonte: Nadyala, 2010.

SANTILLI, M. A. **Paralelas e tangentes**: entre literaturas de língua portuguesa. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

A ORALIDADE, O CINEMA E A LITERATURA EM OLNEY SÃO PAULO

Francisco Gabriel Rego[1]
José Carlos Felix[2]

A abordagem da linguagem cinematográfica pela pelo viés da oralidade não diminui de maneira alguma sua dimensão visual. Ao contrário, nos permite compreender que o filme, como meio narrativo dotado de elementos distintos, carrega em sua estrutura um traço de oralidade. Pensar a oralidade no cinema não é restringir-se somente à percepção da banda sonora do filme, mas compreender que, em um conjunto de elementos, o filme expressa-se por meio dela. Assim como oralidade e cinema são instâncias que se relacionam de forma construtiva no produto cultural, pensar a literatura no cinema, é levar em conta a forma como o cinema se relaciona com tal instância, observando o caráter de apropriação e de construção como elemento distintos, próprios do cinema. Dentro da perspectiva do audiovisual, poderíamos falar de múltiplas linguagens, que dentro do produto audiovisual, comporia uma forma própria de discurso perceptível dentro da construção fílmica.

Nesse capítulo, pretende-se abordar as relações entre as expressões orais, o uso da linguagem cinematográfica, bem como o papel da literatura no documentário de Olney São Paulo. A escolha do documentário decorre do fato de que esse gênero audiovisual carrega um modo específico de lidar com a voz, e que no documentário *O ditame do rude Almagesto: sinais de chuva* (1976), constitui-se como uma representação do conhecimento sertanejo de previsão da chuva. Outro ponto fundamental para a escolha do documentário deve-se ao fato de que o mesmo é uma livre adaptação da crônica do escritor Eurico Alves Boaventura, algo que acentua o caráter fronteiriço entre diversas formas expressivas supracitadas, bem como uma tensão existente entre os sistemas visuais, sonoros e escrito. Além disso, este capítulo também traz reflexões acerca do papel da voz no documentário como um espaço de tensão existente entre essas linguagens, o que apontaria para o som, como o conjunto representativo no produto fílmico.

1 Mestrando em Crítica Cultural - UNEB/Campus II. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/PÓS-CRÍTICA.
2 Professor da Pós-Graduação em Crítica Cultural da UNEB. Professor da UNEB/Campus IV. Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/PÓS-CRÍTICA.

Se o filme é visto, é também perceptível dentro da dimensão sonora, sendo constituído naquilo que poderíamos chamar de uma instância sonora do filme. É bem verdade que o filme é muito mais do que a simples divisão entre som e imagem; sendo legitimado pelo caráter relacional que cada uma dessas instâncias exerce em si e na outra. Nesse contexto, a voz ganha uma conotação bem específica, pois, ao mesmo tempo em que tenciona, também revela elementos fundamentais como: enunciação, recepção, língua, discurso; além de elementos narrativos como a verossimilhança e a ambientação.

Uma forma de se observar a relação entre cinema e oralidade é pelo conceito de tradução – perceptível na relação entre o sistema visual, com o sistema sonoro e, em última instância, com o código linguístico expresso pela fala, como expressão e representação da escrita. Sem dúvida a oralidade é um terreno complexo por articular várias disciplinas. Segundo Oliveira (2012), por nunca ser apreendida em sua totalidade "a voz transpõe o homem do corpo, só se manifestando, de maneira fortuita no discurso ou no uso comum" (p. 349). Dessa forma, a voz pode ser percebida dentro de algumas perspectivas básicas como o lugar de percepção da alteridade, pois o enunciador e o ouvinte são duas instâncias apresentadas na voz. Outro aspecto dos fenômenos orais é o caráter performático presente em expressões culturais onde a voz opera como um elemento preponderante, a exemplo de expressões de narrativa oral como repente e de outras expressividades populares, marcadas pela presença do corpo e da voz.

As vozes mediatizadas, expressas em meios como o cinema e o audiovisual, podem também ser reveladoras de um traço de corporeidade, referência de uma enunciação ou mesmo de uma possível presença física, capitada em outra espacialidade ou temporalidade. Nessa voz mediatizada, estaria expresso os pressupostos que fazem da oralidade portadora de uma poética centrado na voz, por meio da atuação dos seus interpretes. É diante disso que, para os fenômenos culturais centrados na voz, poder-se-ia chamar a oralidade como um fenômeno poético, circunscrito naquilo que podemos chamar de Poéticas Orais.

No trânsito dessa poética para as mídias, como o cinema e a televisão, podemos perceber, dentre outras características, a presença da voz de autoridade, comum em outras expressividades como, por exemplo, o contar e o narrar. Formas em que a figura do narrador é fundamental. Em se tratando das mídias, deve-se observar que a voz de autoridade é representada pela reprodução da voz, sendo fundamental que essa seja vista na relação com o seu tempo, tendo sua autoridade também afirmada por meio dos aparatos tecnológicos, que marcam a construção das mídias. O cinema como uma voz mediatizada, por sua vez,

não possibilita respostas imediatas de quem ver ou ouve, diferenciando-se do conceito de performance presente nos textos da oralidade tradicional. Assim como as vozes tradicionais, as mediatizadas são "despersonalizadas", inserindo-se dentro de outra ideia de coletividade, o que faria Paul Zumthor (1997) afirmar, no caso da oralidade mediatizada, tratar-se de uma "hipersosialidade", ao falar de uma sociedade mediatizada profundamente sintética (p.29).

Para Bill Nicholls (2005), "cada documentário tem sua voz distinta", e assim como a voz que fala, responde por uma ideia de estilo ou "natureza própria". No livro *Introdução ao documentário*, o crítico apresenta tal conceito de voz como uma diretriz para se definir o que ele chama de "tipos de documentário". Dessa forma, a voz é entendida como um conjunto de elementos sonoros ou visuais, que carrega uma expressividade, e que de modo organizado e hierarquizado na arquitetura do filme, consegue produzir um efeito característico próprio das realizações documentais. Para o autor, a voz é fundamental para o estudo dos diversos gêneros que compõem a narrativa cinematográfica, possibilitando perceber inclusive as diferenças entre cinema ficcional e documental. Dentro da dimensão da voz, e para além da voz tradicional constituída por elementos sonoros, poder-se-ia identificar uma outra dimensão ligada à escolha das imagens, por meio da decisão e arranjo dos recursos visuais e sonoros imbricados na construção da estrutura fílmica. Essa voz estaria ligada à forma como o cineasta busca expressar uma determinada perspectiva, ao construir seu ponto de vista do mundo e do seu tempo. É dentro dessa perspectiva, que Nicholls identifica seis modos de uso da voz no cinema documental, a saber: *poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático* (2005, p. 50).

O modo *poético* é caracterizado pelo sacrifício às convenções tradicionalmente vinculadas ao documentário, sendo perceptível na montagem dos planos não convencionais, que buscam temporalidades e espacialidades específicas, expandindo os conceitos e limites do que é documentário, como porta voz da realidade. O documentário poético se apropria do tempo histórico para transformá-lo em outras temporalidades. Nesse tipo de documentário, sujeito e sociedade estariam correlacionados de modo profundo, na medida em que as fronteiras estão suspensas, já que as vozes perdem a identidade, não havendo uma definição clara entre quem narra e quem ouve.

O modo *expositivo* é marcado pela ideia de Voz de autoridade, por meio do uso do tradicional *voice-over*, criando o efeito de um orador-narrador que não aparece, mas que se relaciona com o objeto apresentado, aproximando-se da ideia da lógica televisiva estabelecida na relação entre emissor e receptor. Esse

tipo tem por característica o uso expositivo do documentário para retratar uma realidade. Nesse caso, essa "Voz de Deus", seria a referência mais clara a um narrador, caracterizada pela centralização da voz narrativa.

No modo *participativo*, há o envolvimento do cineasta de forma mais efetiva. Esse modo procura dar uma ideia de participação, inserindo-o em uma determinada realidade, de forma a refletir a experiência de vida de outras pessoas, se utilizando de métodos e instrumentos comuns à antropologia e sociologia. Nesse sentido, o documentário *Participativo* parte da premissa de um envolvimento maior, corpóreo, do cineasta, para construir um efeito de testemunho, afastando-se do uso da tradicional *voz off* ou de qualquer "mediação poética".

No modo *reflexivo*, impera o questionamento acerca dos métodos de abordagem do cinema, num questionamento do real poder do documentário de representar o mundo. Esse modo é uma reflexão do mundo e do próprio cinema como forma de documentar uma realidade contraditória. Em outras palavras, o documentário é contraditório, pois o mundo é contraditório. Como exemplo, destacam-se os trabalhos de Eduardo Coutinho, mais precisamente o filme *Jogo de Cena* (2007) e *Cabra marcado para morrer* (1984). Ao encenar a realidade os documentários reflexivos investem contra a realidade convencionalmente conhecida, de modo a colocar o espectador como sujeitos e também como reprodutores e intérpretes, desnudando a realidade vivida por esses espectadores. Esses documentários carregam um tom metalinguístico, tratando de questões como as limitações de representação do outro, tentando "nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação" (NICHOLS, 2005, p. 164).

Para Nichols, o documentário *performático* é marcado pela subjetividade e por um caráter autobiográfico, investindo preferencialmente em dimensões afetivas e subjetivas, ao possibilitar o acesso a uma compreensão de mundo baseados em sujeitos específicos, por exemplo, o próprio cineasta. O documentário performático, por ser subjetivo, instaura uma sensação de magnitude do local, do específico e do concreto. A performance estimula o pessoal, pois a voz que constrói é pessoal, inserindo-se como sujeito em uma realidade específica, revelando sensações e impressões, colocando o documento fílmico na condição de interprete desse mundo que o cerca (NICHOLS, 2005, p. 176).

Em se tratando do modo *observativo*, Nichols coloca a seguinte pergunta: e se o cineasta apenas observasse sem uma intervenção explícita no objeto filmado? A resposta para essa pergunta possibilita situar o tipo observativo como influenciada diretamente pelas inovações tecnológicas, como câmeras portáteis, que possibilitaram uma maior flexibilidade de se pensar o documentário,

influenciando toda uma geração de cineastas que a partir dos anos 60 produziram uma forma característica de documentário chamado de cinema verdade e direto. Como características desses filmes, pode ser encontrado a determinação da "voz em off", sem reconstituição histórica, música ou entrevistas. Ou seja, os documentários observativos buscavam evidenciar a experiência fílmica com a da realidade tal como é observada, buscando personagem com nome e com uma vida própria, abandonando a generalização sintética dos tipos sociais comum no documentário poético e expositivo.

Diante do exposto, constata-se que o documentário de Olney São Paulo traz, entre outras características, o modo *observativo* definida por Bill Nicholls (2005), perceptível pelo uso de vozes masculinas, que servem sobretudo de base para a construção das sequências de imagens. A sensação de credibilidade das vozes é alcançada pela aproximação dessas com a voz tradicional, síntese da memória coletiva dos sertanejos. Podemos aproximar ainda o curta metragem com as características do documentário poético, já que o filme busca abordar tipos sociais, despersonalizados como sujeitos possuidores de uma identidade específica. Isso ocorre, pois, os personagens abordados pelo cineasta, mais do que seres possuidores de uma subjetividade, são representantes de um saber que extrapolam a si mesmos, porta-vozes de um saber tradicional que encontra na oralidade as possibilidades de transmissão das técnicas para se prever a chuva.

São encontradas no filme quatro tipos de vozes que nos são apresentadas tendo em vista suas funções, a saber: uma voz em off, a voz atribuída aos narradores que contam as técnicas utilizadas pelos moradores da região de Riachão do Jacuípe, na Bahia; o *leterring* inicial, que faz referência à obra do escritor feirense Eurico Alves Boaventura, e que é apresentada no início do curta metragem. Uma voz apresentada na música cantada por Luís Gonzaga, música composta por Zé Dantas e imagens que circunscrevem a história dentro do espaço Sertanejo.

As vozes dos sertanejos são apresentadas em *off,* influenciadas, sobretudo, por recursos sonoros da época que não permitiam uma capitação em alta qualidade. Podemos identificar aqui uma falta de sincronia entre as vozes e as imagens, o que é superado pela opção de construir a sequência de imagens tendo em vista a fala dos personagens. É dessa forma que os personagens são sempre apresentados de modo a se fazerem presentes como personagens ativos, que buscam transformar o espaço adverso do sertão. Seus ofícios, como o da previsão da chuva, são apresentados como uma tentativa de transformar as adversidades proporcionadas pelo espaço. O homem é apresentado dentro de uma perspectiva recorrente tanto na literatura quanto no próprio cinema, a do confronto

entre a natureza, na luta do homem de adaptar e transformar seu espaço. Mais do que apenas sujeitos lançados ao "ditame" da natureza, o homem é aquele que, mesmo se utilizando de artifícios contestáveis, busca vencer as adversidades que lhe são impostas.

Nos planos gerais, encontra-se sempre o homem imerso na paisagem, sendo rara as vezes em que o campo é apresentado sozinho. O homem é aquele que dá sentido ao espaço, e sem o homem nada daquilo faz sentido, pois o gado minguado é o objeto da labuta, bem como a terra plantada pelo homem. As crianças ocupam os espaços da casa e a família é a melhor referência para obrigação de cuidar, persistir e vencer na terra que pertence ao homem desde sempre.

Dessa forma, as imagens apresentadas nos filmes dizem respeito ao que está sendo dito por esses narradores. Por vezes, podemos observar as imagens como uma instância imaginativa dos desejos dos sertanejos em vaticinar acerca do tempo. A narração oral é ponto fundamental para a escolha das imagens, o que nos levaria a afirmar que o autor se utiliza do cinema como meio de afirmação da oralidade, utilizando as imagens como uma representação da tradição com forte traço indenitário. A luta entre o homem e a natureza é apresentada diante da prática de se prever a chuva pela voz desses personagens, sendo a voz a melhor explicação para as sucessões de imagens que descreve o espaço sertanejo.

Vale salientar ainda que essa voz tradicional está expressa também no *lettering,* referência à crônica do escritor feirense Eurico Alves Boaventura, bem como no título que é apresentado ao som de Luís Gonzaga. Nesse ponto, parece existir também uma busca por uma anterioridade, apresentando o filme com uma continuidade de um processo já iniciado, marcado pela escrita e pela literatura. Nesse ponto, a referência à obra do escritor Eurico Alves Boaventura assinala a relação entre literatura modernista brasileira e o cinema novo. Conhecido por escrever obras que dialogam com espaço sertanejo, o escritor Eurico Alves Boaventura, soube descrever em sua obra as características do sertão e da cidade de Feira de Santana. O caráter descritivo de sua obra também se aproxima do olhar do documentarista Olney São Paulo, ao construir uma forma bem peculiar de abordar a tradição, as identidades e o regionalismo. É importante evidenciar o caráter da crônica que a obra parece construir, gênero também desenvolvido pelo escritor feirense, bem como do próprio Olney São Paulo, que também foi escritor.

A leitura proposta aqui aponta, então, para o papel do narrador literário presente na crônica de Eurico Alves Boaventura, *Sob o Ditame de Rude Almajesto* (2006), crônica narrada em primeira pessoa, que foi adaptada por Olney São

Paulo. A constituição de um narrador em primeira pessoa possibilitou a construção de texto fortemente ligado aos aspectos regionais. Na crônica, a voz narrativa apresenta os depoimentos que servem de base para a construção do documentário. O narrador carregaria, por conseguinte, um forte traço expositivo, ao trazer as outras vozes dos sertanejos por meio de paráfrases, evidenciando já um traço marcante do documentário. O discurso indireto, utilizado pelo escritor, aproxima o narrador das histórias citadas, evidenciando a instância narrativa, como alguém próximo dos sertanejos, detentores do conhecimento tradicional. É assim que o narrador afirma que "a natureza é um livro aberto para os tabaréus como nós". Na crônica, o "sertão é magnífico livro" de onde deriva o conhecimento ligado ao tradicional, reveladora de um aspecto quase que mitológico da natureza, como espaço e paisagem a ser domada pelo humano, circunscrita no âmbito do misterioso, espaço onde se desenvolve os aspectos mais basilares de uma religiosidade e mística popular (BOAVENTURA, 2006, p. 209).

Assim, ao traduzir para o cinema a escrita de Boaventura, a estratégia utilizada pelo cineasta foi a construção de múltiplas vozes. Se por um lado, no texto literário apenas um narrador ganha contorno como uma voz absoluta, por outro, no documentário a verossimilhança, com as características tradicionais, decorreria do jogo de vozes que aproxima o documentário da ideia de relato. Em Olney São Paulo, o tom fragmentado da voz tradicional parece também constituir um discurso ligado à ideia de povo e com um forte elemento indenitário. É importante evidenciar como em Olney São Paulo essa identificação advém de um processo de construção característica que aproxima o documentário das experimentações estéticas do cinema novo.

Tanto a voz quanto as imagens constroem a ideia de um personagem ou de uma paisagem, que estariam sempre presentes como elemento interno ou externo à obra. Por suscitar um corpo, um sujeito enunciador, a voz relaciona-se de imediato com a forma do corpo, nos possibilitando percebê-la como elemento trabalhado na relação entre o corpo, ambiente e cinema. Assim sendo, associar a fala dos personagens com o ato de falar é, de certa maneira, voltar-se para a Oralidade, demonstrando que, não só da voz, o sujeito é constituído, mas buscando relacioná-lo com o espaço onde a fala se desenvolve, ligando o que é dito com o que é falado.

É interessante notar que no filme existe uma predileção pela voz em detrimento às imagens do ambiente bem como ao corpo enunciador do discurso. A paisagem é apresentada tanto como fala, de modo a indicar que as vozes estão mais relacionadas com o espaço do que com os personagens, que

são sempre colocados em interação com a paisagem, sendo a voz o elemento que liga cada um deles com o seu ambiente. Podemos dizer de um esvaziamento dessas personalidades para construírem sujeitos sociais ligados ao espaço, a suas práticas, características, sabedoria e tradição. A voz ganha, então, uma conotação importante: o de ser porta voz de um modo de vida típico, pois, assim, as imagens apresentadas são evocadas através das explicações dadas pelos narradores acerca das técnicas para se vaticinar o tempo, o que reforçaria o papel criador das vozes na construção visual do filme.

A narrativa expressa-se, portanto, pelas dimensões espaciais, evidenciando um saber desenvolvido na espacialidade das comunidades sertanejas, e pela expressão da atualidade, explicitada pela forma de "falar" do filme. Ademais, a narrativa ganha forma pela voz que a conta, ou seja, as imagens surgem, pois é por meio da voz que se cria o fluxo expresso pelo processo de contar. A atividade narrativa expressada surge pela fala, pelo ato de contar uma experiência tradicional. Dessa maneira, a oralidade trabalhada não explora o diálogo, mas constrói um monólogo que convence, por meio da edição das imagens a reproduzir a espacialidade sertaneja como vazão às dificuldades expressas. Se a voz carrega o poder e o conhecimento popular, as imagens assentam-se na dimensão imagética comum ao sertão, a exemplo da chegada repentina da chuva, o cotidiano do sertanejo em sua lida diária e o domínio das forças da natureza pelo conhecimento popular.

É assim que, no curta-metragem, *O ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva* (1976), Olney busca reconstituir por meio do documentário a memória popular sertaneja e saberes transmitidos entre gerações. Ao abordar o cotidiano da comunidade de Riachão do Jacuípe, o cineasta faz um recorte específico, mostrando as características especiais que fazem daquela comunidade uma parte do sertão, reconstruindo o imaginário popular do sertanejo, habitante de uma terra onde a superação dos ditames da natureza é o único caminho. Nesse sentido, o cineasta apresenta os aspectos orais que marcam o povo nordestino, se utilizando do "imaginário popular relacionados à chuva e preservados na oralidade, buscando reconstituir a crônica literária e o cancioneiro nordestino" (NOVAES, 2010, p. 7).

Por fim, o cineasta, mais do que evidenciar o poder de registro do cinema, constrói um mosaico poético dos desejos dos sertanejos, uma espécie de alento ante os ditames da natureza. É diante da construção oral, que se apresenta o conhecimento tradicional dos povos sertanejos, diante do jogo diário de prever o imprevisível, de se criar por meio daquilo que se conta, de se narrar por meio de

seus dilemas e limitações. Assim como todos os falantes, os viventes e sertanejos, o cineasta pensa o cinema como resultado de uma articulação entre o tradicional e o moderno, buscando afirmar que, assim como a oralidade, o cinema constrói-se por elementos contemporâneos, numa articulação constante com o saber tradicional. No filme, parece existir uma opção pela oralidade e pelo cinema como forma de extrapolar os limites do conhecimento que diferencia o saber dito "letrado e o não letrado", evidenciando, entre outros aspectos, o papel do artista no seu tempo, como um ente em constante articulação com seu espaço, centrando sua voz no sertão e para além dele.

Referências

BOAVENTURA, E. A. **A paisagem urbana e o homem: memórias de feira de Santana**. Feira de Santana: EDUEFS, 2006.

BRITO, R. C. De olho nos sinais de chuva: um passeio pelo sertão. **Jornal Fuxico**, Feira de Santana, n. 29, abril a agosto de 2014.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papiros, 2005.

NOVAES, C. C. **Aspectos Críticos da Literatura e do Cinema na obra de Olney São Paulo**. Salvador: Quarteto, 2011.

OLIVEIRA, M. R. Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor. **Revista FronteiraZ**. São Paulo, n. 09, 2012.

SÃO PAULO, O. **O ditame do rude almagesto: sinais de chuva**. Documentário com Direção de Olney São Paulo. 16 mm, 13 min. Brasil, 1976.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

VIVA O POVO BRASILEIRO E JOÃO UBALDO RIBEIRO

Rosângela Santos Silva[1]
Ana Sheila Soares Mascarenhas[2]

Considerado um dos maiores escritores brasileiro João Osório Pimentel Ubaldo Ribeiro nasceu em Itaparica, na Bahia, em 1941 e morreu no Rio de Janeiro em 2014. Em 1957, começou a trabalhar como jornalista e, no ano seguinte, iniciou os estudos de Direito na Universidade Federal da Bahia. Em 1964, recebeu uma bolsa de mestrado em ciências políticas e se mudou para os Estados Unidos.

Entre 1990 e 1991, morou em Berlim, a convite do Instituto Alemão de Intercâmbio (DAAD – Deutscher Akademischer Austauschdienst). De volta ao Brasil, passou a morar no Rio de Janeiro. Como Membro da Academia de Letras, foi o sétimo ocupante da Cadeira nº 34, eleito em 7 de outubro de 1993, na sucessão de Carlos Castello Branco e recebido em 8 de junho de 1994 pelo Acadêmico Eduardo Portella.

Sua formação literária iniciou-se ainda nos primeiros anos de estudante. Foi um dos jovens escritores brasileiros que participaram do International Writing Program da Universidade de Iowa. Trabalhando na imprensa, pôde também escrever seus livros de ficção e construir uma carreira que o consagrou como romancista, cronista, jornalista e tradutor.

Seus primeiros trabalhos literários foram publicados em diversas coletâneas (Reunião, Panorama do Conto Baiano). Aos 21 anos de idade, escreveu seu primeiro livro, *Setembro não Tem Sentido*, que ele desejava batizar como *A Semana da Pátria*, contra a opinião do editor. O segundo foi *Sargento Getúlio*, de 1971. Em 1974, publicou *Vencecavalo e o Outro Povo*, que por sua vontade se chamaria *A Guerra dos Paranaguás*.

Consagrado como um marco do moderno romance brasileiro, *Sargento Getúlio* filiou o seu autor, segundo a crítica, a uma vertente literária que sintetiza o melhor de Graciliano Ramos e o melhor de Guimarães Rosa. A história é temperada com a cultura e os costumes do Nordeste brasileiro e, em particular,

1 Mestre em Estudos Literários pela UEFS. Vinculada ao grupo de pesquisa Escritas Contemporâneas desafios teórico-crítico-PUC-Rio.
2 Professora da UNEB/Campus Itaberaba. Vinculada ao grupo de pesquisa Estudos Literários Contemporâneos/GELC.

dos sergipanos. Esse regionalismo extremamente rico e fiel dificultou a versão do romance para o inglês, obrigando o próprio autor a fazer esse trabalho. A seu respeito pronunciaram-se, nos Estados Unidos e na França, as colunas literárias de todos os grandes jornais e revistas.

Em 1999, foi um dos escritores escolhidos em todo o mundo para dar depoimento, ao jornal francês Libération, sobre o Terceiro Milênio. *Viva o povo brasileiro* foi o tema do exame de Agrégation, concurso para detentores de diploma de graduação na Universidade francesa.

Prestigiado em inúmeras premiações, inclusive ganhador do prêmio Camões, João Ubaldo também foi cronista de dois dos jornais mais importantes do país, *O Globo e o Estado de São Paulo.* Os romances *Viva o povo brasileiro e Sargento Getúlio,* constam da maior parte das listas dos cem melhores romances.

Entre 1968 e 2007 publicou nove romances, três coletâneas de contos, sete coletâneas de crônicas, duas obras infanto-juvenil e um ensaio intitulado *Política: quem manda, por que manda como manda* (1981), apresentado por ele como um manual prático e elementar da política.

Lançado em 1984, pela editora Nova Fronteira (RJ), *Viva o povo brasileiro* é um clássico da literatura brasileira com referência internacional da mais competente ficção de nosso País. Saudado como o "Rabelais tropical" por Jorge Amado, ao lançar seu primeiro livro, João Ubaldo se consagra nesse romance, como estrela da primeira grandeza, denunciando a maturidade de seu estilo – exuberante, erudito, com senso privilegiado de humor e malícia.

Em *Viva o povo brasileiro*, o autor faz uma análise minuciosa da formação de sentimento nacional com *diferente* modo de contar os fatos históricos ocorridos em terras brasileiras. Assim como Lima Barreto, em *Os Bruzundangas* (1923), utiliza-se da sátira na construção de um país imaginário a fim de denunciar um projeto nacional brasileiro baseado no modelo europeu, João Ubaldo em *Viva o povo brasileiro* (1984) numa visão paródica e humorística também "propõe uma releitura da formação da nação brasileira, a partir de uma representação sócio-histórica e cultural centrada numa região" (OLIVIERE, 2009, p. 24).

João Ubaldo relata a chegada dos africanos ao Brasil conforme citação: [...] "chegaram os pretos de várias nações da África e, não importa de onde viessem e que deuses trouxessem consigo, nenhum deles jamais pôde livrar-se de seus mortos". (RIBEIRO, 2009, p. 17). A explicação para a afirmativa não poder livrar-se de seus mortos faz alusão ao culto ancestral, tanto de Oríṣás quanto de espíritos de familiares.

Nas quase setecentas páginas do romance, João Ubaldo tece uma síntese de três séculos (XVIII, XIX e XX) da história do Brasil buscando construir, a partir de

seus personagens, uma metáfora do povo brasileiro. A construção da identidade é o tema central e grande parte da narrativa se passa na Ilha de Itaparica, cidade natal do autor onde são criados personagens que lutaram e que construíram o Brasil. Conta-nos sobre suas vidas, seus feitos, suas mudanças e a condição de pessoas "simples" tornarem-se "heróis".

No geral, a história é recheada de cenas e personagens marcantes dentre os quais encontram-se: o caboco Capiroba (filho de índia com negro fugido) e sua filha Vu; o Barão Perilio Ambrósio (descendente de portugueses) e sua esposa a Baronesa Dona Antônia Vitória; Amleto Henrique Nobre Ferreira Dutton (filho de inglês com negra); Dadinha (neta de Vu e bisneta de Capiroba); Vevé e sua filha Maria Dafé; Nego Leléu; General Patrício Macário e Bonifácio Odulfo (filhos de Amleto).

Nessa fictícia história, de certa forma, todos os personagens possuem um grau de parentesco seja por descendência genética, seja por vínculos criados pelas encarnações. A palavra encarnação vem do latim *in carnare* "fazer-se carne", ação de encarnar-se (XIMENES, 2000, p. 358), pois, "Viva o povo brasileiro elege como forma privilegiada de caracterização do imaginário popular brasileiro uma dominante étnica de origem africana". (OLIVIERI, 2009, p.50).

Nessa perspectiva são descritos os mitos de origem, as genealogias, os rituais religiosos, e os saberes considerados segredos. A personagem Dadinha representa na narrativa a sabedoria popular, pois em sua memória estão registradas as tradições do seu povo. Através dela é possível fazer ligação entre o passado e o presente por meio da encarnação.

Essa manutenção das práticas, rituais e crenças religiosas preservam a memória cultural como herança preciosa transmitida a seus descendentes de forma oral. Quando todos "compreenderam então que Dadinha ia mesmo morrer se ajeitaram para aprender tudo o que pudesse e não envergonhá-la na hora da despedida" (...) (RIBEIRO, 2009, p. 82).

Em busca de melhor compreensão de sua genealogia, a personagem Maria Dafé resolve pesquisar seu passado e descobre a teoria da reencarnação e do parentesco espiritual. Essa teoria de reencarnar está associada a manifestações religiosas que se aproximam das ideias do francês Allan Kardec, que, em 1857, sistematizou o conhecimento da doutrina espírita em sua obra "O livro dos espíritos".

A reencarnação pode ser entendida no romance como a volta do espírito à vida terrena em outro corpo mostrando que a alma é imortal podendo retornar fisicamente quantas vezes for necessário. A própria personagem Dadinha evoca essas possibilidades ao manter valores culturais como forma de resistência ao poder hegemônico. As mulheres representadas nas figuras das personagens

Rufina e Rita Popó, mães de santo, recebem um legado popular que lhes é transmitido por meio dos ritos religiosos.

As cerimônias na capoeira do Tuntum, na narrativa, são apresentadas não como algo referente ao folclore afrobrasileiro, mas como manifestações de religiosidade descrevendo-se detalhadamente tudo que é realizado nesse ambiente onde os negros, apesar de proibidos executavam suas práticas formadoras de grupos solidários.

A capoeira é descrita como local arredondado, ou seja, em forma de círculo, fechado e de difícil acesso. Nesse espaço sagrado tudo se transforma e os negros por alguns instantes deixam a condição de escravos e passam à condição de "senhores", senhores de um saber peculiar que foge ao conhecimento dos colonizadores. Assim, na capoeira, tudo se realiza em torno do toque dos atabaques, da dança, da música e da força vital que é o axé (energia).

Outro episódio interessante narrado por João Ubaldo é a presença dos orixás nos campos dos Tuiuti para proteger seus filhos terrenos. Em meio à guerra, os orixás ajudam os soldados com palavras de ânimo e coragem proferidas espiritualmente que garantem a vitória imediata dos brasileiros e o fim da guerra marcado pela perseguição de *Omolu* "senhor das moléstias, príncipe das pestes, dono das chagas e crecas, o que mata sem faca" (RIBEIRO, 2009, p. 532).

Na narrativa, os ritos africanos compõem a vida dos personagens e a religião é um dos elementos mais significativos na construção da descendência africana. No que tange a formação identitária religiosa, João Ubaldo faz ressalva a uma sociedade secreta chamada Egungun (grupo que cultua os espíritos de mortos).

Oriundos de genitores humanos, os egunguns estão diretamente ligados a terra e a morte. No Candomblé (religião afrobrasileira), os conhecimentos da prática ritualística que envolve os egunguns espalhados pelo povo de santo, estão alicerçados na memória ancestral dos africanos trazidos como escravos para o Brasil.

Por se tratar de espíritos, a maneira corporal de apresentação dos egunguns é recoberta de panos coloridos delineando um mistério que o cobre da cabeça aos pés, não restando nenhum vestígio do que se encontra em baixo da roupa. Aos olhos sensíveis é possível perceber formas humanas através dos movimentos executados pelos egunguns. Sua forma de falar, na emissão gutural, é rouca, inumana e impactante, sendo interpretada por um sacerdote especializado.

Em certa medida, para se descrever com propriedade um determinado grupo ou um de seus aspectos a exemplo de um ritual, é preciso enxergá-los da mesma forma de seus integrantes. Isso implica em mergulhar em um universo a princípio desconhecido e vê-lo com os olhos dos outros. Nas religiões de matriz

africana, o ritual tem caráter de atualização, pois apesar do aspecto repetitivo em relação à estrutura do rito, existe em cada momento do ritual uma nova experiência a ser vivenciada. Assim, nada é estático e há sempre um outro patamar de evolução, de hierarquia, de enriquecimento autárquico e de conhecimento.

É conveniente lembrar que, se não for construída uma consciência da importância ritual para quem os pratica, nunca será possível entender o verdadeiro sentido do ato correndo-se o risco de serem taxados como simples encenação repetitiva. Para os filhos e filhas de santo, a ritualidade é um dos meios mais eficazes de se atualizar seus planos de vida.

Apesar da grande influência que as tradições africanas tiveram no Brasil, o Candomblé ainda é percebido de forma errônea e preconceituosa por uma parte considerável da sociedade, visto como atrasado e sem valor. Esse pensamento, difundido por algumas pessoas, pode estar associado à falta de conhecimento sobre o que realmente significam os rituais. O Candomblé enquanto religião, estrutura e organiza uma visão de mundo na qual o indivíduo se encontra em perfeita harmonia com a natureza.

Os cultos ritualísticos continuam sendo expressão fundamental na construção e preservação da memória familiar ancestral. Nesse sentido, pode-se afirmar que as religiões de matriz africana representam, sem dúvidas, uma fonte inesgotável de valores com os quais se constroem vertentes importantes na formação da identidade, pois "são o resultado de sua própria formação relativamente autônoma" (HALL, 2006, p.36).

Apesar das agruras e dos obstáculos enfrentados, os africanos encontraram meios de se manterem organizados preservando sua cultura, religiosidade e importância da oralidade. A prática cultural e o empenho em salvaguardar o saber genuíno foram e continuam sendo um "grito de resistência e uma forma de autopreservação dos referenciais autóctones, ante a esmagadora força do colonialismo português" (PADILHA, 2007, p. 37). Um saber que garante e legitima a identidade de um povo.

Diante disso, as práticas culturais, expressão religiosa dos africanos representada por meio dos cultos ritualísticos, e consideradas práticas "fetichistas", ganharam força na sociedade brasileira e deram origem às religiões de matriz africana. Após anos de desigualdades históricas concernentes aos direitos não desfrutados em sua plenitude pelos afrodescendentes que em situação desprivilegiada em diversas áreas tais como: escolarização; qualidade de vida e segurança; condições de moradia; ascensão social e, sobretudo no campo religioso, foi sancionada em 2010 a lei que rege o Estatuto de Igualdade Racial.

As ações valorativas são descritas conforme lei 12.288/2010, que institui o combate à intolerância religiosa de quaisquer naturezas objetivando a superação de preconceitos, descriminações e desigualdades. Essa nova forma de pensar as religiões de matriz africana ancorada na lei pode ser um dos caminhos possíveis para reparação das disparidades étnicas e sociais, ainda oriundas da escravidão.

É inegável que a legalização e institucionalização das casas religiosas de matriz africana, se convertem em um passo importante na valorização e reconhecimento do patrimônio cultural dos afrodescendentes. Acrescenta-se ainda a liberdade de cultos ritualísticos que pode, nesse sentido, favorecer a construção de uma trilha incensurável de respeito aos diferentes seguimentos religiosos existentes no País.

Portanto, *Viva o povo brasileiro* descreve traços marcantes do processo de formação das religiões afrobrasileiras, destacando a manutenção das práticas pela resistência dos negros escravizados. O patrimônio imaterial preservado através da oralidade e dos ritos conserva os mais antigos e importantes acontecimentos para a vida do grupo, que souberam com mestria manter vivos e saudáveis vínculos de identidade cultural e étnica em terras brasileiras.

Referências

HALL, S. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. Editora DP&A, Rio de Janeiro, 2006.

OLIVIERI, R. G. **Construções Identitárias na Obra de João Ubaldo Ribeiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Feira de Santana: UEFS; São Paulo: Hucitec, 2009.

PADILHA, L. C. **Entre Voz e Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2. Edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

RIBEIRO, J. U. **Viva o povo brasileiro**. 5. edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

XIMENES, S. **Minidicionário de Língua Portuguesa**. São Paulo: Ediouro, 2001.

O MEDO E A LÓGICA DA SOBERANIA EM CORNÉLIO PENNA E AGAMBEN

Luiz Eduardo da Silva Andrade[1]

A proposta deste capítulo é analisar algumas representações do medo no romance *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna (1896-1958). O direcionamento é comparar o medo com o conceito de "soberania", do filósofo italiano Giorgio Agamben. O recorte é o estudo das interdições no discurso de algumas personagens e o que isso pode representar dentro do jogo de poder entre a "soberania", na figura do patriarca, e a "vida nua", marcada pelos escravos, sobretudo pelas mulheres.

Essa discussão pode servir para entender, criticamente, se ainda perdura, de outras formas, na sociedade tal relação de poder. Principalmente na forma como certos grupos sociais se relacionam com a instituição do Estado, que hoje representa essa soberania, ratificando a biopolítica, conforme Agamben (2014).

Cornélio Penna nasceu em Petrópolis (RJ), em 1986, passou parte da infância em Itabira do Mato Dentro (MG) e viveu a maior parte da vida no Rio de Janeiro, onde faleceu em 1958. *A menina morta* foi publicada em 1954 e remonta o Brasil do segundo Império, na segunda metade do século 19, portanto, um tempo em que a escravidão ainda era a força motriz da economia no Brasil.

A história já começa com os preparativos para o enterro da menina morta, personagem que não tem o nome revelado e sempre é mencionada de forma indireta. A fazenda do Grotão é produtora de café e consta que vivem mais de trezentos escravos, situada às margens do rio Paraíba, na fronteira entre Minas e o Rio. Na casa-grande vivem a família do Comendador, o proprietário da fazenda, sua esposa, D. Mariana, e mais algumas agregadas parentas do Senhor e da Senhora. Carlota é a filha mais velha do casal, trazida da Corte logo após a morte da irmã.

Da mesma forma densa e misteriosa como a narrativa começa, segue até o fim. No caso dessa análise, procura-se estabelecer uma comparação entre o medo que as personagens sentem e a forma como esse medo é institucionalizado pelo poder soberano, somente ao fim que há uma ruptura dessa lógica.

1 Doutorando em Estudos Literários pelo PósLit/UFMG. Bolsista CAPES. Mestre em Letras pela UFS. Membro do grupo de pesquisa Crimes, Pecados e Monstruosidades (UFMG).

Institucionalizado porque se sabe que o medo é um sentimento complexo e multidirecional, ou seja, quem impõe também sente medo, nem que seja o medo de perder o poder que está sendo imposto. É como se a regra fosse criada para evitar que outra questione a primeira, e, mesmo assim, fica implícito que a lei já contém em si a sua própria exclusão, ou seja, ela já contém em si a ideia de que será infringida.

Antes, é importante apresentar alguns conceitos para situar o trabalho. O conceito de soberania está entremeado às discussões sobre a "biopolítica", a "vida nua" e o "estado de exceção". A biopolítica discutida por Agamben (2014, p. 14) refere-se à forma como, principalmente na modernidade, o estado detém o poder e a "obrigação" de ordenar a vida política não só no âmbito da estrutura externa das relações coletivas, como também no cuidado que o estado deve ter com o corpo dos sujeitos, oferecendo saúde e segurança, por exemplo.

A vida nua refere-se à experiência de desproteção e ao estado de ilegalidade de quem está situado na margem do ordenamento jurídico do estado. É o sujeito "real" que não se agrega à condição soberana e, por isso, não se dilui dentro do grupo que obedece as regras. Diz Agamben (2014, p. 15) que "a dupla categorial fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, exclusão-inclusão". Para ter existência política o sujeito precisa obedecer ao poder soberano.

A vida nua é o objeto que compõe o estado de exceção. Esta seria uma espécie de território criado pelo poder soberano, local onde esse poder de fato tem validade porque é onde a lei deve ser aplicada. A ideia é que o fundamento da vida política está assentado na vida nua, tornando-se o sujeito e o objeto do ordenamento político e de seus conflitos, sobretudo porque é necessário para a organização e emancipação do poder estatal (AGAMBEN, 2014, p. 16). A inclusão só existe pela exclusão da vida nua, não é a ação em si que importa, mas a forma como o oposto é esvaziado e ao mesmo tempo se torna objeto componente daquele modelo político. A lógica da soberania promove um esvaziamento do significado da vida nua, ao passo que isso se torna ação significante.

Dessa forma, a lógica da soberania que se procura desenvolver neste trabalho tem como local de existência a dinâmica da composição política e do ordenamento jurídico, sendo destes a exceção emerge como um tipo de excrecência. Dentro do romance, entendemos que o medo seria essa excrecência da qual não se fala ou se impõe diretamente. É um sentimento que interdita ações, pensamentos e corpos, por isso é um mal.

A partir desse raciocínio, Julio Jeha (2007) diz que o mal é privação, é o limite que nos impede de dar o próximo passo, causado pelas mais diversas circunstâncias como: o medo, a morte, o crime, o monstro, o pecado, a transgressão.

Tuan diz que "o medo não é apenas uma circunstância objetiva, mas também uma resposta subjetiva" (2005, p. 334). Pensando nessa subjetividade do medo como uma resposta, a contestação do poder soberano na narrativa funciona silenciosamente na consciência dos escravos e de algumas agregadas que se movimentam como o soberano deseja, e discursivamente contestam a lei nos espaços privados da casa-grande. O debate principal da narrativa não é necessariamente a questão do medo, ele seria o instrumento de perpetuação do poder, veiculado, principalmente, na relação de favor mantida com os agregados e na violência com os escravos.

A carga subjetiva é bastante densa, como se as personagens carregassem no pensamento e nos comportamentos as marcas daquela vida angustiante numa fazenda que parece mais uma prisão. É até paradoxal imaginar lugares imensos como a casa-grande e a fazenda como espaços fechados. Entendemos que isso é conseguido por meio da exposição das vidas nuas que algumas personagens representam, numa tentativa constante de fazerem parte da norma, e contraditoriamente esse jogo é o que faz justamente a lógica da soberania funcionar.

A delimitação de poderes é um instrumento eficaz no ordenamento jurídico de um grupo, é o que cria o "estado de exceção" postulado por Agamben (2014), de modo que a obediência é conseguida sem necessariamente haver a imposição constante da norma, pois esta já foi introjetada no modo de pensar dos indivíduos. A soberania tem uma carga de monstruosidade, sobretudo pelo modo como serve para expor a diferença, em que os não seguidores da lei são transformados em monstros dentro do ordenamento.

Noël Carroll (1999) diz que não é o monstro em si que amedronta, mas o pensamento do monstro. Como dissemos, o monstro seria o poder soberano, que não existe de fato, senão aparece quando a vida nua é exposta ou confrontada, e tornada monstruosa perante as regras do estado de exceção, uma vez que esta questiona a lógica da soberania. Um mostra o outro, como função reflexiva da categoria "monstro", entretanto, quando melhor verificado, percebe-se que a privação causada pela interdição tem um sentido único, por isso que de fato esta é o monstro.

É o oposto da regra que faz a regra ser ativada, o crime só é crime se ele ativar a lei que determina o que não é permitido. Como destaca Agamben (2014), a lei já contém em si a exceção porque é criada como potência para punir a ação

oposta ao que a soberania determina. O poder soberano seria a face oposta da vida nua, uma vez que ele coloca a vida biológica (biopolítica) nos centros de seus cálculos, ao passo que cria um estado de exceção para aqueles que estão à parte da biopolítica. A lei é criada para quem não está na lei. A negação é intrínseca à biopolítica, de forma que a vida nua seria uma das maiores preocupações do poder soberano. A regra é criada para ela.

O leitor de *A menina morta* percebe logo nas primeiras páginas que a estruturação da vida na fazenda do Grotão, local onde se dá a maior parte da história, é organizada em torno de um poder que, se por um lado inscreve diversas personagens na lógica daquela dominação patriarcal, por outro, empurra para a margem quem não se alia ao processo.

A confusão de fronteiras é parte integrante da relação de poder no romance, poucas são as vezes que o Comendador fala ou dá ordens. Em vez disso, temos cenas que mostram os deslocamentos discursivos e corporais das personagens, recurso típico da narrativa corneliana, em que o dito deixa presumível o não dito.

Segundo Foucault (2009, p. 9), existem, na sociedade, procedimentos de "exclusão" que se manifestam de várias maneiras, sendo a "interdição" a forma mais familiar. Com base nesse tópico, presume-se que nem tudo pode ser dito a qualquer um ou em qualquer circunstância, surgindo assim um espaço interdito entre aquilo que se *quer* e o que se *pode* dizer. Para tanto, é necessária uma ritualização da circunstância, em que o direito à fala é privilegiado a uma das partes, a depender das condições e relações de poder presentes na cena. Para Foucault, há três tipos de interdições situadas nas regiões da sexualidade e da política, da razão e da loucura, do verdadeiro e do falso. Especificamente, esta análise situa-se na questão política.

Não é possível visualizar diretamente na narrativa uma voz que proíba os discursos. Isso fica implícito nas lacunas deixadas pelo narrador e nas formas fragmentada e alegórica como as negras contam suas histórias. Fica nítido que falar do passado é proibido pelo patriarca. Os grandes enigmas da história são a morte da menina, a saída de D. Mariana da fazenda e o assassinato do escravo Florêncio.

As três personagens que melhor representam essa dinâmica de mostrar e esconder são Dadade, Joviana e Libânia. Dadade é certamente a mais perspicaz de todas, visto que é uma escrava idosa, foi ama de leite do Comendador e conhece como ninguém as histórias dos Albernaz. No momento em que se passa a narrativa, ela está paralítica, vivendo em seu pequeno quarto do lado da senzala. Joviana foi ama-seca de Carlota na infância, a consideração da moça é tanta

que chega a dizer à negra: " – Você é a minha mãe preta e o sempre será" (PENNA, 1970, p. 242). Já Libânia foi ama de leite da menina morta e sabia muito bem o que ocasionou a morte. Carlota toma as duas últimas como criadas de quarto.

As histórias de Dadade são as mais complexas: a anciã sabe que suas falas chamam atenção e geram dúvidas. Certa vez, a negra conta a Celestina a história de uma mucama que aparecera no quarto da antiga senhora do Grotão, quando esta, zangada, dispensara as demais escravas. Impressionada com a destreza da mucama desconhecida, a senhora tenta a todo custo ver o rosto dela, enquanto a negra se esquiva abaixando a cabeça com os cabelos caídos e movimentos rápidos na execução das tarefas.

Não conseguindo distinguir o que via, a senhora segurou a negra pelos cabelos "e deu um grande grito, que todos na fazenda ouviram..." (PENNA, 1970, p. 115), pois a mucama não tinha rosto. Josalba F. dos Santos argumenta que "a mucama sem rosto e que fala coisas incompreensíveis é a síntese do que todos os escravos são para o sistema patriarcal: gente que não tem o que expressar e que tampouco possui um rosto, uma identidade" (2004, p. 97). Podemos pensar que essa destituição da identidade do negro durante a escravidão é uma tentativa de afastar o medo premente de alguma revolta – uma vez que, diferente da desagregação ligada à alteridade, a ideia de "identidade" presume agrupamento – ou é justamente a revelação dos medos que os brancos sentem, mas não sabem exatamente a quem temer. Prática social que é na verdade uma ação ingênua, pois que se suprime – ou se tenta – a identidade individual, deixando implícito na sensação de medo dos senhores que há uma identidade coletiva – do negro, do escravo. Embora seja Dadade quem construiu a história acima, podemos entendê-la como uma metáfora do "olhar" branco sobre os escravos, uma vez que retirando a face do outro não se é obrigado a ver o que não se quer.

Em outro momento, Celestina adoece e Carlota vai até o quarto de Dadade, sabendo que a anciã andava se "confundindo" para identificar as pessoas. Sendo assim, a jovem resolve ir à senzala se fazer passar pela vovó Oliveira e ver o que a negra tem a dizer. Logo de início Dadade diz que as pessoas falam que ela é feiticeira (PENNA, 1970, p. 315) e pergunta sobre um antigo episódio ocorrido na família. Sentindo-se incomodada com a situação, a moça revela estar enganando a anciã, que sem questionar diz: "– Ora, nhanhã Carlota, eu sei que Sinhá Celestina está doente" (PENNA, 1970, p. 316).

Nesse momento, a jovem percebe que a negra, mesmo paralítica, sabe de tudo que se passa na fazenda e que a confusão para identificar as pessoas é apenas um jogo. As histórias na fazenda correm soltas, prova disso é que Dadade

sabe o que sucede dentro da casa-grande. Suas palavras envolvem as brancas numa espécie de passado sobrenatural, é desse modo que a lógica da soberania vai se invertendo no romance. Se a quebra da interdição é a fala, então "dizer" é a forma como a vida nua expõe sua condição excepcional.

Nas passagens a seguir, Carlota já se mostra inquieta com tanto mistério na casa, principalmente porque não entende o sentido do retrato da menina morta ter sido retirado da sala pelo pai, justamente no dia em que sela o noivado com João Batista. Entendemos que o propósito do Comendador é fazer com ela entre de fato na lógica do poder soberano, e mantenha aquela circularidade em funcionamento casando e "renovando" o sistema que cria aquele estado de exceção.

Na noite do seu noivado a jovem vai para o quarto inquieta e não consegue dormir. Os pensamentos iam e vinham embalados pelo som da caixinha de música a qual Libânia acabara de dar corda. Depois de finalizada a música, Carlota ainda está acordada, Libânia percebe e sem aguentar vê-la naquele estado diz saber onde está o retrato da irmã. E completa:

> – Parece quererem que a menina morra outra vez! – continuou a sussurrar sibilando como uma serpente enfurecida. – Mas ela não morre não! Ela não morrerá nunca! Ninguém poderá matá-la! Nem os outros que foram embora nem os que ficaram! (PENNA, 1970, p. 268).

A fala de Libânia é circular, repetitiva, ela repete que a menina não morre, e ainda parece fazer referência a D. Mariana que já não mora mais no Grotão, quando diz que ninguém pode matar a menina, nem aqueles que foram embora.

A jovem tomou Joviana e Libânia como criadas de quarto, mas as negras não se entendiam bem por conta de ciúmes uma da outra. Se por um lado Libânia aparentemente se perdia no labirinto de suas narrativas "cheias de lacunas e sobrecarregadas de detalhes inúteis" (PENNA, 1970, p. 369), por outro Joviana se incomodava e mandava a mulata parar de contar mentiras. E em meio a uma discussão, a herdeira do Grotão diz: "– Mas Joviana, eu não sei o que é que você diz ser mentira... [...] Eu não sei de nada, nem ninguém me diz nada, e não tenho ninguém que goste de mim..." (PENNA, 1970, p. 370).

Joviana não dá atenção e ao embalar Carlota no sono murmura:

> – A outra sim, a menina que morreu, e que Deus levou para o céu e está agora pedindo negro lá em cima, lá onde os brancos dizem estar o Paraíso. Pois é mesmo, a outra, a que ficou doente, por castigo de Deus...

> Nossa Senhora! Não foi não, Nhanhã! Ninguém foi punido, nem mesmo o Florêncio foi castigado... (PENNA, 1970, p. 371).

À meia boca a escrava fala coisas aparentemente sem sentido, mas nesse entroncamento de palavras revela que a menina morta pedia negro e que Florêncio não se matou. Esse discurso de Joviana, de algum modo, corrobora a lógica da encomendação do corpo do escravo pedida por D. Mariana. Parece contraditório, mas as histórias das negras funcionam como um sistema que descobre e encobre a si mesmo. Uma máquina de gerar significados que só avança quando apaga ou se apropria do anterior, e nesse contraponto a narrativa "oficial" vai sendo substituída por essas entrecortadas. Observe-se que o romance passa a funcionar a partir dessas micronarrativas, como se o narrador principal tivesse se ausentado e aquelas falas completassem as lacunas que foram deixadas até então.

O silêncio de Joviana diz mais que a fala solta de Libânia, contudo o jogo é necessário para que os sentidos sejam elucidados. A estrutura de diálogo entre ambas exclui, por um momento, a história "oficial", pois que no jogo entre a interdição e a revelação, tende-se a privilegiar o discurso já posto em detrimento àquele que expõe o primeiro. O discurso patriarcal cria as regras, é ele que ordena a topologia das personagens, inclusive delimitando a categoria dos indivíduos perante o estado de exceção, ou seja, é o patriarcalismo que impõe com seu poder a existência dos agentes da vida nua. Agamben (2014, p. 15) diz que "a vida nua tem, na política ocidental, este singular privilégio de ser aquilo sobre cuja exclusão se funda a cidade dos homens". Nesse caso, a cidade é representada pela fazenda, de modo que retirar o discurso do soberano do debate é também um modo de dissolver essas fronteiras topológicas do discurso e propor outra forma de narrar a história, nesse caso, a partir do olhar do "outro", e quiçá propor uma reorganização política.

O caráter amedrontador da fala de Dadade e lacunar de Libânia e Joviana interfere pouco a pouco na rotina da fazenda. São presenças que vão de encontro à regra. Carlota é uma personagem que passa a descobrir a vida nua e, consequentemente, começa a questionar a soberania do Comendador. Entendemos que "descobrir a vida nua" é deixar de ter medo. Paradoxalmente, as histórias das negras também causam medo, mas havia um sentido didático para tal uso, ao contrário do poder soberano que tem apenas o intuito de renovar a dominação. O medo também se converte em ferramenta narrativa, e conduz Carlota a uma espécie de iluminação sobre a forma como o poder patriarcal sustenta aquela estrutura.

A descoberta da lógica soberana é a descoberta do medo, da violência, da transgressão e das diversas interdições. Pelas negras, Carlota é "iniciada" na estrutura do estado de exceção. Ao final da narrativa ela vê o bode preto mencionado por Dadade, significando que agora enxerga o mal que havia se instalado no lugar. A moça, que chegara ingênua, consegue ver como o sistema patriarcal no Grotão havia massacrado a mãe dela e tentado fazer com que substituísse a irmã para dar seguimento ao regime. Destarte que ela rompe o noivado, liberta os escravos e ao final se declara a verdadeira menina morta.

Agamben (2014, p. 22) postula que "o soberano, tendo o poder legal de suspender a validade da lei, coloca-se legalmente fora da lei. Isto significa que o paradoxo pode ser formulado também deste modo: 'a lei está fora dela mesma'". Quem cria a lei, cria para o outro e a partir do momento que a lei pode atingir o criador, este tem a prerrogativa de alterar a lei. É uma forma de se colocar sempre fora da lei, a lei contém em si a exceção que a nega. A soberania assinala o limite do ordenamento jurídico, o soberano é quem decide qual estado de normalidade para o ordenamento ser aplicado.

A exceção é o que neutraliza a regra, é o local sem deslocamento e sempre inalcançável objetivamente. Mas o que vamos perceber em *A menina morta* é a tomada do discurso, a lei não tem como ser alterada se o discurso já não pertence ao patriarca, ou pelo menos, se não consegue "persuadir". Isso ocorre porque as personagens deixam de sentir medo daquele poder. Embora Cornélio Penna não aponte uma saída para esse problema da história nacional, certo é que a ruína deve aparecer e fazer parte dela, porque só assim haverá reflexão e contestação.

Para finalizar, observa-se que o medo de viver aquele modo de vida e assumir determinadas responsabilidades se converte em medo – e curiosidade – de descobrir o que sustenta aquela vida. Saber da lei é pior que transgredi-la, pois a transgressão já está implícita na figura de quem não segue, mesmo que não saiba exatamente como é o funcionamento. Mas saber do mal promove o entendimento e a busca de uma reversão dessa ordem. Algo praticamente impossível se considerarmos a realidade da narrativa, seria como reverter o tempo e todo o mal que o sistema causava.

A partir do momento que as micronarrativas das negras vão ganhando espaço o leitor vai percebendo que aquele medo "cósmico" é, de fato, um instrumento do narrador utilizado para esconder a lei que organiza aquele núcleo escravocrata. É tanto que são mínimas as cenas em que há escravos apanhando ou o Comendador dando ordens, isso é feito para criar um clima de naturalidade nas ações e comportamentos. Não falar ou não mostrar a lei faz parte da lógica

da soberania, ela tem de estar presente no sentimento de medo, subjetivamente, para evitar questionar a vida nua e manter o funcionamento regular do estado de exceção.

Para encerrar, reafirma-se que o medo que era imposto como forma de sustentar o poder soberano, se converte em elemento estruturador da vida nua, ao passo que a lei do soberano é convertida e revertida até a destruição da fazenda.

Referências

AGAMBEN, G. **Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CARROLL, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**. 19. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

JEHA, J. Monstros como metáforas do mal. In JEHA, J (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

PENNA, C. **A menina morta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

SANTOS, J. F. **Fronteiras da nação em Cornélio Penna**. 2004. 262 f. Tese de doutorado em Estudos Literários – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

TUAN, Y. **Paisagens do medo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

O PRIMADO ONTOLÓGICO EM TEIXEIRA DE PASCOAES

Rodrigo Michell dos Santos Araujo[1]

Poeta do Marão, uma das maiores serras da região continental portuguesa, Teixeira de Pascoaes atravessa séculos. Sua inserção no ambiente literário pode ser observada em uma base de estrutura triádica: primeiro, ser um poeta herdeiro do movimento da segunda metade do século XIX intitulado *Geração de 70*, formado em sua maioria por uma juventude coimbrã e que propôs um grande agito no plano cultural – um grupo, diga-se, fortemente literário; segundo, ser considerado arauto da *Renascença Portuguesa*, grupo que reuniu alguns intelectuais, como Leonardo Coimbra, Raul Proença e Jaime Cortesão, com o intuito de defender o espírito lusitano, de valorizar a cultura portuguesa e de atar os laços com o que há de moderno no cenário europeu (lembrando que o movimento encontrava-se dois anos após a instauração da República em Portugal), o que dará grande projeção a Pascoaes, tornando-se este uma espécie de líder; terceiro, ter dirigido a Revista *A Águia*, criada em 1910 para ser um "órgão" da *Renascença Portuguesa,* isto é, um veículo de divulgação dos ideais do movimento, e que Pascoaes dirigirá no período de 1912 a 1921, no qual o poeta se imbui de uma espécie de *lusitanidade*, com o objetivo de reconstruir um novo país.

Até 1925, Teixeira de Pascoaes já contava com uma volumosa obra poética, sendo a partir da década de 30 do século XX que o autor vai se dedicar à prosa e ao ensaísmo. Múltiplo e intenso, transitando entre o verso e a prosa, Pascoaes dedicou sua vida à escrita, na que ousou experimentar vários gêneros: poesia, romance, aforismos, ensaio, biografias – as "Obras Completas" do poeta estão organizadas, hoje, em onze volumes. Mas sua paixão era a poesia, o que coloca Pascoaes em uma relação muito próxima de Guimarães Rosa, na literatura brasileira, isto é, há aí dois autores apaixonados pela poesia, mesmo escrevendo prosa – uma prosa de fôlego. Tanto Pascoaes como Rosa começaram poetas, mas não abandonaram a poesia, e sim a levaram para a prosa. No caso de Pascoaes, a poesia e seus temas nucleares, como paixão, saudade, sonho, morte e fé, esta-

1 Mestre em Letras (2014) pela Universidade Federal de Sergipe e doutorando em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal), com bolsa CAPES. É investigador no Instituto de Filosofia desta mesma Instituição, no grupo *Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal*. E-mail: rodrigo.literatura@gmail.com

rão presentes em toda sua obra, das primeiras publicações à fase final e mais madura. Pode-se dizer que é uma repetição levada à exaustão pelo poeta. Movimento caro a Pascoaes, o que levou a uma recepção negativa de sua obra, principalmente encabeçada por notórios poetas como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro que acusaram o poeta amarantino de "pouca arte" justamente pela repetição de temas.

Em sua fortuna crítica, dois grandes títulos lhes serão caros para toda a vida: a etiqueta de "poeta da saudade" – pelo tema se tornar um dos pilares fundamentais da obra poética – e de "último dos poetas românticos portugueses", cunhado por sua crítica, pelo fato de sua obra ser minada de elementos românticos, como a melancolia, a tristeza, as sombras, dor, lágrimas, tormento, sentimentos muito próximos daquele eu lírico abúlico romântico, incapaz de transformar o seu meio, incapaz de existir, quer dizer, um sujeito desencaixado na vida, deslocado, que tem como única saída o escapismo, a fuga para o sonho. É essa "coloração existencial" da poesia de Pascoaes que este capítulo investigará, tomando esse *traço existenciário* como um possível articulador entre filosofia e literatura na obra do poeta amarantino. É essencialmente de sua poesia que se trata este estudo. Uma poesia que nada tem de pouca arte, pois sua repetição é mais para realçar a existência pulsante em sua obra. O que há em Pascoaes é uma literatura pulsante e pensante. Um pensador da aldeia tão valente quanto fora a rebelde geração coimbrã da década de 1870 que tentou renovar um país atrasado na marcha da história, ou nas palavras de Alberto Ferreira (1985, p. 66), uma geração que procura "afirmar-se enquanto vontade coletiva, conquista, apesar de tudo, o seu estatuto ontológico".

No terreno da ontologia, ciência que investiga o Ser, esta investigação seguirá o primado ontológico do pensamento de Martin Heidegger, filósofo alemão que mais levou à exaustão a busca (quer dizer, o desvelamento) pelo sentido do Ser, ocultado na história da metafísica – por isso o interesse de Heidegger em "destruir a metafísica", como se pode averiguar já no famoso parágrafo 6 de *Ser e tempo* (2011a). Entre Heidegger e Pascoaes, pretende-se justamente construir um espaço de intersecção, um terreno em que filosofia e poesia se confluam, um *entremeio* de tensões, mas também de encontros. Espaço que só é possível solidificar-se se recorrermos àquilo que o crítico literário e filósofo Benedito Nunes (1993, p. 82) intitulou de "aproximação compreensiva", isto é, a retomada da histórica e embrionária relação poesia e pensamento, querelante com o passar dos tempos pós-Platão, para a fundação de uma "dialogação" sem nenhuma relação antipodal e sem hierarquias entre os campos discursivos – Benedito

Nunes recorre à acepção de transa (ato sexual) para alertar o perigo da crítica que recorre a modelos de aplicação da filosofia no texto literário, subordinando sempre a literatura aos conceitos filosóficos; dito de outro modo, a crítica que recai em modelos de aplicação e hierarquização não supera a histórica querela filosofia e literatura, só percorre um falacioso caminho onde o resultado é semelhante ao dos promotores de tal querela.

A crítica Nunes aponta para algo que de modo indireto se encontra no pensamento de Gaston Bachelard e Maurice Blanchot: uma "zona fusional" que *prepara* um aprendizado entre ambos os campos discursivos. É justamente essa ideia de *aprendizado* que será útil entre Heidegger e Pascoaes: que a ontologia em Heidegger e a onticidade poética de Pascoaes confluam, uma fecundando na outra, neste lugar mesmo daquilo que Blanchot (2001, p. 35) chama de "intervalo" (écart) entre o próximo e o distante.

No primado ontológico heideggeriano – o grande empenho de Heidegger em seu projeto de desconstrução da metafísica tradicional é perguntar pelo sentido do ser, o Ser enquanto tal, por isso que o questionamento ontológico volta-se para o pensamento grego com vistas ao futuro, quer dizer, é no centro da Ontologia clássica que estará em jogo a investigação heideggeriana, a essência mesma do homem, que Heidegger chamará de *ontologia fundamental,* alçada na temporalidade – alguns conceitos nortearão o diálogo entre o filósofo alemão e o poeta amarantino, a saber: os conceitos de mundo, espacialidade, angústia, tonalidades afetivas, por exemplo. Em nosso procedimento de análise, portanto, tomaremos alguns poemas de *Sempre* (s.d) e *Terra Proibida* (s.d), suas obras iniciais, bem como de *As Sombras* (1996) publicação da primeira década do século XX. Argumenta-se que o que resulta dessa investigação em tais obras é apenas não o mero sanar de algo não resolvido na crítica pascoaesiana acerca da abertura ontológica de traço heideggeriano que sua obra possibilita, mas revelar uma espécie de sujeito *desfamiliarizado* no mundo, o que nos aproxima da relação do *ser-em* heideggeriano.

É recorrente nos poemas de Pascoaes o uso de imagens como sombra, névoa, trevas, escuridão, noite – daí a etiqueta de o "último dos poetas românticos", visto que estas imagens foram muito correntes na poesia romântica para traduzir não só o lado "noturnal" dos poetas, como também seu caráter abúlico, já que é a "noite" o momento propício para o devaneio, o escapismo, o sonho (*le* rêve). Em *Sempre*, obra que o primeiro poema retrata uma caverna escura em que bailam algumas sombras, os poemas podem ser agrupados na formação de um espaço íngreme e ausente de luz, onde o sujeito poético está sempre lançando gritos agônicos –

o grito em Pascoaes tem uma dupla função: entre a rebeldia e o desespero. No poema intitulado "Ao sol-pôr", averiguamos a função angustiante da "voz":

> Eu canto no crepúsculo...
> [...]
> E canto a minha mágoa; vou cantando...
> E vou, saudoso e pálido, ficando
> Mais distante de mim, mais para além...
>
> Nesta melancolia, que é chorar
> Sem lágrimas, eu vivo a meditar
> No que me prende... a terra, o céu, alguém?
> (PASCOAES, s.d., p. 149).

Aqui o eu lírico canta a fragilidade do mundo, a nostalgia, a melancolia, a mágoa (sentimentos que são seus e do mundo). Sua apreensão da realidade é opaca, pois tudo lhe é apresentado como trevas, causando o distanciamento de si. Encontra-se algo semelhante no tom melancólico da poesia de Camilo Pessanha, mas se neste a melancolia está muito ligada ao exílio, no poema de Pascoaes o melancólico está ligado a uma (dupla) falta – em si e do mundo. Duplo também é seu cantar: primeiro, canta a tristeza como se agisse "despossuído", tal como aferia Platão, no diálogo Íon (2011), onde as Musas falam pelo poeta e este nada mais é que um intérprete, mesmo que "divino" – as reticências que constam no primeiro verso já indicam esse hiato abissal ao anunciar seu cantar: ser um cantador da tristeza é um abismo sem fundo. Segundo, o sujeito poético canta a *sua* mágoa como uma espécie de porta-voz da tristeza, tal como um Zaratustra, de Nietzsche, era um porta-voz (*Fürsprache*) do super-homem, sendo ele próprio o mestre que vem a ensinar isto que é o super-homem.

O poema em questão de Pascoaes coloca a poesia *afinada* àquilo que Heidegger chamou de *Stimmung*, as tonalidades afetivas. Com a *Stimmung* Heidegger põe em xeque a relação (disposição) do sujeito com o mundo, quer dizer, os laços que todo sujeito tem e estabelece com o mundo. Na ontologia heideggeriana, o mundo tem lugar decisivo, visto que o mundo é o campo onde o ente se manifesta e se projeta enquanto tal – o que significa que existir é projetar; uma projeção que se considera lançada. Estamos no mundo. Porque Ser é presença, é estar aqui, lá. Em síntese, *mundo* figura duas obras basilares de Heidegger: primeira, sua obra capital e incompleta *Ser e tempo*, fortemente na primeira seção, no bojo da investigação da analítica existencial do *Dasein* (termo alemão de difícil tradução para o portu-

guês, mas que pode ser compreendido como o *ser-aí* que nós mesmos somos), analítica esta que é o lugar de onde se deve buscar a ontologia fundamental. Com a expressão composta *ser-no-mundo*, Heidegger alcança a estrutura essencial do *Dasein*. Segunda, na preleção de 1929/1930 *Os conceitos fundamentais da metafísica* (2011b), no qual Heidegger dirá que no mundo, em seu caráter de totalidade, o homem é *formador*: *formador do mundo.* O ser-aí no homem formador de mundo precisa estar ligado *em si* ao mundo. Ora, ser-no-mundo, para Heidegger, é estar em uma relação de familiaridade com este. O modo próprio de ser, *em habitando*.

O nosso interesse é justamente a *desfamiliaridade* em Heidegger. Essa desfamiliaridade é aberta pelo despertar das tonalidades afetivas (*Stimmung*). Por *Stimmung* Heidegger define como um *sentimento* que cabe a nós despertá-lo, pois estas tonalidades em nós estão adormecidas. Diz Heidegger (2011b, p. 104, grifo do autor): "o despertar desta tonalidade afetiva fundamental não significa primeiramente acordá-la, mas *deixá-la estar acordada, protegê-la frente ao adormecimento*". A *Stimmung* que abre a desfamiliaridade do *Dasein* no mundo é a angústia, tonalidade já conceituada por Heidegger no anterior *Ser e tempo* (mas angústia como 'disposição').

No poema "Ao sol-pôr" fica evidente o despertar da *Stimmung* quando o sujeito poético diz estar distante de si. Esse distanciamento, que é um *não reconhecer a si próprio no mundo*, é o rompimento dos laços do eu com o mundo aberto pela angústia. Em *Terra proibida*, segunda publicação de Pascoaes, o próprio título já nos joga para o ponto de intersecção. "Terra" não tem apenas o horizonte espacial (o conceito de mundo em Heidegger), mas topofílico. Proibido, pois vedado, impossibilitado, negado. Aqui, os poemas mostram de modo mais intenso esse *não estar ajustado* no mundo. Em um poema intitulado "A minha alma", temos o exato momento em que a *Stimmung* é despertada e os laços com o mundo rompidos no seguinte verso: "sinto-me outro, agora! / Tudo é incerto e vário" (PASCOAES, s.d., p. 286). Há aqui a melhor definição de nostalgia: saudades de algo não vivido/realizado. Ser nostálgico é sentir-se outro. Pessoanamente (e também clariceanamente) falando: ser estrangeiro no mundo.

Ser estrangeiro no mundo, segundo o poema, não quer dizer que possa residir aqui uma contradição, já que se fala de um poeta oniricamente camponês de sua terra. Estrangeiro aqui é o horizonte de abertura para o primado ontológico heideggeriano: estamos diante de um eu lírico desencaixado no mundo, mas é no horizonte desse desencaixe (de sentido) que, via Heidegger, é propício pensar a existência, quer dizer, ir em "direção a...", e não "fugir", como pode sugerir a concepção hodierna de "estrangeiro" neste poema. É em direção à existência que é nosso interesse.

Já nas obras publicadas no primeiro decênio do século XX, uma fase, diga-se, mais madura de sua criação literária, Pascoaes mina sua poesia de imagens de sombra e névoas, em que a esperança se dá apenas através da fé. Mas ao passo que os poemas vão formando uma unidade no tocante à névoa, também há um forte apelo estético, quer dizer, ao distanciamento (para continuar na acepção basilar do distanciamento) do Belo. Em *As sombras*, livro que mais parece uma "monografia" do tema da sombra, destaca-se o peculiar poema intitulado "A minha sombra": "Tu és a imperfeição do que sou feito / A nódoa, que o meu vulto solitário / Derrama sobre as margens do caminho" (PASCOAES, 1996, p. 53). Anuncia o eu lírico que a sombra é uma imperfeição. A imperfeição que lhe é própria (primeiro verso da segunda estrofe). Imperfeito é a negação, ou contrário, do que é perfeito, quer dizer, belo, bom, justo. No plano da Estética, se o Belo é o bem (platonismo) ou aquilo que *agrada* (kantismo), isto é, próximo da ideia de perfeição, no poema o eu lírico parece estar distante desse horizonte. Imperfeito, o eu lírico não apenas não alcança o Belo. Imperfeito, ele está ontologicamente desfamiliarizado do mundo. Ontologicamente, é na condição de imperfeito que o eu lírico do poema já não se sentirá mais em casa familiarizado, despertando, assim, sua *Stimmung*.

Se a imperfeição *diz* a desfamiliaridade do ser-aí, se a nostalgia está ligada à sombra e à névoa e é ela mesma uma ausência, se ser é ser outro, a poesia de Pascoaes está em estado de clausura. E uma vida esparsa no ar é uma vida suspensa. Suspensa no nada, no Nada originário. Basta se recorrer à preleção *Que é metafísica?* (1989) para se verificar que se a ciência se ocupa única e exclusivamente do ente, o nada não lhe interessará. Se a metafísica representa e interroga o ente, o nada é, então, negação da totalidade do ente. Nesta preleção, a resposta de Heidegger é que a angústia – que mais se aproxima de um grande e pesado *tédio* que abala nossa existência – suspende o ser-aí (*Dasein*) e "põe em fuga" o ente em sua totalidade. O *Dasein* suspenso no nada se relaciona com o ente. E o nada é, então, a possibilidade de revelação do ente.

Quando os poemas de Pascoaes se imbuem de névoas, não se está apenas diante de uma atmosfera romântica, mas diante de um problema fenomenológico do olhar. Na névoa o ser-aí está suspenso, não vê o que lhe está diante, tudo está "derramado" (tal como a acepção do poema "A minha sombra" no verso citado), borrado, diluído. Se a poesia de Pascoaes nos joga heideggerianamente para a suspensão do nada, ela também circunscreve aquilo que o ensaísta argentino Santiago Kovadloff (2003, p. 48) chamou de "patência do nada". Um nada que é mais o zero, o zero matemático. Não um vazio matemático ausente de significado – afinal, Heidegger não foi o primeiro a constatar que o Ocidente interpreta o vazio como algo ausente de significado; desde a Antiguidade, Aristóteles já definia as bases do pensamento lógico ocidental – mas

aquilo que é indecifrável, inclassificável, indistinguível, incontabilizável, ausente de magnitude. Zero que é mais o Zen-budismo em potencial – por isso há certa presença do pensamento oriental na filosofia heideggeriana do Nada originário.

O tédio, a angústia e a melancolia da poesia de Pascoaes é, nesta perspectiva, menos uma manifestação romântica e mais um traço existenciário, no qual se pode argumentar que a poesia de Pascoaes, *ao encontrar com* o pensamento heideggeriano, desvela uma onticidade poética. Essa onticidade poética é desvelada a partir do momento em que a poesia pascoaesiana corporaliza o nada ao utilizar a imagem da névoa e da sombra, ocasionando o distanciamento. Por corporalização estamos de igual modo empregando o sentido à palavra feito por Augustín Zavala (2013, p. 139): "a corporalização do Nada Absoluto se manifesta na corporalização do mundo e da sociedade". Este é o poder-ser da onticidade poética de Teixeira de Pascoaes: uma *experienciação do mundo circundante* a partir do primado ontológico.

Convém ressaltar que *Ser e tempo* é de 1927 e a preleção *Os conceitos fundamentais da metafísica* é de 1929/1930. O *corpus* pascoaesiano que estamos lidando é de finais de século XIX e primeira década do século XX, anterior à elaboração heideggeriana em suas obras máximas. O que percebemos nisto é que a obra de Teixeira de Pascoaes irá adiantar aquilo que o filósofo alemão, pouco depois, irá conceituar. Não há qualquer registro de que Heidegger tenha tido conhecimento do poeta amarantino, afinal, Heidegger não conhecia o idioma português e muito menos Pascoaes circulou fora de Portugal neste período. Muito menos Pascoaes teria conhecimento do jovem Heidegger anterior a *Ser e tempo*, o Heidegger mais "universitário". O pesquisador português e comentador da obra de Pascoaes Jorge Coutinho, em sua tese de doutoramento (1994, p. 28ss.), investigou na própria biblioteca e nos arquivos de Pascoaes alguma citação ao filósofo alemão e constatou a total ausência ou conhecimento de sua filosofia.

Embora não haja o conhecimento de ambos, é evidente o cariz heideggeriano na poesia de Pascoaes, que constantemente tematiza o ser, que busca, tal como a filosofia de Heidegger, o sentido do ser no mundo. Ainda há um grande hiato na fortuna crítica de Teixeira de Pascoaes a presença da analítica existencial heideggeriana e o desvelar de sua onticidade poética. Quem mais preambula a questão é a pesquisadora e comentadora de Pascoaes, Maria Celeste Natário, em seus vários ensaios sobre o tema da saudade na poesia pascoaesiana e compilados na obra *Teixeira de Pascoaes: saudade, física e metafísica* (2010). Muito embora sua investigação centralize a questão da saudade e do saudosismo, sua abordagem não descarta a filosofia de Heidegger.

Conclui-se que não é Pascoaes um poeta "romântico", embora sua obra esteja imbuída de temas românticos por excelência, mas certamente é autor de

uma obra que possui certa coloração romântica. Na intersecção com Heidegger, destaca-se a urgência de uma aproximação compreensiva com a analítica existencial no horizonte do primado ontológico, tendo em vista que a poesia de Pascoaes é uma *profunda tematização do ser*. Por mais que a obra pascoaesiana nos conduza a voos metafísicos por várias galáxias, Pascoaes é não só o apego, mas o "habitar poeticamente", tal como o Hölderlin de Heidegger.

Referências

BACHELARD, G. **A poética do Espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BLANCHOT, M. **A conversa infinita: a palavra plural** (palavra de escrita). Vol. 1. São Paulo: Escuta, 2001.

COUTINHO, J. **O pensamento de Teixeira de Pascoaes: estudo hermenêutico e crítico**. 1994. 574 f. (Tese de doutorado) – Universidade Católica Portuguesa, Braga, 1994.

FERREIRA, A. A primavera da Geração de 70. In FERREIRA, A.; MARINHO, M. **Bom senso e bom gosto (A Questão Coimbrã)**. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

HEIDEGGER, M. Que é metafísica? In HEIDEGGER, M. **Conferência e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. 5. Ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista. SP: Editora Universitária São Francisco, 2011a.

HEIDEGGER, M. **Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011b.

KOVADLOFF, S. **O silêncio primordial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

PASCOAES, T. **As sombras / À ventura / Jesus e Pã**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

PASCOAES, T. **Belo / À minha alma / Sempre / Terra proibida**. Obras completas de Teixeira de Pascoaes. Vol. I. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d.

PLATÃO. **Íon**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

NATÁRIO, M. C. **Teixeira de Pascoaes: saudade, física e metafísica**. Lisboa: Zéfiro, 2010.

NUNES, B. **No tempo do niilismo e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1993.

ZAVALA, A. Tres criticas a la Nada Absoluta de Nishida Kitarô. In NETO, A. F.; GIACOIA JR, O. (orgs.). **O Nada absoluto e a superação do niilismo: fundamentos filosóficos da Escola de Kyoto**. Campinas: Editora PHI, 2013.

DO ETÉREO À MATÉRIA: O ESSENCIALISMO NA POESIA DE MURILO MENDES

Gustavo Henrique de Souza Leão[1]

Um leitor atento, ao se deparar com os textos poéticos de Murilo Mendes, é impossível negar em sua grande parte a presença, direta ou subentendida, do imaginário cristão católico, principalmente naqueles que datam de depois de sua conversão ao catolicismo, em 1934. Essa conversão veio não coincidentemente acompanhada da morte de seu amigo filósofo e também artista, Ismael Nery. Nery, que também era católico, foi o elaborador do essencialismo, perspectiva filosófica com bases católicas, que visa à abstração do tempo para a obtenção da compreensão total da realidade. O essencialismo, descrito por Murilo Mendes em uma série de artigos escritos após o falecimento do amigo e posteriormente compilados no livro *Recordações de Ismael Nery*, se faz presente na obra do poeta mineiro de forma inegável e marcante, de modo a tornar imprescindível sua consideração para uma devida compreensão da obra muriliana. Isso porque toda a mitologia cristã, tão frequente nos textos do autor, vem neles acompanhada dos pressupostos essencialistas, aos quais serve, segundo o próprio poeta, como fundamento.

No entanto, o cristianismo presente na obra poética de Murilo Mendes é apresentado não raras vezes em situação de conflito com forças antagônicas. O divino se vê em contraste direto com elementos oriundos da matéria, gerando uma poética cujo contraste é uma de suas principais características. O cristianismo muriliano era, então, diferenciado do cristianismo tradicional, inclusive do católico, do qual o poeta era adepto. É importante também notar que esse jogo com os contrastes, por si só, já é outra característica importante da dicção poética do escritor juizforano. Autores como Haroldo de Campos, que considerou ser esse o "aspecto mais significativo" (CAMPOS, 1970, p. 55) da poesia de Murilo Mendes, também já notaram esse aspecto em muitos versos murilianos e assinalaram a sua importância na obra do poeta. Essa característica dá o tom ao modo como a lírica do autor lida com a questão da religião. Isso porque o divino não é percebido de forma superior a, ou mesmo dissociada de, uma perspectiva mais materialista, mas, pelo contrário, entrando em contato direto e conflitante com a vida material.

1 Doutorando do PPGLL da Universidade Federal de Alagoas. Bolsista CNPq.

A exemplo do que disse Manuel Bandeira, que qualificou a fé e a obra murilianas como "poesia e catolicismo dialéticos" (BANDEIRA, 1994, p. 36), buscamos aqui entender, então, o modo como o mito religioso cristão, atrelado ao essencialismo, se configura na poesia de Murilo Mendes, levando em consideração seu diálogo constante com o discurso sócio-histórico, ou mais propriamente, com a realidade concreta.

Segundo o que diz Murilo Mendes, Ismael Nery parte de problemas concretos e da vontade de superá-los para elaborar sua linha de pensamento, a qual, servindo de antecipação ao catolicismo, tem como objetivo maior a salvação do ser humano de todos os problemas inerentes à materialidade não só das relações sociais, mas da própria existência. Tal visão pressupõe uma percepção do conceito de essência deslocado de suas bases materiais. A essência só pode ser encontrada no processo de abstração, através do qual as coisas podem passar a ser percebidas sem as contradições originárias da realidade, como as próprias noções de bem e de mal. Daí surge a necessidade de se abstrair o tempo, já que o ato de localizar o sujeito em um determinado período de sua vida e da história seria contrariar a própria dinamicidade desses dois conceitos. "A abstração do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos, necessária à classificação dos valores para uma *compreensão total*" (MENDES, 1996, p. 53).

Vê-se, então, que a proposta essencialista se centra na busca pela essência das coisas, portanto, na busca pela compreensão total, pela verdade. Essa verdade estaria não no mundo concreto, mas em sua abstração. Considerando que o essencialismo, conforme Murilo Mendes, segundo o próprio Ismael Nery, possui bases religiosas e serve como preparação ao catolicismo, essa verdade é metafísica e pura, tal como o próprio Deus. Essa noção de essência não deixa espaço para a intervenção do concreto em sua formulação, sob o risco de perder sua principal característica, que é a de não estar em contato com as contradições, as imperfeições, da matéria. É isso que caracteriza a essência na perspectiva de Nery.

Não é difícil notar que esse modo de considerá-la possui uma relação de descendência com a filosofia platônica, a qual também cedeu suas bases para o próprio cristianismo. Ao estabelecer a separação entre o mundo concreto e a essência, o essencialismo de Nery retoma os pressupostos básicos do mito platônico da caverna e restringe ao ato da abstração a possibilidade de se chegar à essência das coisas. Ainda segundo Murilo Mendes, Nery postulava que "o conceito do bem e do mal não deve estar ligado somente a épocas de nossa vida" e que, "portanto, a ideia de bem e de mal deve ser a aplicada à nossa vida integral (eis porque dava Ismael Nery um grande valor ao método da abstração do

tempo)" (MENDES, 1996, p. 48 - 49). Desse modo, o processo de abstração, no caso, não estabelece uma relação de dependência com a realidade concreta, mas apenas no sentido de sua motivação, não no de um compromisso mais criterioso com essa realidade ao ponto de ela também determinar seus rumos e conclusões. O que ocorre, no âmbito do discurso, é uma separação entre o concreto e o abstrato, de modo a tornar a abstração um processo independente, autônomo em relação ao que, segundo o próprio Murilo Mendes, seria a sua própria razão de ser, que é o mundo material e suas contradições manifestadas tanto nas injustiças sociais, quanto em problemas de ordem mais existencial.

A concepção que o essencialismo neryano faz do conceito de essência, então, é a de que se trata de um conceito dissociado de qualquer base sócio-histórica, de qualquer base material. Vemos, assim, não sem uma certa ressalva, que a figura de Ismael Nery foi fundamental para a formação intelectual de Murilo Mendes, como afirmou Júlio Castañon Guimarães, que descreveu Nery como "catalisador de questões essenciais no desenvolvimento do universo intelectual de Murilo" (GUIMARÃES, 1993, p. 26). Porém, é preciso ressaltar que a essência, segundo essa perspectiva, se encontra fora e acima das questões mundanas, existindo sem que seja tocada pelos conflitos da realidade. Ela é, portanto, vista de forma pura, sem espaço para a complexidade do real, sem as contradições e conflitos que envolvem qualquer discurso com base material. A essência de Ismael Nery está, como já dissemos, bastante próxima do mundo das ideias de Platão, a qual se distancia da matéria se situando fora e acima dela. Para nós não é essa concepção de essência que se faz presente em parte considerável da obra de Murilo Mendes.

Nos versos murilianos encontra-se uma visão da essência atrelada ao concreto, o que resulta no fato de o mito cristão em Murilo Mendes ser totalmente perpassado por questões mundanas, chegando até mesmo a se confundir com elas, interagindo livremente na estrutura do texto poético. Essa livre interação contribui, inclusive, para o efeito surreal dos poemas murilianos.

Diante dessas considerações, estabelece-se uma distinção entre a essência para o essencialismo neryano e a essência para a poesia muriliana. Enquanto aquela está ligada à concepção platônica, já que dissocia a verdade da matéria, o conceito de essência para a obra de Murilo Mendes, em seus traços mais característicos, se apresenta de forma profundamente marcada por um discurso de bases mais materialistas.

Ao refletir sobre a atividade humana e o que lhe há de específico, o filósofo Karl Marx conclui estar tal atividade intrinsecamente ligada à própria essência

humana. Isto porque o trabalho, enquanto "atividade vital consciente", "distingue o homem imediatamente da atividade vital animal". Desse modo, num modelo de sociedade no qual o trabalho se torna algo estranhado, a parte da crítica de Marx que aqui nos interessa vai no sentido de que esse tipo de trabalho "inverte a relação a tal ponto que o homem, precisamente porque é um ser consciente, faz da sua atividade vital, da sua *essência*, apenas um meio para sua *existência*" (MARX, 2008, p. 84 - 85, os grifos são do autor).

Diferente da concepção platônica de Nery, a essência de que fala Marx, ao identificar na atividade humana o pré-requisito para o reconhecimento da essência humana, está relacionada inevitavelmente à prática, isto é, a essência só é identificável na realidade concreta. A própria realidade, com suas contradições, seus conflitos, a existência materialmente considerada, em toda sua complexidade, é que é o ponto de chegada no processo de reconhecimento da essência, ou seja, da verdade. O essencial deve estar inserido no concreto e conter contradições. Deve ser complexo e impuro, diferente da essência pura e simples de Nery.

Sobre a maneira limitada de lidar com a matéria, ainda que se tente levá-la em conta, Marx também chama atenção em sua nona tese sobre Feuerbach: "O máximo a que chega o materialismo contemplativo, isto é, o materialismo que não concebe o sensível como atividade prática, é a contemplação dos indivíduos singulares e da sociedade burguesa" (MARX, 2007, p. 535). A única maneira, então, de se chegar até a essência das coisas, de atingir sua completude, é considerá-las em sua praticidade, em sua concretude, o que, segundo a nossa leitura, é a postura que predomina de modo geral no eu-lírico de Murilo Mendes.

Ao se analisar os seguintes trechos retirados de poemas distintos de Murilo Mendes: "Os candelabros das nuvens / Iluminam a maldição" (do poema "Convidado de Pedra") (2003, p. 357); "Toco nas flores, nas almas, nos sons, nos movimentos, / Destelho as casas penduradas na terra" (do poema "Cantiga de Malazarte") (2003 p. 97); "Apertarei um botão no rochedo da carne" (do poema "A Cadeira Elétrica") (2003, p. 237). Observa-se que essa mistura de palavras pertencentes a campos semânticos tão distintos uns dos outros em uma mesma sentença (a exemplo das "flores", das "almas", dos "sons" e dos "movimentos") exprime, de fato, um desejo de aproximação e unificação desses elementos, no entanto, implica em uma complexidade que afasta a ideia de unidade pura, como reza o essencialismo neryano. O essencial se identifica com o complexo, com o múltiplo.

Em "Poema Espiritual" (1993, p. 296-97), presente no livro *A poesia em pânico*, o poeta ressalta a importância da matéria para a sua perspectiva. Apesar de utilizar elementos originários do essencialismo, o eu-lírico também revela aqui seu

apego à realidade concreta. Os versos mostram o modo como o poeta se relaciona com a materialidade, esboçando de forma direta, no plano temático do texto, o desejo e a constatação do pertencimento às forças telúricas. Vejamos sua primeira estrofe: "Eu me sinto um fragmento de Deus / Como sou um resto de raiz / Um pouco de água dos mares / O braço desgarrado de uma constelação".

O primeiro verso contém a presença do divino, mas condiciona essa presença à realidade concreta, uma vez que Deus é constatado através do sentimento e, como os versos seguintes vão expondo, a existência material é abordada de forma expositiva. Assim, logo após "Eu me sinto um fragmento de Deus", o eu-lírico se posiciona de forma contundente no discurso materialista: "Como sou um resto de raiz / Um pouco de água dos mares / O braço desgarrado de uma constelação". O concreto se apresenta não pelo sentimento, mas através de uma constatação do eu-lírico. Sendo assim, a ideia de Deus se faz presente, predominantemente, por intermédio da subjetividade, enquanto o real surge mais, digamos, objetivamente, abarcando o eu-lírico de forma direta. Então, mesmo que os três últimos versos da estrofe funcionem como metáforas, estas atuam inserindo âmbitos diversos do próprio real: vegetal com "resto de raiz", mineral em "água dos mares" e cosmológico em "constelação". Os diferentes grupos lexicais aos quais pertencem esses termos trazem para o poema também diferentes setores da realidade, agrupados em um tipo de intersecção que constrói o eu-lírico e dá corpo ao próprio poema.

A segunda estrofe parece inverter a relação entre o material e o etéreo presente na primeira: "A matéria pensa por ordem de Deus, / Transforma-se e evolui por ordem de Deus. / A matéria variada e bela / É uma das formas visíveis do invisível. / Cristo, dos filhos do homem és o perfeito". Se antes o eu-lírico deixa a matéria se sobressair ao divino, nessa estrofe o processo é invertido, colocando a matéria sob as ordens de Deus ("A matéria pensa por ordem de Deus"). No entanto, ainda assim, sintaticamente, a matéria é que assume o papel ativo. É ela a autora do ato de pensar, mesmo que este esteja submetido à vontade divina. Assim sendo, ao invés de pensarmos que se trata de uma série de inversão de sobreposições, podemos pensar como uma mescla de perspectivas, na qual o material e o imaterial se entrecruzam e, por assim dizer, se "contaminam".

O discurso metafísico, presente no mito cristão, que toma como verdade somente o que está acima da matéria, entra em contraste direto com ela, e ambos passam a compor um mesmo plano sintático, o que leva a um novo eixo semântico, no qual as leis que regem o mundo material são burladas pela presença de um plano metafísico, enquanto este se vê submetido a regras com fundamentos materiais. Porém, não se deve tirar conclusões precipitadas achando que ambas

as instâncias, a real e a imaterial, possuem, no fim das contas, o mesmo peso para o eu-lírico de "Poema espiritual".

Em trechos como "A matéria pensa por ordem de Deus" e "A matéria é forte e absoluta", o poema se coloca dentro de uma perspectiva que abarca o mundo em sua concretude, ainda que, em muitos momentos, ressalte o que seria o seu oposto ("Eu me sinto um fragmento de Deus"). No entanto, vemos que isso não ocorre de maneira simplesmente dicotômica, mas visando a integração entre ambos os planos. Concreto e abstrato se encontram no texto poético, o que dá origem a uma poética calcada na ideia de conflito, embora não se trate de um conflito pleno, mas que também abrange o desejo de integração entre as partes conflitantes, o que, por sua vez, eleva os contrastes a um outro nível.

Laís Corrêa de Araújo atribui esse caráter dual e conflituoso da poesia de Murilo Mendes a um "dualismo barroco" (2000, p. 91) que encontra resolução no onírico, quer dizer, na conclusão de que a vida se trata de um sonho. Isso porque Araújo defende que a poesia muriliana parte de uma concepção metafísica do real. No entanto, por se partir de uma comparação entre o tratamento da essência pelo pensamento neryano e o modo como ele é construído nessa poesia, adota-se uma perspectiva materialista, que considera que a resolução reside no próprio conflito, o qual dá forma aos textos.

Um trecho da terceira estrofe de "Poema Espiritual" reformar essa reflexão: "Há grandes forças de matéria na terra no mar e no ar / Que se entrelaçam e se casam reproduzindo / Mil versões dos pensamentos divinos. / A matéria é forte e absoluta / Sem ela não há poesia". Nesse poema, há uma interpenetração dos conceitos de matéria e essência, ao ponto de o eu-lírico assumir que as "forças de matéria" reproduzem "mil versões do pensamento divino". Isso leva a crer que a concepção de essência presente no poema muriliano, devido ao modo perpassado por contradições com que se apresenta, seja, portanto, materialista. E, assim, o eu-lírico de "Poema espiritual", sentencialmente, conclui: "A matéria é forte e absoluta / Sem ela não há poesia".

O autor, então, apresenta um cristianismo diferenciado por estar imerso na matéria. É desse ponto de vista, com bases sócio-históricas (ou materialista, no sentido filosófico), que a mitologia cristã é predominantemente considerada na obra poética de Murilo Mendes. Esse é o motivo pelo qual a fé do eu-lírico muriliano aparece muitas vezes marcada pelo conflito com seus próprios pressupostos. Isso, acompanhado pela influência marcante do surrealismo, produz um modo singular de dizer poético, que se diferencia de toda produção literária do modernismo brasileiro, do qual foi contemporâneo.

Por isso, ainda em "Poema espiritual", o poeta problematiza a sua própria fé: "Na igreja há pernas, seios, ventres e cabelos / Em toda parte, até nos altares". O olhar pecaminoso, profano, prevalece diante de todo o imaginário religioso, muito semelhante ao que ocorre nos versos do seguinte poema, intitulado "Novíssimo Jacob": "Mais tarde uma mulher ao meu lado / Tinha um esboço de asas nas espáduas [...] / Há dias em que nem mesmo tua palavra nos sustém. / É preciso que eu te veja nos menores detalhes, / É preciso que eu seja não só eu, também tu" (MENDES, 2003, p. 251).

Nesse trecho, nota-se novamente um eu-lírico que tem sua fé perturbada pela interferência da matéria. Os elementos oriundos da mitologia judaico-cristã surgem dissolvidos no modo como o poeta concebe o mundo ao seu redor. Assim, o seu anjo aparece na forma de "uma mulher ao meu lado" que "tinha um esboço de asas nas espáduas". Os versos que se dirigem a Deus na segunda pessoa, ganhando ares de oração, também põem em xeque a relação do poeta com o elemento transcendental, o qual parece ser insuficiente para que o eu-lírico lide adequadamente com o real ("Há dias em que nem mesmo tua palavra nos sustém. / É preciso que eu te veja nos menores detalhes"). O transcendente se integra ao cotidiano e este exibe contornos transcendentais, culminando na subjetivação da própria divindade, o que também pode ser encarado como uma objetivação da subjetividade do poema, com a necessidade da fusão entre o eu poético e o próprio Deus ("É preciso que eu seja não só eu, também tu").

Sobre esse distanciamento entre o essencialismo de Ismael Nery e a maneira como a poesia de Murilo Mendes lida com a questão da essência, Daniela Neves chama atenção para o temperamento rebelde do poeta, que, segundo a autora, impede que o escritor adote de forma plena a filosofia do amigo, embora não impeça que se revele a "forte influência desse sistema na sua obra e na sua crença religiosa" (NEVES, 2001, p. 82). Consideramos aqui esse temperamento e essa influência, embora acrescentemos nessa relação a concepção de essência adotada como um fator também determinante para a formação da estética de Murilo Mendes, que passa a ser calcada numa perspectiva materialista.

Assim, considerando a proposta essencialista de busca pela essência através da abstração do tempo, notamos que o que de fato ocorre nos textos do poeta mineiro é uma adaptação das propostas originais do pensamento de Ismael Nery. Uma vez que a compreensão total visada pelo essencialismo pressupõe a busca pela verdade para além não só do que é aparente, mas também do que é concreto, percebe-se que se trata de uma linha de pensamento que, em certo ponto, restringe a intervenção do discurso sócio-histórico, ou seja, da matéria, no próprio

entendimento da realidade. Apesar de ser motivado pelas próprias contradições da realidade e pelo desejo de superá-las, como o próprio Murilo Mendes destaca em *Recordações de Ismael Nery*, o essencialismo coloca como única possibilidade de superação desses conflitos a abstração do tempo. Atribui assim a uma instância fora da realidade, acima de todas as suas contradições, o poder de resolução dessas contradições. Resolução que ocorre no plano abstrato, única forma de se chegar à essência, à verdade dos fenômenos, segundo tal perspectiva.

Portanto, na obra de Murilo Mendes, ao menos em sua práxis poética, o essencialismo de Nery teve de ser adaptado às próprias propostas estéticas do escritor juizforano. As presenças do essencialismo e do cristianismo se dão a partir desse direcionamento, que vê na matéria, no mundo concreto, plural e imperfeito, o grande objeto da expressão poética. Sendo assim, a partir da concepção do conceito de essência, a poesia muriliana revela, em sua forma, o motivo pelo qual o dogma religioso nela presente é tão problematizado: a relação estreitíssima com o discurso histórico, ou seja, a matéria considerada em seus termos absolutos.

Referências

ARAÚJO, L. C. **Murilo Mendes**: ensaio crítico, antologia, correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BANDEIRA, M. Apresentação de Murilo Mendes. In Mendes, M. **Murilo Mendes: poesia completa e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

CAMPOS, H. Murilo e o Mundo Substantivo. In CAMPOS, H. **Metalinguagem**: ensaios de teoria e crítica literária. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

GUIMARÃES, J. C. C. **Territórios/conjunções**: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

MARX, K. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner e do socialismo alemão em seus diferentes profetas. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, K. **Manuscritos Econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2008.

MENDES, M. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: USP; Giordano, 1996.

MENDES, M. **Murilo Mendes**: poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

NEVES, D. **Murilo Mendes**: o poeta das metamorfoses. Belo Horizonte: Ed. PUC/Minas, 2001.

A POÉTICA DE MARIA LÚCIA DAL FARRA

Joseana Souza da Fonsêca[1]

A investida de definir o que é linguagem literária, quais os elementos indispensáveis a esta e o que a diferencia da linguagem comum é uma tarefa complexa apesar da aparente simplicidade que se encontra nos conceitos dos mais distintos teóricos. O primeiro passo é delimitar o que vem a ser o termo linguagem neste estudo.

Uma definição que faz parte do senso comum é que a linguagem corresponde à natureza humana, é uma forma de expressão inerente aos seres humanos. Teoria que nos remete à visão chomskyana sobre o inatismo da linguagem. "Ao estudarmos as particularidades das línguas naturais, sua estrutura, organização e utilização, podemos esperar obter algum conhecimento das características específicas da inteligência humana" (CHOMSKY, 1976, p. 10). A grosso modo, significa dizer que para entender a natureza humana é preciso entender a natureza da linguagem que nos faz humanos.

Sem refutar este caminho, as ideias que norteiam este capítulo ainda se afiliam ao conceito de que a linguagem é um fenômeno social e histórico, ou seja, ideológico. A assertiva corresponde ao pensamento Bakhtiniano. Para esse filósofo, a linguagem tem essência ontológica e é seu caráter discursivo e dialógico, que instaura o processo contínuo de comunicação de um indivíduo com o(s) outro(s). É a vivacidade da língua e seu permanente (re)dizer. Ou, para usar um termo do filósofo, corresponde a pluralidade do discurso, o plurilinguismo - um campo fértil de possibilidades discursivas - coadunado às formas interativas de sociabilidade entre os mais variados conjuntos de atores sociais (BAKHTIN, 2010).

A partir das teorias citadas se confirma que por trás da linguagem há um ser real, com seus ideais, suas ideologias, seus projetos e visão de mundo. A linguagem acompanha o ritmo de experiências interiores e exteriores. Desse modo, confirma-se que a cada período de tempo, de mudanças sociais e culturais é criada uma linguagem para corresponder a tal situação. Assim, a linguagem é uma força social, que vai além de conceitos fechados de linguistas ou literários.

1 Mestre em Letras pela UFS. Professor da Secretaria Estadual de Educação de Sergipe.

Há uma dimensão filosófica sobre a palavra linguagem que a entrelaça ao sujeito e ao mundo.

Dadas essas definições sobre a categoria linguagem, passa-se para a beleza do texto de Dal Farra:

> *O Concílio Ecumênico decide*
> *quem tem ou não*
> *sexo.*
> *Já a mulher*
> *(a pombinha do Espírito Santo*
> *- sua luz)*
> *Esclarece que sim:*
>
> *só ela é portadora de*
> *pecado.* (DAL FARRA, 2011)

Ao buscar sentidos para esse texto, o leitor tem o desafio de se livrar da enrascada de identificar, com exatidão, o que seja linguagem literária ou não-literária. Obviamente, a estrutura textual aponta fortes indícios a partir da disposição espacial das palavras para o que comumente chamamos de texto literário. Mas se deter apenas na estrutura é um indício vago. Então, quais as particularidades da linguagem literária? Não é fácil! Pois, não há divergência total entre a linguagem literária e a não- literária. A linguagem literária (a parte) separada do texto completo (o todo) perde muito de sua especificidade. Ou seja, o leitor necessita estar diante do texto por completo, saber quem o escreveu, como o produziu, em que momento histórico, se ele foi denominado como literário por alguma instância de poder para poder afirmar sua condição de literário.

Desse modo, "a linguagem literária como forma de expressão da criatividade humana, está sempre em constante modificação, variando de acordo com a concepção de arte e cultura vigente no espaço-tempo histórico em que se situa o texto literário" (NOMURA, 1993, p. 88). Este aspecto revela que há todo um investimento social, acadêmico, cultural que garante a legitimidade de um texto literário e, consequentemente, a denominação de uso da linguagem literária.

Nesse sentido, ao saber que o texto é a primeira estrofe da poesia "O Concílio Ecumênico" do livro *Alumbramentos* (2011), da vencedora do Prêmio Jabuti de Poesia edição 2012, Maria Lúcia Dal Farra, o leitor já o lê buscando elementos intertextuais de sentido conotativo. Logo, são muitas as definições, são teorias diversas

que tentam diferenciar o texto literário do não-literário, mas, muitas vezes, essas definições servem aos dois tipos de textos. Assim, qualquer conceito que encerre a discussão é escorregadio tal qual a definição do que é literatura conforme Terry Eagleton (2006), "qualquer coisa pode ser literatura" ou ainda "qualquer coisa que é considerada literatura pode deixar de sê-la". Essa ruptura de fronteiras ocorre porque os mesmos processos: escrita "imaginativa", "criativa", "organizada" que causa "estranhamento", "apresenta uma deformação do discurso comum" equivale, segundo este teórico, aos mais variados tipos de discurso ou gêneros textuais.

Para Eagleton "a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que, esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais." (2006, p. 24), mais uma vez se confirma o diálogo da literatura com a vivência humana e com a sistematização ditada pelas instâncias de poder.

No livro *A linguagem literária* (2006), do crítico literário Domício Proença Filho, essa categoria da linguagem é entendida como um discurso construído a partir da utilização especial de elementos interdependentes e simbólicos. Ou seja, segundo o acadêmico, cada palavra constituinte da linguagem literária "ganha uma significação que vai além do real concreto e que passa a existir em função do conjunto em que a palavra se encontra" (2006, p.7). É o contexto que assinala que a linguagem ou o texto é literário. O autor ainda informa sobre a literatura que "a linguagem que a caracteriza é necessariamente ambígua e está em permanente atualização e abertura, vinculada estreitamente ao caráter conotativo que a singulariza" (2006, p.7).

Por outro lado, a linguagem não-literária prima pelo referencial concreto, objetivo, pelo sentido denotativo, pela seleção comum de palavras e organização gramatical do enunciado. O referente e a linguagem apresentam como característica a transparência do sentido, o fácil entendimento e o uso no dia a dia. "A fala ou discurso é, no uso cotidiano, um instrumento da informação e da ação e não exige, no mais das vezes, a atitude interpretativa" (PROENÇA FILHO, 2006, p.7). Entretanto, o crítico afirma que não há um extremo divisor de águas, a língua literária origina-se da terra-mãe, que é a língua comum, no entanto, aquela restringe, submete, molda, estiliza esta.

Em busca de outros olhares sobre o tema, destaca-se a teoria de Leyla Perrone Moisés em seu livro *A criação do texto literário* (1990), a crítica literária afirma que a linguagem literária ""tem" uma função referencial e uma pretensão representativa" sobre os fatos que ocorrem com a humanidade. Todavia, "a linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fiel-

mente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto" (MOISÉS, 1990, p. 105). Detendo-nos a este último aspecto- perda do real concreto- somos conduzidos à dicotomia linguagem literária versus não-literária. Nesta, especificamente, não ocorre esta perda do real, o referente é o que é, reproduz uma realidade imediata, real e concreta. A linguagem comum, cotidiana prima pela transparência, pelo sentido denotativo.

Desta diferenciação cria-se o paradoxo que funde o fazer literário. A linguagem literária é produto da vivência humana, os fatos que ocorrem no mundo são os seus principais referentes, porém, a literatura não dá conta de representar tal real, visto que "narrar uma história, mesmo que ela tenha ocorrido, é reinventá-la" (MOISÉS, 1990, p. 405). As especificidades usadas pelo locutor para contar os fatos correspondem a outras possibilidades narrativas.

A partir dos esclarecimentos sobre os dois tipos de linguagem, analisaremos a linguagem literária via textos do livro já citado *Alumbramentos,* de Maria Lúcia Dal Farra. Embora se saiba que "classificar desse modo os refinados poemas de Maria Lúcia Dal Farra é apenas parcialmente correto" (WILLER, 2007), ainda segundo este crítico literário, "as poesias de Dal Farra sugerem que a experiência poética pode ser transe ou alucinação, e a possessão, entusiasmo ou embriaguez platônica, indicam que ela percorre outras dimensões da criação". O depoimento sobre a renomada poetisa ratifica o peso da imaginação criativa na tessitura de seus textos. Sobre as poesias de Dal Farra, a também escritora portuguesa, Inês Pedrosa, revela na apresentação de *Alumbramentos* que "onde muitos soçobram ao peso das influências (é o caso da maior parte dos acadêmicos e eruditos), tu comê-las e bebê-las e deixas-te comer e beber por elas e teces [...] uma sabedoria alquímica, antiquíssima e futurista". Essas análises ratificam a singularidade da escritora em renovar a tradição da linguagem poética como acontece no poema "Sina":

À memória de João Luís Lafetá
A palavra se move
(íntima, precária)
com não sei quê sorrateiro.
Se põe a zombar de mim
(a me trair)
acenando de longe apenas com o fiapo
do que tinha dentro.

Ainda tento com a voz erguê-la
mas seus sons são pardos-
envultados.

Lastimo esta coisa que não sei dizer
essa árvore que (inútil) tenta se evadir do chão
e choro no sentido delas
a minha escrita-
de bruços

mas renhida como um refém.
(DAL FARRA, 2011, p. 111)

Esse poema, que é dedicado à memória de João Luís Lafetá, enfatiza com propriedade um lugar de trânsito complexo, o lugar obscuro e escorregadio da linguagem, da construção textual, de onde o leitor apreende apenas "fiapos" a cada (re) leitura. E ainda constata que o ato de buscar sentido do que se ler é transitar pelas entrelinhas, é circular pelo devir, pelo que pode ou não vir a ser. É mover-se por um espaço onde tenta-se atingir o inatingível. Isso porque "o discurso literário traz, em certa medida, a marca da opacidade" (PROENÇA FILHO, 2004, p8). Todavia, esta opacidade é elemento indispensável à construção de sentido.

O título do poema, "Sina", faz alusão à sorte, ao fado, ao destino a que muitos estão assujeitados. Neste caso, em particular, a sina do artista que busca a palavra ideal para representar sua subjetividade. A análise sobre a dedicatória do poema também é um relevante índice de sentido. A problemática da arte como forma, da técnica da escrita literária foi um dos principais referentes de pesquisa do crítico João Luiz Lafetá, orientando de Antônio Cândido como também fora Dal Farra. É a inter-relação entre forma e conteúdo: homenageado e texto.

Tal relação ainda demarca certa sobreposição de vozes: a voz do eu lírico sobreposta a de Lafetá e ou de Dal Farra? No prefácio do *Livro de Possuídos* (2002), a poetisa ratifica esta sobreposição de vozes em sua escrita, em sua expressão de subjetividade: "... fui eu a possuída por eles. À maneira de um dos poetas de Platão, tornei-me recipiente para que em mim pudessem estar presentes num corpo que não era de origem o deles" (DAL FARRA, 2002, p. 9).

Em *Alumbramentos,* os artistas invocados como Dali, Anne Sexton ou Rilke- só para citar alguns- assinala o trânsito confortável da poetisa por diferentes manifestações artísticas: pintura, escrita literária ou música, bem como a interferência das

vozes de outrem nos discursos poéticos, aspecto que demarca a característica da heterogeneidade da linguagem em ação seja de modo premeditado, seja natural. O que não significa a falta de voz, mas sim que esta escritora é herdeira de uma fortuna artística e literária substancial. "Aquele que apreende a enunciação de outrem, não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores" (BAKHTIN, 2010, p. 153-4). Ou como diz Dal Farra :

> A palavra de ordem mora no reconhecer como sua uma certa comunidade literária. E é assim que a poesia entremostra no seu tecido próprio, o outro, o outro e ainda muito mais: as variegadas linhagens e linguagens de que se compõem – consistindo ela mesma nesse pequeno milagre: um pessoal prodígio coletivo (2011, p. 15).

"Sina", evocação da poesia "Profissão de fé", de Olavo Bilac, no que se refere ao cuidado com a escrita, embora o eu-lírico parnasiano inveje e siga o exemplo do ourives: "Corre; desenha, enfeita a imagem, A ideia veste: Cinge-lhe ao corpo a ampla roupagem Azul-celeste" e consegue deleitar-se ao escrever. O eu-lírico em Sina luta, trava uma batalha com a palavra. Esta o desafia, provoca o choro, a dor. "A palavra se move (íntima, precária).... Se põe a zombar de mim... Lastimo esta coisa que não sei dizer... e choro no sentido delas a minha escrita - de bruços" . A similitude do contato do eu lírico com a palavra, apesar das situações distintas, demarca a intertextualidade e a polifonia dos enunciados, conforme Bakhtin (2010).

Além desses elementos, a metalinguagem, o entrecruzamento de vocábulos eruditos e coloquiais, a expressão do cotidiano, a vida como tema e linguagem também estão presentes no discurso literário desta escritora. Contudo, é a capacidade de apreender a enunciação de outrem, de (re)dizer pelo outro, a marca singular de Dal Farra. Ou seja, a recorrência da polifonia em seus textos.

Os versos do poema "Sina" ainda consentem em ser lidos como alegoria do escritor que, muitas vezes, perde o controle do seu projeto inicial de escrita, trava um embate com a arte do mesmo modo que o leitor se perde ao deparar-se com os vocábulos, com a estrutura peculiar, com os vazios que dificilmente são preenchidos em sua totalidade, visto que a produção do sentido é dependente do acervo cultural desse leitor.

Na busca de outras especificidades, a poesia "Artes" surpreende pelo delicado tom com que a autora confunde as fronteiras da existência entre arte e biografia. Esse poema é dedicado a Francisco José, um dos maiores escritores da contemporaneidade, e seu companheiro.

ARTES
Ao Francisco José

Não distingo o que queres
e nem triunfo sobre
o enigma que nos atrai
(assim dessemelhantes).
Mas se adivinho o que há dentro do teu cenho
e se (acaso)
empreendo o que (querendo) não fazes por
consumar –
ganho (em troca)
a solidão patética de quem erra
por acertar.

O amor é isso:
cisco que tolda a vista
tão só pra se enxergar.
(DAL FARRA, 2011, p. 30).

Iniciando a análise pelo título, o leitor se depara com um ambiente de diversidade: Arte no plural. "Artes" provoca a inferência de um desencadeamento de possibilidades múltiplas. O texto apresenta a ambiguidade, a metáfora, a fusão de significados entre os termos Artes/Amor que, respectivamente, inicia e conclui o texto. Ambos estão ligados ao vocábulo "enigma", que aparece no 3º verso. O enigma é subjacente às artes, no tocante ao construir propriamente dito do trabalho artístico, do mesmo modo, em relação ao sentimento amor. Este certamente é um dos maiores "enigmas" da vida. Neste caso, se destaca a característica da multissignificação que "é, pois, uma das marcas fundamentais do texto literário como tal. É o traço que permite, entre outras, as múltiplas leituras existentes da obra" (PROENÇA FILHO, 2004, p. 38), embora seja sabido que o leitor deve atentar-se às possibilidades de significado para cada significante na trama textual para não ser traído por esta vasta plurissignificação.

Ao se analisar a dedicatória ao Francisco José entra em cena o movimento dialógico da enunciação num território que se faz comum entre locutor e interlocutor, observa-se que esta é uma característica particular- os leitores de Dal Farra reconhece este Francisco José, em especial - desse modo, se sobressai o parti-

cular embora coadunado a uma característica coletiva: a declaração do eu lírico a seu amor, evidenciando o "enigma" que subjaz a este sentimento. Enigma por serem "assim dessemelhantes", mas envolvidos pelo amor, um amor que a busca pela compreensão se declara via silêncio.

Francisco José Costa Dantas, renomado escritor sergipano, é o esposo de Dal Farra. Este, certamente, é um casal unido pelo amor às artes, pelas artes do amor apesar das dessemelhanças visíveis entre a produção artística e a visão de mundo de cada um. É o tema do cotidiano, do conviver com as diferenças, do casamento posto em destaque.

Além desses indicadores das especificidades da linguagem literária, percebamos como Dal Farra faz um jogo de estilização das palavras mediante a constância do som fricativo /s/ em palavras diferentes: solidão, acertar, isso, cisco, assim, nos... Do ponto de vista sonoro, faz alusão à intensidade do que é dito pelo eu lírico, o som /s/ denominado sibilante, sem pretender se aprofundar numa explicação fonética, corresponde a um som intenso, pois usamos este som para invocar silêncio, por exemplo, além de este ultrapassar o obstáculo (dentes) para se propagar. O eu lírico supera o "cisco que tolda a vista/tão só pra se enxergar" o enigma de amar. Há o enfrentamento de uma situação que pode ser visualizada em cada som das palavras usadas para representar a dificuldade de entender as artes, de compreender a arte do amor.

Nas poesias de *Alumbramentos,* misto de simultâneas e particulares existências, defrontamo-nos com um diálogo cultural e literário extravagante, só para elencar um nome, citemos Baudelaire, subtraindo as naturais discrepâncias - fator tempo, de gênero - a similitude remete à expressão do cotidiano usada pelo poeta francês, ou seja, pela temática bem como pela parte das dedicatórias. Baudelaire dedica alguns de seus poemas a Miguel Ângelo, Shakespeare, Ernest Cristophe, Louvores à minha Francisca em *Flores do mal*. E o eu lírico de *Alumbramentos* dedica seus textos a poetas/mestres, a pessoas comuns conhecidas ou não.

Outro elemento estético que requer atenção é a focalização dos eu líricos ora em 1ª pessoa, ora em 3ª, recurso que apresenta uma visão limitada do sentido dos textos como na poesia Retrato (p. 78), ora uma visão restrita como em RÉA (p. 57), ora ainda uma visão totalizadora sobre os seres, sobre a vida como em Hora Molhada (p. 56). As poesias são construídas a partir de uma escrevivência real e literária nas quais a presença física, simbólica, natural ou sobrenatural do outro é essencial.

A vida real, os relacionamentos humanos, os sentimentos para esta cidadã botucatuense que enriquece o solo literário sergipano há quase trinta anos, são o

ponto central de uma teia de conceitos, palavras, conhecimento e entendimento sobre o desenrolar do conviver, do existir, do perceber e captar a vida, o outro, a si mesmo. Sem deixar de romper as tênues fronteiras entre o fazer poético e sua vida de acadêmica.

Portanto, para se definir linguagem literária necessitamos do apoio de diferentes elementos textuais, que terão que ser analisados um a um, porém, sem dissociá-los do conjunto do qual faz parte. A característica "literária" é produto de um trabalho textual que se apoia em elementos internos e externos ao texto, que variam segundo mudanças temporais, culturais, sociais, acadêmicas. Ou seja, a linguagem literária prima pela representação do mundo, é diálogo com a vida, com as mais distintas ideologias, faz uso de um arcabouço de elementos: escolhe a forma, escuta a sonoridade das palavras, mede o ritmo das frases, usa a plurissignificação das palavras, a intertextualidade, a polifonia para atingir o intrigante jogo da palavra que tenta pescar o que não é palavra, como constatamos mediante análise da tessitura da linguagem literária nos textos de Dal Farra.

Maria Lúcia Dal Farra entrelaça e funde com maestria as mais distintas vivências, as mais divergentes visão de mundo, os mais distintos sentimentos humanos numa linguagem que apresenta o significado de cada palavra em sua plenitude, uma escrita voltada para a Arte da expressão da subjetividade humana. Uma linguagem que entrelaça a arte da palavra ao ser, com o objetivo de manter acesa a chama da tradição lírica.

Referências

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2010.

CHOMSKY, N. **Reflexões sobre a Linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1976.

DAL FARRA, M. L. **Alumbramentos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

DAL FARRA, M. L. **Livro de possuídos**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOISÉS, L. P. Flores da Escrivaninha. In MOISÉS, L. P. **A criação do texto literário**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

NOMURA, N. **Linguagem funcional e literatura: presença do cotidiano no texto literário**. São Paulo: Annablume, 1993.

PROENÇA FILHO, D. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 2004.

WILLER, C. Maria Lúcia Dal Farra: a poesia premiada. **Blog Willer Cláudio**. Disponível em https://claudiowiller.wordpress.com/2012/10/25/maria-lucia-dal-farra-a-poesia-premiada/. Acesso em 20 abr de 2015.

O SUICÍDIO EM "MEU TIO TÃO SÓ", DE VIANA

Danielle Santos Rodrigues[1]

A proposta desse capítulo é analisar o conto "Meu tio tão só" (1999), do escritor sergipano Antonio Carlos Viana, à luz das teorias do estranho e do estranhamento, tendo em vista que essa narrativa se insere na produção brasileira contemporânea. A literatura costuma apropriar-se do suicídio e, de algum modo, levanta questões complexas que levam o leitor a refletir acerca da temática, visto que, de modo geral, a figura do suicida causa, além do fascínio, repulsa. E isso se dá não apenas pelo desconhecimento, ou por ser algo antinatural, mas, acima de tudo, pelo que foi estabelecido durante a história e marcado culturalmente, principalmente pela Igreja e pelo Estado, ficando o suicídio imerso não só em seu mistério particular, mas em questões religiosas, morais e éticas.

Apesar de o tema ser indigesto em diversas culturas e sociedades, permanece presente na literatura e, sobretudo, em nosso cotidiano. Durkheim (2000) entende o suicídio como uma doença social passível de análise racional quantitativa, em que a morte do indivíduo é compreendida como parte de uma coletividade, sendo assim, seria a sociedade que estaria se suicidando. Os índices de suicídios serviriam de parâmetro para verificar o nível de integração e regulação social.

Pensando na atual (des)configuração da arte contemporânea, em que os valores de arte estão sempre sendo questionados, nos indagamos se não seria a presença do suicídio em si já um/o elemento de estranhamento. Arthur Danto, problematizando o valor artístico do urinol que Duchamp expôs em um concurso de arte, dirá que "a obra de Duchamp não é o urinol, mas o gesto de expô-lo" (DANTO apud STROPARO, 2014, p. 2). Nesse sentido, ainda que um conto suicida não tenha uma escrita estranhada, artística, ele ainda não poderia ser arte, na medida em que – parafraseando Arthur Danto – a obra do contista não é o conto, mas o gesto de expor o suicídio?

Sandra Stroparo, por sua vez, tratando sobre a visão de Agamben do urinol diz que o estudioso "transforma Duchamp mais em crítico que artista, fazendo de sua obra mais protesto que arte" (2014, p. 2). Seria esse então o caso dos contistas

1 Mestre em Letras pela Universidade Federal de Sergipe, professora da Secretaria de Estado da Educação de Sergipe.

desprovidos de estranhamento ou o conceito de arte não está mais tão atrelado à sofisticação da forma? É uma questão inquietante, mas que não daremos conta nesse momento.

Voltando o olhar para a presença do suicídio no conto produzido na contemporaneidade, época que se (in)define por ser um prolongamento e, ao mesmo tempo, ruptura da modernidade, estranha e familiar. Para Ogliari (2012, p. 21), "é a própria modernidade em estado de julgamento, em estado de reflexão, desestruturada por não suportar o que criou a partir do pensamento ambivalente que ordenou o mundo ocidental por mais ou menos dois séculos". É nessa atmosfera caótica que os contistas escrevem e inscrevem seus suicidas.

A questão que pode surgir é: se o suicídio sempre foi um tema estranho, o que torna diferente sua abordagem no conto contemporâneo? Na atualidade, questões culturais de identidade e alteridade ganharam grande relevância, como nos aponta Ogliari ao dizer que "nunca se deu tanta importância à diferença (discutindo justamente seu significado), nunca se olhou tanto para o Outro, ou se discutiu sua criação e se pensou na tentativa de ressignificá-lo; nunca se falou tanto em alteridade, em centro e margem" (OGLIARI, 2012, p. 83).

Apesar dessa abertura, o conservadorismo continua imperando, porque cada grupo defende os seus e hostiliza os demais visando se tornar mais homogêneo. O suicida não costuma fazer parte de comunidade alguma (embora existam raros grupos de suicidas potenciais na internet e o fato de que, depois da morte, eles acabem sendo agrupados), pois sobre ele paira a intolerância da maioria da sociedade. As motivações do suicida constituem um mistério a ser desvendado pelas poucas pessoas que se debruçam sobre o tema, o que realmente comunica é o seu ato que é sua voz e, às vezes, os bilhetes, cartas, que não passam de fragmentos de uma vida e, muitas vezes, não explica seu fim. Os contistas que trabalham esse tema acabam dando voz a esses indivíduos – que são estranhos para grande parte da sociedade e, na maioria das vezes, são ignorados, ou rotulados – aumentando a percepção do ato suicida, inquirindo o leitor através de técnicas do estranhamento que "é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração" (CHKLOVSKI, 1978, p. 54).

O suicida de "Meu tio tão só", conto no qual trataremos da representação do suicídio, parece estar consciente demais, e o modo como ele aparenta encarar a vida e a morte vai contra o automatismo, mais ainda pela abordagem singular que Antonio Carlos Viana imprime à narrativa. O narrador é um menino que des-

creve o suicídio do tio Bau com o olhar de criança, de quem vê aquela situação pela primeira vez:

> Minha mãe estava fazendo a minha comida e do tio Bau quando vieram dizer que ele tinha se enforcado na beira do rio. A princípio não acreditamos. Ali gostavam de brincar com a gente, e aquilo só podia ser mais uma brincadeira. [...] Quando chegamos lá, tinha um mundo de gente olhando tio Bau com a língua de fora, os pés suspensos no ar. Nunca pensei que galho de cajueiro fosse tão forte a ponto de aguentar um corpão como o do meu tio. Se ele tivesse pensado bem, não teria se arriscado tanto. (VIANA, 1999, p. 26)

O menino tem um modo inocente de descrever a cena, com um tom meio abismado, mas ao mesmo tempo usando de uma simplicidade objetiva, corroborada pelos traços de oralidade, pela percepção do peso que o galho do cajueiro foi capaz de suportar e do risco que o tio correu ao escolher esse modo para dar fim à vida. Ele poderia ter caído e o quê? Nós leitores nos questionamos. Morrido? Fraturado alguma parte do corpo? A inocência do menino parece não o permitir entrever o que implica a ação do tio, qual a sua intenção. Mas para o leitor essa percepção é potencializada. Cada interpretação que o menino deixa escapar é gritante para o leitor. A busca pela compreensão do suicídio/suicida é capaz de produzir raciocínios muito elaborados, como também ingênuos. O estranhamento talvez seja o motivador dessas leituras que se afastam e se aproximam por um mesmo motivo: o entendimento.

A partir do conto trabalhado, afastemo-nos um pouco do pensamento de Chklovski. Caetano Galindo ao abordar o estranhamento na obra do escritor americano David Foster Wallace comparando com o do formalista russo diz que: "depreende-se portanto das formulações de Chklovski que lhe parecia necessário desviar-se do normal para apreender o normal. Estranhar o familiar, o *heimlich*. Afastar-se para poder ver de perto" (GALINDO, 2014, p. 4). O estranhamento viria a partir da criação de um véu que permitiria ver a realidade de outra forma, enquanto que para Wallace, o estranhamento se daria na retirada do véu:

> Trata-se não mais de forçar o viés, a refração, para que possamos reperceber a maravilha do que está diante de nossos olhos, mas de tentar forçar o apagamento das barreiras e dos desvios de qualquer natureza, para que possamos perceber o impacto direto daquilo que nos acostumamos a ignorar. [...]. Antes de fazer *novo* o conhecido, o que se busca é lembrar que é *velho* o hoje esquecido. (GALINDO, 2014, p. 4-5, grifo do autor)

No conto "Meu tio tão só" parece mesmo haver a retirada do véu e não a criação, as coisas aparentam ser descritas tais quais são, apenas reveladas. Semelhante ao modo como a avó do protagonista de À sombra das raparigas em flor (Proust) via as Cartas de Madame Sévigné: "[ela] é elogiada porque nos apresenta as coisas na ordem de nossas percepções, em vez de explicá-las primeiro por sua causa" (GINZBURG, 2001, p. 36).

Ginzburg comparando o estranhamento de Chklovski com o de Proust é categórico:

> O estranhamento é um meio para superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade. O objetivo de Proust parece, em certo sentido, o oposto: proteger o frescor das aparências contra a intrusão das ideias, apresentando as coisas "na ordem da sua percepção", ainda não contaminadas por explicações causais. [...]. Em ambos os casos, temos uma tentativa de apresentar as coisas como se vistas pela primeira vez. (GINZBURG, 2001, p. 36-37)

Esse viés impressionista parece-nos mais adequado ao conto de Antonio Carlos Viana, à forma como o suicídio é narrado. Sabemos que, do ponto de vista temporal, Proust é moderno e o nosso contista pode ser considerado pós-moderno, contudo lembramos a continuidade desses tempos e seus matizes semelhantes. "Meu tio tão só" coaduna-se com a poética mais direta de Wallace que não busca gerar uma visão nova da realidade criando excessivos efeitos de linguagem, mas recuperar a visão antiga. Essa postura vai de encontro à escrita moderna, que segundo o escritor americano é dotada de um discurso de viés, ou seja, uma escrita que se desvia de seu objetivo para atingi-lo de outra forma.

Sabe-se que a tentativa de Wallace do "falar direto" revela-se impraticável antes mesmo de ser efetivada, pois a linguagem literária em si já é um véu, uma mediação que jamais permitirá acessar o real. Entretanto, seus questionamentos nos permitiram acessar os limites do estranhamento e perceber que aquele procedimento, do qual falava Chklovski, já está na ordem do dia, é-nos comum, sendo necessário, como sugere Caetano Gallindo, a criação de outro véu a sobrepor o véu criado por Chklovski a fim de recriar os mecanismos de estranhamento, hoje, corriqueiros. Talvez precisemos usar de um viés para desviar do viés e ver a realidade" (GALINDO, 2014, p. 15). No conto de Viana é possível perceber que esse novo viés não equivale a uma sofisticação maior ainda da linguagem (o que dificultaria a compreensão), mas sim a criação de

uma linguagem mais simples na abordagem do suicídio, mais direta – somada à consciência de que trata-se ainda assim de literatura: criação e mediação.

Saindo da linguagem empregada no conto e analisando a personagem suicida enquanto estranho, voltemos a "Meu tio tão só". Na esteira da alteridade, o conto apresenta Bau como alguém perseguido, escarnecido pela comunidade ribeirinha e sobre o qual pairam zombarias acusativas de uma homossexualidade pedófila. O menino, narrador, convivia com o tio, levava-lhe as refeições diariamente e não o via dessa maneira:

> Ele me agradecia com os olhos molhados, a mão macia em minha cabeça. O rosto cada dia mais macilento de nunca pegar sol. Tinha uma cara de quem nunca fez mal a ninguém. Mas a língua do povo ninguém segura e todo mundo falava que tio Bau tinha mania de chamar menino pra dentro de casa e depois dava a eles as melhores goiabas. (VIANA, 1999, p. 27)

Não podemos afirmar que Bau era inocente das acusações, o conto não deixa isso claro, as visões que temos são a do menino e a da mãe. Agregando-se a esse mistério temos o nome Bau, quase Baú, o que transporta ou guarda. O fato é que o tio do narrador sofria com os constantes ataques a ele dirigido. Quando da sua morte a irmã acusa a todos pelo fato:

> [...] começou a xingar Deus e o mundo, que todos ali tinham culpa em cartório, que não tinha um só que não tivesse atirado uma pedra em tio Bau. E foi ficando vermelha, gritando "seus assassinos", "seus covardes", porque tio Bau não podia sair à rua sem ver um cortejo de meninos atrás dizendo um monte de safadeza. (VIANA, 1999, p. 27)

Há uma enorme revolta da irmã e do sobrinho por um lado e a continuidade da ridicularização de Bau, por outro. Seu enterro acaba sendo uma festa, motivos para mais chacotas justificadas apenas pelo fato do suicida ter sido alteridade em vida e mais ainda em morte. Como afirma Todorov (1999), "o julgamento de valor do diferente e do idêntico está subordinado ao do bem e do mal" (p. 233). Bau é visto como um mal, por ser diferente naquele agrupamento.

Freud, no ensaio *O estranho*, afirma que este "é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar" (FREUD, 1976, p. 277). Assim, a figura de Bau caminharia para sentidos opostos, estranho (*unheimlich*) e familiar (*heimlich*) para aquela comunidade. Freud argumenta que

"*heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo e de outro, uma subspécie de *heimlich*" (FREUD, 1976, p. 282).

A justificativa freudiana para que algo outrora familiar nos seja estranho hoje, ao ponto de nos amedrontar, é que esse elemento foi alienado pelo processo de repressão (FREUD, 1976). Nessa perspectiva, cabe inquirir acerca da estranheza de tio Bau perante a comunidade, e é novamente Freud que nos apresenta o caminho. Antes de dar a sua definição de estranho, o estudioso nos apresenta a noção de Jentsch que atribui "o fator essencial de estranheza à incerteza intelectual, de maneira que o estranho seria sempre algo que não se sabe como abordar" (FREUD, 1976, p. 277). Essa ideia parece se adequar à visão que a comunidade tem de Bau, mas para Freud ela está incompleta, posto que não observa a familiaridade do estranho. O importante a ser ressaltado é que o fato de algo nos ser familiar não implica que o tenhamos sob a luz, que sejamos capaz de compreender e lidar com isso.

Pode-se pensar que Bau é familiar porque não é apreensível àquela comunidade ribeirinha cercada de valores conservadores, sobre os quais paira um ideal de homem/macho. Assim a figura de Bau assombra e põe em questionamento algo que já está sedimentado e serve como referência a todos. Por outro lado, se esses valores estão sendo questionados é porque não estão tão sedimentados quanto se supunha, de modo que Bau é familiar à comunidade, pois ele acaba expressando dúvidas, sentimentos que todos têm, mas reprimem.

Com relação ao suicídio no conto, parece ocorrer algo similar e atinge não apenas os demais personagens, mas também a nós leitores. Lembremos do gênero conto e de sua singularidade, força, da "hora intensa e aguda da percepção" (BOSI, 2008, p. 9), e não esqueçamos do elemento caótico e do destaque para a alteridade que a produção brasileira contemporânea contempla. Assim, talvez seja possível entrever na personagem Bau sentimentos que todos nós temos e reprimimos; a inquietação que nos causa admitir que um ser humano, assim como nós, é capaz de tirar a própria vida; como essa vida pode perder o sentido; como o sofrimento ou uma enfermidade psíquica pode anular um ser; como o nosso *modus vivendi* pode ser cruel ou inadequado, desembocando em "saídas" como essa. Diante dessas percepções, o suicida cumpre o papel de estranho, de trazer à tona tudo que "deveria ter permanecido oculto mas veio à luz", como define Schelling (*apud* FREUD, 1976, p. 301).

Essa noção de duplicidade e retorno está presente em "Meu tio tão só". O narrador é visto pela comunidade como uma miniatura do tio, pois fisicamente são muito parecidos, e ele mesmo se vê muito próximo de Bau, como se sua vida fosse uma continuidade da dele: "quando [...] cortou a corda, foi um baque só. Foi

como se tio Bau caísse dentro de mim" (VIANA, 1999, p. 27). Juntamente com essa afinidade, há a semelhança física:

> Veio um monte de mulher pra costurar a mortalha [...]. Na ausência de minha mãe, elas ficavam só falando porcaria, contando histórias de tio Bau, e olhando para mim com cara de gente ruim. Era verdade, tio Bau não tinha nem um fio de cabelo nem no peito nem no rosto. Só alguns na cabeça. As mulheres raspavam o olho por certa parte do corpo dele, cochichavam entre si e depois engoliam a risada, sempre olhando para mim. Por isso mesmo que nunca tive coragem de entrar nu nas águas do rio com os outros meninos. Além da tristeza, um calafrio. [...] Cada palavra que diziam de tio Bau era uma flechada no meu peito. (VIANA, 1999, p. 27-28)

O menino infere que o olhar e risadas que as mulheres compartilham entre ele e o tio se deve à conformidade existente entre ambos. Assim, com a ausência do tio, ele supõe que logo será a próxima vítima de ridicularização. A aproximação entre eles e a repetição se dá de forma autônoma, involuntária, carregada de uma atmosfera de mau destino, de morte – significado do duplo – que nos espreita na leitura enquanto inevitável: "O duplo que nos olha de maneira "singular" (*einmalig*), única e impressionante, mas cuja singularidade se torna "estranha" (*sonderbar*) pela virtualidade mais inquietante ainda, de um poder de repetição e de uma "vida" do objeto independente da nossa" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 229).

Dessa forma, o narrador do conto parece caminhar para o destino de Bau, como se houvesse uma lei implacável assolando as gerações dessa família, ligando-se até mesmo a questões genéticas, haja vista as características físicas de ambos. E, ao invés da continuidade ser característica da vida, aqui significa a morte, o suicídio que está brotando no pensamento do menino narrador:

> Minha mãe disse que eu não ligasse. O povo sempre quer alguém para servir de Cristo. Enquanto ela rezava, fiquei admirando a galha em que tio Bau tinha se enforcado. Até que ele soube escolher. Era mesmo uma galha muito forte, capaz de aguentar um outro corpo que não fosse ainda tão pesado como o dele. (VIANA, 1999, p. 28)

O estranhamento se dá em duas vias, a do duplo, tio/menino e a propensa repetição do suicídio. A repetição, nesse caso reforça a sensação estranha: "É apenas esse fator de repetição involuntária que cerca o que, de outra forma, seria bastante

inocente, de uma atmosfera estranha, e que nos impõe a ideia de algo fatídico e inescapável" (FREUD, 1976, p. 296). A noção de retorno constante da mesma coisa está no duplo inevitável que se cria entre o narrador e o seu tio e também no suicídio. É importante ressaltar que embora o conto de Viana fique carregado de uma atmosfera de destinação, o plano escolhido pelo narrador é o real.

Tentamos apresentar neste capítulo, algumas relações que suicídio, conto, estranho e estranhamento podem assumir na produção contística brasileira, quer seja na abordagem do suicídio, na forma da escrita mais simples, quer seja no uso de elementos como o duplo. A morte de Bau, no conto "Meu tio tão só", parece apontar para um afastamento da realidade a fim de aumentar o grau de conscientização de aspectos sociais, morais, religiosos e éticos do suicídio. A escrita de Viana lança um novo olhar sobre as coisas, criando estranhamento ao eliminar o automatismo de agir inconscientemente perante a morte voluntária, como muitas vezes esse tipo de morte é transmitido no cotidiano.

Referências

BOSI, A. **O conto brasileiro contemporâneo**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In EIKHENBAUM, B. **Teoria da literatura: formalistas russos**. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.

DURKHEIM, É. **O suicídio: estudo de sociologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, S. O 'estranho'. In FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GALINDO, C. **Água**. Belo Horizonte: UFMG, 2014. (No prelo)

GINZBURG, C. Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário. In GINZBURG, C. **Olhos de madeira**: **nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

OGLIARI, Í. **A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

STROPARO, S. M. **O estranhamento na arte e na crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2014. (No prelo)

TODOROV, T. **O homem desenraizado**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VIANA, A. C. Meu tio tão só. In VIANA, A. C. **O meio do mundo e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

O MEDO DA MEMÓRIA EM BERNARDO CARVALHO

Eline Marques dos Santos[1]

Nove noites (2002), de Bernardo Carvalho, é um romance em que a imaginação e a memória assumem papéis privilegiados. Esse fato acontece, principalmente, por haver dois narradores que contam sua versão da história de maneira incerta, provocada pelo medo, o horror e a angústia. Por esse motivo, analisaremos como há uma relação entre estes sentimentos e a forma memorialista e fragmentária em que a narrativa é construída.

Portanto, a memória, sempre subjetiva, perpassa esse romance, visto que a narrativa é composta pela rememoração, tanto relacionada ao registro de uma memória quanto para sua reconstrução, sendo ambas uma forma de preservar uma história que, por uma razão desconhecida e inexplicada, segue para o esquecimento, ficando relegada à lembrança de poucos interessados.

Esta narrativa, baseada em fatos reais, trata do suicídio do antropólogo americano Buell Quain ocorrido no interior do Brasil de forma misteriosa, em 1939. O fato é contado por dois narradores: Manoel Perna, contemporâneo de Buell Quain; e o narrador-jornalista, que não é nomeado, e tem seu interesse despertado depois de ler uma reportagem em que o nome do etnólogo é apenas citado.

Manoel Perna é um engenheiro que conheceu o americano na cidade de Carolina no interior do Maranhão, onde morava. O etnólogo foi até a região com o objetivo de pesquisar uma tribo dos índios Krahô, entretanto ele se suicida de forma violenta, cortando-se e enforcando-se no meio da floresta no caminho de volta à cidade. O engenheiro conta a sua convivência com Quain para uma pessoa que não se sabe quem é, mas que indica ser o único capaz de desvendar os segredos que envolvem essa morte.

O jornalista narra a uma distância temporal de mais de 60 anos, em 2001, seu interesse não é tão explicado, mas ele busca resgatar essa história, investigando por meio de cartas, testemunhos, documentos e fotos. Esse narrador quer, portanto, reconstruir uma memória que foi visivelmente esquecida, pela imposição do silêncio e do medo.

1 Mestre em Letras pela UFS. Vinculada ao Grupo de Estudos em Leitura Literária.

Portanto, a memória é um fenômeno construído, e é em busca dessa (re) construção, desvelando outras memórias, que o narrador-jornalista parte em sua investigação. Assim, buscaremos analisar neste capítulo como a memória atua nessa reconstrução e como ela está associada ao horror e ao medo.

A memória tende a ser vista como algo individual, já que faz parte do passado de cada pessoa. Contudo, de acordo com Pollak (1992, p. 2), a memória é "um fenômeno coletivamente construído e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes". Portanto, apesar de também ser individual, ela se constrói coletivamente, por meio do imaginário de uma comunidade em um dado momento histórico.

Assim, a memória individual e coletiva nunca é estável e é sempre passível de reconstruções. Entretanto, há traços "relativamente invariáveis" (POLLAK, 1992, p. 2), marcos irredutíveis que asseguram a coerência do que o informante revela. Por mais que cada pessoa tenha sua versão de um determinado fato, este vai sempre estar em torno de um ponto específico, que faz com que esta lembrança se relacione com o que aconteceu.

Apesar de também construída coletivamente, não é possível assegurar que todos os envolvidos em determinado acontecimento terão a mesma lembrança, ou até mesmo a guardará em sua memória. No entanto, como afirma Halbwachs (2003), nossas lembranças se valem não só de nossas percepções, mas também das impressões dos outros, "como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas" (p. 30). Isso significa que um fato pode parecer irrelevante ou ser esquecido, mas a lembrança de outras pessoas podem reavivar o acontecimento e este passar a ser importante.

Para ilustrar, este autor exemplifica com o caso corriqueiro de encontrar um amigo depois de muito tempo. Inicialmente, pode parecer difícil relembrar todas as histórias que envolvem esse amigo, entretanto, depois de alguns minutos de contato, a conversa começa a fluir e, pela recordação em comum, os fatos parecem ter mais importância, ou até mesmo mais intensidade (HALBWACHS, 2003).

Há ainda aquela memória que é guardada mesmo sem que se tenha vivenciado um acontecimento, é o que Pollak (1992, p. 2) denomina de "acontecimento 'vivido por tabela'". Isto é, as pessoas se sentem pertencentes de um fato sem ter participado dele, devido ao imaginário coletivo formado. Em outras palavras, há uma relevância tão acentuada na memória coletiva de uma comunidade que se torna possível fazer parte sem ter estado presente, apenas por fazer parte desse grupo.

Diante disso, percebemos que a memória tem uma relação forte com a coletividade. Segundo Seligmann-Silva (2003, p. 67), "a memória só existe no plural",

ou seja, ela possibilita o compartilhamento das lembranças de um acontecimento ao mesmo tempo em que permite diversas leituras do passado. Desse modo, a história pode ser contada de várias formas e é a partir do "embate entre diferentes leituras do passado" que ela deve ser construída.

Por esse motivo, a memória é uma construção. Pollak (1992, p. 4-5) afirma que há uma organização relacionada às preocupações sociais e políticas, que "grava, recalca, exclui, relembra", tanto de forma consciente como inconsciente. Assim, a memória é o resultado de um verdadeiro trabalho de organização, do qual o esquecimento é constitutivo.

Nesse contexto, a memória se constrói a partir de uma constante negociação, entre lembrança e esquecimento, indivíduo e coletividade. A seletividade e a conciliação, portanto, permitem que seja registrado apenas aquilo que é relevante. Entretanto, a memória coletiva tende a guardar apenas aquilo que faz parte da memória oficial e dominante, restando o silenciamento das outras memórias (POLLAK, 2003, p. 5).

Nesse mesmo sentido, trata Seligmann-Silva (2008, p. 6-7), sobre a escritura, relacionando à catástrofe. Para este autor, a escritura ao mesmo tempo em que arquiva ou inscreve uma memória, também promove um ato de separação, entre o que vai ser guardado para a posteridade e o que será destinado ao esquecimento.

O esquecimento também pode ser resultado do silenciamento de um grupo oprimido. Pollak (1992), ao se referir às vítimas do Holocausto, afirma que o silêncio pode ser uma forma de resguardar-se, evitando "culpar as vítimas, que compartilham essa mesma lembrança 'comprometedora' [...]. Em lugar de se arriscar a um mal entendido [...], ou até mesmo de reforçar a consciência" (POLLAK, 1989, p. 6). Além disso, para as vítimas, resgatar a memória pode significar reviver os horrores e o medo, trazendo para o presente todos os "monstros" do passado.

O medo, segundo Bauman (2008, p. 8), reside no desconhecido e nas incertezas. Nas palavras do autor, "medo é o nome dado [...] a ignorância da ameaça do que deve ser feito – do que pode e do que não pode, para fazer parar ou enfrentá-lo, se cessá-lo estiver além de nosso alcance". Quando se relaciona à memória, o medo é a espreita dos temores do passado, portanto, este se acentuaria por conhecê-lo e não saber ou não poder evitá-lo, já que faz parte da memória.

O horror é o sentimento que resulta ao encarar o monstro (CARROL, 1999, p. 51), podendo ser algo visível ou imaginário, como a lembrança do passado. Isto é, os terrores enfrentados no passado podem ser revividos por meio da memória, reencenando o horror sentido no momento do acontecido. Esse passado pode

não ter sido vivenciado de fato, mas se habita um imaginário coletivo de uma sociedade, o sentimento pode ser experimentado.

Em tal circusntância, pode-se perceber que a memória permite que os horrores e o medo sejam vividos ou revividos, pois, por ser uma reconstrução, é sempre passível de novas experiências que reativam as lembranças. Por este motivo, a memória acaba conduzindo à constante experimentação desses sentimentos.

A busca pela reconstrução da memória é uma questão predominante em Nove noites. O narrador jornalista, diante do completo esquecimento da história do antropólogo Buell Quain, se sente intrigado e tenta colher informações que tirem da obscuridade esse violento acontecimento. Pode-se dizer que ele assume o papel de um historiador, o qual, para Pollak (1992, p. 8) "se apoia numa primeira reconstrução". Entretanto, ele esbarra na completa falta de informações confiáveis e do aparente interesse em apagar as lembranças desse passado.

No processo de apreensão dessa memória, deve-se levar em consideração que o contado pelo narrador é uma interpretação do passado pela perspectiva do presente, como afirma Seligmann-Silva (2008, p.3): a "memória só existe no duplo trilho do passado e do presente". Portanto, o que há é uma releitura a partir de sua ótica do presente e de suas próprias experiências, as quais são responsáveis por fazê-lo reviver o horror sofrido pelo antropólogo no passado. Em outras palavras, suas próprias experiências tornaram possíveis as sensações obtidas ao reconstruir a memória.

Na primeira página do romance, o leitor depara-se com uma informação que se repetirá em toda narrativa: a impossibilidade de saber a verdade, de construir a memória. A verdade é sempre inalcançável, até porque é relativa: A desconfiança impera e "paira no ar" um medo que parece estar ligado a uma culpa, que não se sabe do que nem por quê.

O narrador Manoel Perna afirma que "estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança aos que ficam" (CARVALHO, 2002, p. 6). Portanto, a dificuldade em reconstruir essa memória se relaciona com a dificuldade de exumar o corpo, o qual está enterrado em algum lugar no meio da floresta. Sabe-se onde aconteceu toda a história, entretanto o lugar é muito amplo e não direcionado, por isso "escavar" todos os possíveis túmulos, muitas vezes, o leva a encontrar absolutamente nada, além de mais dúvidas e incertezas.

As noções de verdade e de mentira são desconstruídas, pois estas são sempre motivadas por um ponto de vista, é mais uma versão. Os índios tiveram contato com Buell Quain e o viram morto, mas o motivo do suicídio também é

obscuro para eles, a cada dia as interpretações se modificam, porque as visões são instáveis ou como afirma Manoel Perna: "Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os mesmos sentidos que o trouxeram até aqui" (CARVALHO, 2002, p. 6). Assim, talvez o único fato invariável é o violento suicídio do antropólogo.

Por ser uma constante construção, a memória permite modificações, "flutuações" (POLLAK, 1992, p. 2). Contudo, sempre mantém uma certa regularidade, ou seja, algum ponto em comum que se repete a depender da versão narrada. A quase inexistência dessa certa imutabilidade é o que dificulta as investigações e, por sua vez, o conhecimento da memória. Os disparates, as informações desencontradas e as várias versões e possibilidades levantadas aumentam o mistério e fazem aflorar a imaginação.

O narrador-jornalista procura conhecer a totalidade do acontecido, mas só consegue encontrar uma infinidade de versões. Isso ocorre porque, além das constantes modificações que são características da memória, os meios buscados são diversos, desde cartas trocadas entre Buell Quain e amigos ou familiares, até o testemunho de pessoas que tiveram pouco contato com o etnólogo. Apesar de todos os meios buscados, a totalidade não é alcançada, pois como afirma Seligmann-Silva (2003, p. 77) "a memória atua na seleção dos momentos do passado e não no seu total arquivamento". Nesse sentido, o esquecimento, por constituir e ser característico da memória, prejudica ainda mais o conhecimento dos fatos e impossibilita a apreensão de toda a história.

A morte do antropólogo foi ignorada, e seu nome rapidamente relegado ao esquecimento, da mesma forma como são esquecidas as tribos indígenas no interior do país, só restando aos familiares e aos poucos amigos lamentar o seu fim trágico. O silêncio dos índios parece ser conveniente até mesmo para a mãe do antropólogo, pois em um certo momento é levantada a hipótese de que a insistência em ajudar os índios seria uma tentativa de "comprar o silêncio ou subornar a própria consciência" (CARVALHO, 2002, p. 45). Portanto, o silêncio daqueles que poderiam ser considerados vítimas de uma possível acusação, acaba sendo de alguma forma pertinente para aqueles que poderiam ter o maior interesse em revelar o ocorrido.

O leitor tem acesso a narração de Manoel Perna sobre a convivência com Quain por meio de seu testamento, o qual é deixado para uma pessoa que não se sabe o nome. Esse narrador deixa registrado o seu contato com Buell Quain como uma forma de resguardar toda a história vivida, e livrar da completa incerteza aquele que virá em busca de reconstruir essa memória.

Portanto, esse testamento é para ajudar essa pessoa a chegar à resolução dos mistérios. Ele pretende que a memória do suicídio seja reconstruída, por aquele que receberá seu testamento e a oitava carta. Mas nem por isso às informações são claras e precisas, pois, segundo o narrador, ele não pode lhe dar "o que nunca [o] deram, o preto no branco, a hora certa. Terá que contar com o imponderável e a precariedade do que lhe conto" (CARVALHO, 2002, p. 7).

Por ser um relato de suas memórias, a versão de Manoel Perna não pode ser totalmente confiável, pois como ele mesmo afirma, é uma "combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao logo de nove noites" (CARVALHO, 2002, p. 41). Mesmo havendo uma tentativa de abarcar o máximo das noites passadas conversando com o antropólogo, a descrição, por depender da memória, será sempre parcial, ela nunca poderá dar conta da totalidade de sua experiência.

O horror percorre a narrativa nas descrições do que o antropólogo vivencia com os índios no Brasil e com o seu passado. Dentre os horrores aventados está uma cicatriz que ele tinha no tórax e que é sugerido ser resultado de uma experiência cirúrgica de seu pai, que era médico. Outro caso que também é expressado, é um incesto com sua única irmã, mas também não é dito de forma clara. Ainda há a contaminação com sífilis, que é reiterada em alguns momentos e, por isso, é possível afirmar com um pouco mais de segurança. O que se pode notar é que todos esses possíveis acontecimentos contribuem para a sua angustiante feição e para o desenrolar dos acontecimentos em seu suicídio.

Com o objetivo de investigar a vida do etnólogo minuciosamente, o narrador-jornalista vai passar alguns dias com a mesma tribo que o antropólogo conviveu anos antes. Esta tribo conserva os rituais que causaram o horror no passado e despertam o mesmo sentimento no presente da narrativa. Portanto, a experiência entre os índios é revivida pelo jornalista, convivendo com o horror e sentindo as mesmas angústias que os índios despertaram no passado em Quain.

Pode-se dizer que os índios para Quain possuíam uma conotação monstruosa, seus hábitos, costumes e comidas são repugnantes para o antropólogo. Segundo Carrol (1998), o monstro desperta o sentimento de repulsa, pois para que haja horror o monstro deve ser considerado "ameaçador e impuro". Essa repulsa é vivenciada constantemente pelo antropólogo, que vê os índios como pessoas feias e medíocres, como podemos observar quando Manoel Perna transcreve a fala de Buell Quain: "Não gosto deles. [...] Não gosto de ser besuntado com pintura corporal. Se essas pessoas fossem bonitas não me incomodaria tanto, mas são as mais feias do Coliseu" (CARVALHO, 2002, p. 48).

Da mesma maneira, os costumes dos índios dessa aldeia também assombraram o narrador, sentindo a mesma angústia vivenciada no passado por Quian. Faz ainda com que ele rememore os terrores da sua juventude, pois "a representação do inferno, tal como imagino, também fica, ou ficava no Xingu da minha infância" (CARVALHO, 2002, p. 53). As memórias, portanto, se entrecruzam, se relacionam e se confundem, relacionando suas histórias, experiência e terrores.

Manoel perna, por sua vez, vivenciou o horror experenciado por Buell Quain, por meio de suas longas conversas durante as nove noites. O antropólogo contou nesses diálogos segredos perturbadores de seu passado, histórias assombrosas, as quais, Manoel Perna vivenciava por meio da imaginação, pois, como ele afirma: "tudo que ele contava, [...] procurava imaginar. [..]o seu sonho e o seu pesadelo. Seu paraíso e seu inferno" (CARVALHO, 2002, p. 41).

Depois da morte de Quain, este narrador além de sofrer com o horror da violência, também sofre com o peso do silêncio, da desconfiança e do medo, imprimindo um tom de temor e desespero: "Não me julgue mal. Não teria podido responder nada. O silêncio foi um peso que carreguei durante anos, enquanto estive à sua espera. Já não posso arriscar que tudo desapareça comigo" (CARVALHO, 2002, p. 21).

O horror se relaciona com a memória na medida em que reconstruir a memória é reviver os horrores descritos por Quain em suas cartas. Dessa forma, esse sentimento não está restrito ao ato de violência no suicídio do antropólogo, mas se reconstrói inúmeras vezes, quando os narradores se reportam para os momentos de angústia e desespero pelos quais o antropólogo passou.

Manoel Perna afirma que "as histórias dependem da confiança de quem as ouve e da capacidade de interpretá-las" (CARVALHO, 2002, p. 7). Nesse movimento se encontra o leitor de Nove Noites, rodeado de incertezas, buscando unir as informações desencontradas e esperando que a qualquer momento uma informação inesperada ponha fim à angústia sentida. Entretanto, ao final do livro, o narrador-jornalista não encontra a carta, muito menos o testamento de Manoel Perna, que o leitor tem acesso. Assim, nesse jogo de construção e desconstrução, o leitor é privilegiado, e apenas a ele cabe a função de construir essa memória.

Portanto, a memória é a capacidade de reconhecer acontecimentos do passado. É uma forma de representar, ou apresentar fatos ocorridas a partir da ótica do presente. A memória é seletiva, não dá conta de uma totalidade, é plural, uma mesma história pode ser contada de diferentes formas, sem, contudo nenhuma dessas versões serem falsas, pois a memória se relaciona com o esquecimento, e cabe à imaginação ocupar as lacunas deixadas.

Nesse sentido, a reconstrução da memória em Nove Noites é central, porque é a partir disso que a investigação se sustenta. E por ser constituída a partir de memórias diversas que há essa inexatidão, são pessoas diferentes que contam suas lembranças, que são convergentes em poucos pontos e não revelam o essencial: o motivo do suicídio. Assim, o que o narrador-jornalista tenta fazer é unir todas as versões, deparando-se com lacunas impreenchíveis.

Ao final, percebe-se que a memória não pode ser exumada, por que uma única verdade não pode ser encontrada, coexistindo versões que muitas vezes não são excludentes, mas complementares. Restando para o narrador enfrentar os horrores vivenciados por Quain e registrá-los para sempre em uma obra literária, extirpando os fantasmas e seguindo em frente.

Referências

BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CARROL, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

CARVALHO, B. **Nove noites**. Companhia das Letras: São Paulo, 2002.

HALBWACHS, M. Memória individual e memória coletiva. In **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

POLLAK, M. Memória e identidade social. In **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989.

SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In **História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho da Shoah e literatura. **Revista Eletrônica Rumo à tolerância**. FFLCH-IEL-UNICAMP, 2008. Disponível em: http://www.rumoatolerancia.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf. Acesso em: 20 out 2014.

AS RELAÇÕES HISTÓRICO-SOCIAIS DO BONDE EM MACHADO E RACHEL

Patrícia Costa de Santana[1]

O presente estudo investiga o avanço tecnológico dos bondes cariocas no contexto histórico em que Machado de Assis e Rachel de Queiroz compuseram suas crônicas *16 de outubro de 1892*, e *Os Bondes* (1975). Diante do desafio, faz-se a seguinte indagação: Como o avanço tecnológico, através dos bondes, foi retratado por Machado de Assis no século XIX e por Rachel de Queiroz no século XX? Como objetivo, pretende-se mostrar a importância do texto cronístico para a construção do panorama histórico e social de uma época. Além disso, apresenta-se como Machado de Assis e Rachel de Queiroz conceberam o avanço tecnológico no período em destaque, enfatizando os pontos similares na escrita dos referidos autores.

Desta maneira, a análise em questão é de teor comparativo, com abordagem teórica e estudo bibliográfico, tendo como procedimentos metodológicos, o levantamento de dados sobre os autores, por meio de textos biográficos, a observação da construção dos seus textos cronísticos e a leitura de teóricos que versam sobre as relações histórico-sociais, concebidas através da representação do bonde. Para tal estudo, analisam-se os conceitos de Mary Del Priore e Renato Venâncio, Renato Cordeiro Gomes, Sandra Jatahy Pesavento, dentre outros.

Machado de Assis e Rachel de Queiroz são ícones na literatura brasileira e encontram-se por meio das crônicas, o subsídio necessário para exporem seus questionamentos. Sendo assim, julga-se necessário apresentar um pouco da sua trajetória, enfatizando a importância das crônicas no processo de escrita de cada um deles. Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no dia 21 de junho de 1839, na cidade do Rio de Janeiro, e faleceu em 29 de setembro de 1908. Considerado autodidata, nunca frequentou uma universidade, tendo estudado apenas o primário. Iniciou sua atividade jornalística em 1859, aos 20 anos de idade. Em 1897, Machado de Assis foi um dos fundadores e primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras. Escreveu crônicas, contos, romances, poesia, peças de teatro, crí-

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela UEFS. Professora da Secretaria de Educação do Estado da Bahia.

ticas literárias e teatrais. Para Brayner (1982), as crônicas jornalísticas prepararam Machado de Assis para a escrita de outros gêneros, principalmente, os romances (BRAYNER, 1982, p. 426).

Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza, Ceará, em 1910. Além de escritora, foi jornalista, romancista, tradutora e dramaturga. Destacou-se na ficção social nordestina, sendo a primeira mulher a fazer parte da Academia Brasileira de Letras. Também foi a primeira mulher a receber o *Prêmio Camões*, na língua portuguesa, e é considerada uma das mais ilustres escritoras brasileiras. Suas crônicas foram publicadas no *Diário de Notícias*, *O Jornal*, Última Hora, *Jornal do Comércio*, *O Estado de S. Paulo* e a revista *O Cruzeiro*. Ela contribuiu também na reportagem e na redação de *O Ceará* e do jornal *O Povo*. Além das crônicas, escreveu romances, literatura infanto-juvenil e teatro. Hollanda (2010) destacou que dos trabalhos realizados na imprensa por Rachel de Queiroz, as crônicas foram o meio que esta encontrou para registrar suas recordações, opiniões, afetos, indignações. Queiroz se dedicou ao texto cronístico por 77 anos e através dele defendia seu ponto de vista a respeito dos questionamentos que permeavam o contexto social em que estava inserida. Através da crônica, a escritora pode exercitar e se aprofundar na escrita entre o jornalismo e a literatura (HOLLANDA, 2010, p. 26-7).

Dessa forma, expõem-se características oportunas a respeito da crônica, para assim partir para a análise das duas narrativas supracitadas. O gênero literário crônica é oriundo do grego *chronikós*, no latim *chronica* e está sempre relacionada a tempo, uma vez que os acontecimentos são contados em ordem cronológica. Saramago (1986) declara: "Ao cronista compete ser registrador do tempo, o seu particular e aquele em que mais alargadamente vive" (SARAMAGO, 1986, p. 195). E Arrigucci Jr. (1987), em *Enigma e Comentário*, reforça que "a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo" (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 51).

As crônicas, por muito tempo, foram consideradas um gênero ínfero, mas aos poucos têm ocupado um lugar de destaque e estudo. Candido (1992) não via problema de a crônica ser considerada um gênero menor, pois "assim ela fica perto de nós" (CANDIDO, 1992, p. 13). De início, o papel fundamental da crônica era relatar historicamente os fatos. O cronista preocupava-se apenas em documentar os acontecimentos da maneira como eles aconteceram e não tinha a pretensão de interpretá-los, era somente um contador de histórias. Sá (1997) considerou Pero Vaz de Caminha um bom exemplo de cronista, já que registrou todo o contato existente entre ele, os índios e seus costumes, sendo fiel às circunstâncias, ao ponto de instaurar o princípio básico da crônica, o registro das circunstâncias.

A partir do século XIX, algumas mudanças vão ocorrendo no gênero. Este começa a perder o caráter historicista passando a obter uma forma mais literária, ligada ao jornalismo, sendo denominado de "folhetins". De acordo com Coutinho (2004), o termo folhetim não perdurou e foi utilizado para designar a seção do jornal, em que eram publicadas não só as crônicas como também ficção e todas as formas literárias.

Salienta-se que as transformações ocorridas na composição das crônicas não impedem que elas possuam uma ligação direta com a história e o tempo, tanto a crônica antiga quanto a atual possui tal relação e esta com uma função a mais, que é a abordagem do cotidiano, valorizando fatos pequenos e situações comuns. Para Arrigucci Jr. (1987), a "crônica pode constituir o testemunho de uma vida, o documento de toda uma época ou um meio de se inscrever a História no texto" (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 52). Complementa Candido (1992), que a crônica para destacar-se não precisa possuir em sua construção palavras e períodos que ressaiam no texto. É na simplicidade das pequenas coisas, dos fatos corriqueiros, que se encontram ou que se percebem suas facetas, de forma verdadeira, poética e, acima de tudo, humorística (CANDIDO, 1992).

Diante disso, destacam-se tais características evidenciadas por Candido em crônicas de Machado de Assis e Rachel de Queiroz. Machado de Assis foi um cronista ativo. No decorrer da sua vida como escritor, compôs mais de 600 crônicas e exerceu a atividade jornalística por mais de 40 anos, divulgando seus textos nos principais jornais da época, o *Gazeta de Notícias* e *A Semana*. Assis retratou o cotidiano do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e início do século XX, e a partir dos seus textos conhecem-se fatos históricos e sociais do cenário carioca. Muitas de suas narrativas buscavam o contato direto com o leitor e vinham acompanhadas de uma pitada de humor. A intenção do autor com suas crônicas era a de levar o leitor a reflexões, pois a imaginação do cronista leva-o a escrever textos capazes de divertir o leitor ou colaborar para que este aprimore seu modo de ver a realidade à sua volta (MOISÉS, 2008, p. 238).

De igual modo, Rachel de Queiroz propunha em suas crônicas o ato reflexivo. Seus textos possuem muito do estilo de Machado de Assis, pois a escritora era dona de "um estilo direto, quase sem adjetivos, totalmente sem artifícios, de uma naturalidade e convicção inconfundíveis" (HOLLANDA, 2010, p. 29). Mário de Andrade destaca que "a análise de Rachel de Queiroz é curta e incisiva à maneira de Machado de Assis. E lembra mesmo invencivelmente o Mestre, mais que seus imitadores." (ANDRADE, 2002, p. 121-122).

Destarte, Rachel de Queiroz apesar de ter sido mais conhecida pelas suas obras de caráter regional, já que ela não escondia seu amor pelo sertão, também flanou às ruas da cidade. Em suas crônicas, Rachel de Queiroz não apenas discorreu sobre o sertão nordestino, mas, além disso, sobre a existência das cidades, como também apresentou seus problemas e propôs soluções, opinando sobre o futuro destas e de seus habitantes. Outra característica semelhante a Machado de Assis era o clima de intimidade que a escritora mantinha com o leitor através de suas crônicas.

Assim, através da reflexão e da intimidade que Machado de Assis e Rachel de Queiroz proporcionavam aos seus leitores, eles também, por meio das crônicas, interligavam literatura e história, dialogando-as entre si. Em seus textos, os autores representavam o mundo, davam sentido e significado a ele, ao ponto de torná-lo real. Para Silva (2007) há uma compatibilidade entre Literatura e História, pois a partir das construções dos textos, percebe-se a realidade mimetizada. "A Literatura e a História como formas de ver o mundo, gestos de escritura das significações que damos ao mundo em nossa volta" (SILVA, 2007, p. 5). E, além do mais, Pesavento (1998) complementa que a literatura pode ser mais uma fonte histórica. Não só ela como Edgar de Decca, Francisco Foot Hardman, Nicolau Sevecenko, Antônio Celso Ferreira asseguram de que através de uma análise literária, que se constitui como uma mediadora social, e esta sendo direcionada aos modos da narrativa e da construção dos pontos de vista, haverá a revelação da história, ao ponto de uma completar a outra.

Diante disso, faz-se um breve relato histórico do Rio de Janeiro para que se compreenda com mais eficácia o texto literário dos respectivos autores. O Rio de Janeiro, até o final do século XVIII, era uma cidade que não possuía transportes, as ruas não tinham calçamento, nem higiene e, por este motivo, muitas eram as epidemias. Mas com a chegada da família real ao Brasil, em 1808, o Rio de Janeiro passou a ser a capital brasileira e a cidade carioca começou a se desenvolver de forma extraordinária, melhorando os centros urbanos. Todos os órgãos da administração pública e da justiça foram transferidos para o Brasil, colaborando para a criação de academias, hospitais, quartéis, entre outros.

Em 1821, D. João VI retorna a Portugal, deixando seu filho D. Pedro de Alcântara a governar uma nova cidade, com diversas inovações: jornais, escolas, museus, teatro, Imprensa Régia, Biblioteca Nacional, Jardim Botânico, Arquivo Militar, Academia de Marinha, Banco do Brasil, Fábrica de Pólvora e demais outras.

No decorrer dos anos, a cidade passou por diversas mudanças políticas, culturais e sociais. Inclusive, tornou-se a maior produtora de café e, por conta disto,

despontou a necessidade de construção da primeira estrada de ferro do país, que ligava o Porto de Mauá, conhecida por Magé, até a Raiz da Serra da Estrela, nas mediações de Petrópolis. Sendo assim, apontam-se os meios de transporte que compuseram o cenário fluminense: a serpentina, sege, rede, cadeirinha, cangalha, carreta a tração humana ou "piolho", a liteira, os ônibus, as gândolas fluminenses.

Mas, o primeiro bonde do Brasil surgiu em 30 de janeiro de 1859 por intermédio do Dr. Thomas Cochrane, que criou a *Companhia de Carris de Ferro da Cidade à Boa Vista*. No entanto, a inauguração deu-se em 26 de março de 1859, tendo a presença do Imperador D. Pedro II e sua esposa.

Em 08 de outubro de 1892, surgiu o primeiro bonde elétrico do Brasil e de toda América do Sul, o qual fazia o trajeto do centro da cidade ao Largo do Machado, onde ficava o escritório da companhia. E foi nesse período de efervescência do progresso que Machado de Assis escreveu a crônica *16 de outubro de 1892*, publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, na coluna *A Semana*. Nela percebe-se como as mudanças foram marcantes na vida social, política e cultural da sociedade brasileira da época através do avanço tecnológico. O escritor utilizava fatos do cotidiano para despertar no leitor uma reflexão a respeito da modernização.

> Para não mentir, direi o que me impressionou, antes da eletricidade, foi o gesto do cocheiro. Os olhos do homem passavam por cima da gente que ia no meu bond, com um grande ar de superioridade. Posto não fosse feio, não eram as prendas físicas que lhe davam aquele aspecto. Sentia-se nele a convicção de que inventara, não só o bond elétrico, mas a própria eletricidade. Não é meu ofício censurar essas meias glórias, ou glórias de empréstimo, como lhe queiram chamar espíritos vadios. As glórias de empréstimo, se não valem tanto como as de plena propriedade, merecem sempre algumas mostras de simpatia. Para que arrancar um homem a essa agradável sensação? Que tenho para lhe dar em troca? (ASSIS, 1892).

O narrador encontrava-se em um bonde de tração animal e via pela primeira vez o bonde elétrico, que tinha sido inaugurado uma semana antes do episódio relatado. Em primeira instância observou o comportamento do condutor, que se sentia orgulhoso por estar participando do processo de modernidade.

O narrador, ao debochar do condutor do bonde elétrico, propiciou a reflexão em torno de que o progresso pode beneficiar uma classe elitizada, a minoria da sociedade. Já a maioria, o povo, os subalternos, ficava em segundo plano e à margem do contexto de modernização. Nota-se, na fábula, uma espécie de ale-

goria, introduzida na crônica, quando dois burros discutem a respeito da passagem do bonde por tração animal ao bonde elétrico.

Antes de introduzir o diálogo entre os dois burros, o narrador situa o leitor de que compreende a língua dos animais citando Gulliver, personagem do livro *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swiff, que de forma satírica e irônica critica em tom fabuloso a natureza humana e condena a sua maneira rídica de ser. A última viagem feita por Gulliver leva-o ao país dos Houyhnhnms, no qual reside cavalos providos de inteligência e cheios de virtudes que se relacionam com pessoas rudes, grosseiras e descuidadas conhecidas como Yahoos, ou seja, seres humanos usados como serviçais:

> Como eu conheço um pouco a língua dos Houyhnhnms, pelo que dela conta o famoso Gulliver, não me foi difícil apanhar o diálogo. Bem sei que cavalo não é burro; mas reconheci que a língua era a mesma. O burro fala menos, decerto; é talvez o transitar daquela grande divisão animal, mas fala (ASSIS, 1892).

As crônicas de Machado de Assis publicadas em *A Semana* (1892-1897) giravam em torno da modernização, enfocando tanto o lado físico quanto o comportamento da sociedade diante das transformações ocorridas no Rio de Janeiro, que buscavam incessantemente igualá-la a uma capital nobre da Europa. De acordo com Pesavento (1999), o Rio de Janeiro sofreu uma crise de identidade, pois seu desenvolvimento foi tardio diante de outras cidades coloniais da América Latina. A cidade carioca queria deixar de ser conhecida como um "centro espremido entre o mar e as montanhas". Então, surgiu a necessidade de seguir os modelos do Barão de Haussmann da capital francesa. As transformações ocorridas em Paris chamam a atenção de Pereira Passos a partir de 1857, mas este só conseguiu colocar em prática seu plano de remodelação do Rio de Janeiro no início do século XX (1902-1904), seguindo os moldes parisienses e determinando modificações na higienização, no saneamento, na parte física e em tudo que a deixasse menos colonial.

Em 1908, surgiu o primeiro ônibus a gasolina no Brasil, em comemoração aos 100 anos da abertura dos portos por D. João VI. Desse período até 1975, ano em que Rachel de Queiroz escreveu a crônica *Os Bondes*, o Rio de Janeiro viveu profundamente o avanço tecnológico, e a sociedade carioca pode perceber os pontos positivos e negativos de todo esse progresso. Nesta narrativa, a escritora deixou evidente que com a modernização, por meio da passagem dos bondes

para os ônibus, mais problemas sobrevieram acarretando a cidade carioca e sua população, fazendo com que o narrador sentisse o desejo do retorno dos bondes: "PODE SER FANTASIA, papel leva tudo, diz o povo, mas das gentis novidades que os jornais prometem por obra do novo prefeito do Rio, a que mais me entusiasma será a volta dos bondes, imagina, os bondes" (QUEIROZ, 1995, p. 71).

Fazendo um paralelo com a crônica de Machado de Assis, percebe-se que o autor já sinaliza como a modernização implicaria no contexto citadino carioca, inclusive, no comportamento dos seus moradores.

No final do século XIX, a cidade clamava por mudanças, queria ser comparada a uma metrópole de primeiro mundo, pois "era preciso construir um palco ilusionista para representar os tempos modernos com todos os seus aparatos" (GOMES, 2008, p. 113). Mas, com o passar do tempo, constata-se que a falta de estrutura da sociedade fluminense para encarar tal modernização começou a desencadear um mal-estar no cenário urbano, chegando ao ponto de se desejar os tempos de outrora.

> Bonde, o mais civilizado veículo concebido pela técnica, bonde não esquenta, não queima óleo, não vomita fumaça, não buzina, não sai do caminho, não ultrapassa os outros, não abalroa, não agride, não vira em canal, não despenca de viaduto, não caça pedestre, não fura pneu, não quebra barra de direção, não dá tranco para acomodar a carga humana, não depende de um motorista sofrendo de psicotécnica, mas de um motorneiro pachorrento, bonde, ah, bonde, não sei o que diga em teu louvor, já que, plagiando Manuel Bandeira, por mais que te louvemos nunca te louvaremos bem! (QUEIROZ, 1995, p. 71-2).

Ainda fazendo um cotejo entre as crônicas, a de Machado de Assis faz uma reflexão a respeito das pessoas que ficam à margem da sociedade com o processo de modernização. Rachel de Queiroz aclamou o bonde, demonstrando que quanto mais se evoluía tecnicamente, mais aquém viviam as pessoas que não podiam acompanhar essa evolução.

> Falei em taioba. Alguém já pensou que, depois extintos os bondes de segunda classe, não existe mais maneira alguma de pobre carregar seus fardos - lavadeira a sua trouxa, mascate a sua mala, vassoureiro as suas vassouras, verdureiro a sua cesta? Que foi que botaram em substituição ao bonde taioba? Nada, claro. Quem pode, comprou a sua bicicleta ou

> triciclo para atravancar ainda mais o tráfego. Pobre cada dia tem menos vez. (QUEIROZ, 1995, p. 72).

Ressalta-se que o bonde "taioba" ou "caradura" foi criado em 1884 e nele se podia carregar qualquer tipo de bagagem, era considerado um transporte do povo e nele criava-se laços de amizade, havendo respeito entre os passageiros, diferente dos ônibus coletivos, nos quais se ouvia muitas palavras torpes e via-se o desrespeito para com os outros.

> Então, ante a dura realidade, ante os dinossauros assassinos disparados pelo asfalto, deixem-me sonhar com os bondes. Nesta cidade feroz, seria cada bonde uma ilha de segurança, de amável fraternidade, sempre cabia mais um! ai, saudades.
> Nosso reino por um bonde! (QUEIROZ, 1995, p. 73).

Dessa forma, as crônicas *16 de outubro de 1892* e *Os Bondes* cumpriram o seu papel ao interligarem ficção e aspectos histórico-sociais, nelas detecta-se o interesse dos autores pelo que estava acontecendo na sociedade brasileira, pois através do olhar de Machado de Assis e Rachel de Queiroz, que viveram o momento relatado em suas narrativas, teve-se contato com as suas ideias a respeito deste momento, com acesso também a questões ligadas ao homem envolto às utopias da modernidade, pois, a partir dos estudos de ambas, nota-se que elas foram "objeto particularmente rico, não só para a reconstrução das sensibilidades próprias dos homens numa época dada, como, também, para exemplificação do cruzamento possível entre as leituras da história e da literatura" (PESAVENTO, 1997, p. 29).

Referências

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ANDRADE, M. As três Marias. In ANDRADE, M. **O empalhador de passarinho**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BRAYNER, S. Metamorfoses machadianas. In BOSI, A. et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. CANDIDO, A. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed Unicamp, 1992.

COUTINHO, A.; COUTINHO, E. "Ensaio e Crônica". COUTINHO, A.; COUTINHO, E. **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

GRANJA, L. **À roda dos jornais (e teatros):** Machado de Assis, escritor em formação. 1997. 326 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1997. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000120837. Acesso em: 10 jan 2015.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HOLLANDA, H. B. (org.) **Coleção Melhores Crônicas**. 2. ed. São Paulo: Gaudi Editorial, 2008.

HOLLANDA, H. B. (org.) "As Crônicas de Rachel de Queiroz". In COUTINHO, F. (org.). **Rachel de Queiroz: uma escrita no tempo**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, p. 26-37, 2010.

MOISÉS, M. **A Análise Literária**. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

NEVES, M. S. "História da crônica. Crônica da história". In RESENDE, B. (org.). **Cronistas do Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

PESAVENTO, S. J.; LEENHARDT, J. (Org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.

PESAVENTO, S. J. Crônica: a leitura sensível do tempo. **Anos 90** - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS. Porto Alegre, n. 7, 1997. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/6184/3677. Acesso em: 09 jan 2015.

QUEIROZ, R. **O homem e o tempo**. São Paulo: Siciliano, 1995.

RESENDE, B. (org.). **Cronistas do Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

SÁ, J. **A crônica**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997.

SARAMAGO, J. Só para gente de paz. In SARAMAGO, J. **A bagagem do viajante**. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

SILVA, C. G.. Entre a história e a literatura: as múltiplas letras, os múltiplos tempos, os múltiplos olhares em Graciliano Ramos. **Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia: UFU. Ano IV, V. 4, 2007.

AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E FEIRA DE SANTANA EM EURICO ALVES

José Roberto dos Santos Queiroz[1]
Jorge de Souza Araujo[2]

Eurico Alves Boaventura, poeta, contista, cronista e ensaísta, nasceu em 1909 na cidade baiana de Feira de Santana. Em 1923, mudou-se para Salvador, onde fez o curso ginasial e se formou em Direito, no ano de 1933. Ainda estudante, iniciou sua produção literária principalmente na participação do grupo de poetas baianos (movimento modernista) em torno da revista Arco & Flexa, a qual defendia um ideário ambíguo denominado por seus participantes de "tradicionismo dinâmico". Como magistrado, logo depois juiz concursado, percorreu vários municípios do interior da Bahia. Este fato foi importante para sua formação poética, pois daí encontrou-se com as paisagens sertanejas, principal inspiração do poeta. Em 1965 retornou à Feira de Santana, já como aposentado. Faleceu em 1974, na cidade de Salvador (c.f. DÓREA, 1999).

Considerado como um dos mais representativos do período modernista baiano, e o que mais dialogou com os modernistas paulistas, a cada dia Eurico Alves tem sido mais estudado e apreciado por sua contribuição no cenário literário e cultural da Bahia. No entanto, seus primeiros livros foram publicados apenas em 1989, *Fidalgos* e *Vaqueiros*, comparado ao *Casa-grande & Senzala*, de Gilberto Freyre; e, em 1990, *Poesia*, livro organizado por sua filha Maria Eugênia Boaventura.

Neste capítulo, apresentaremos um recorte da poética de Eurico Alves que trata da relação entre literatura, a partir do estudo sobre paisagem e a Feira de Santana, cidade em que nasceu e foi reconstruída afetivamente pelo poeta. Para tanto, usaremos as teorias sobre espaço/paisagem de Yi-Fu Tuan e Michel Collot, além de autores que teorizaram sobre o poeta em estudo.

Considerada como a "princesa do sertão", pela sua importância simbólica da cultura sertaneja, Feira de Santana frequentemente é cantada pelo autor de *Cipós Verdes* quando deseja determinar a si e aos possíveis interlocutores, sua ori-

1 Mestre em Estudos Literários pela UEFS.
2 Professor da UEFS. Mestre e Doutor pela UFRJ. Crítico literário e poeta.

gem. Revela, portanto, o seu lugar. Este, é uma pausa no espaço, segundo a teoria de Yi-Fu Tuan, é o que nos dá segurança diante da vastidão do espaço. O lugar já não existe por si só, ele ganha novos sentidos a partir de como o vemos e os sentidos que damos. Não por acaso, ao passar do tempo, o lugar ganha cada vez mais significados. Cada parte de um espaço pode nos dizer algo. Como podemos ver diferentemente cada lugar, ele conta uma história aos olhos de quem o vê, pois: "Cada peça dos móveis herdados, ou mesmo uma mancha na parede, conta uma história" (cf. TUAN, 2013, p. 47).

Conhecer Feira de Santana é conhecer o poeta, entender seus versos. Como acrescenta Tuan, o espaço que seja humanizado, fechado, é lugar. Os seres humanos necessitam tanto de espaço quanto de lugar, isto é, de refúgio e aventura (cf. TUAN, 2013, p. 72).

A natureza, vista como beleza e simplicidade, constitui profundamente a maneira de ser do povo de Feira,

> situada às margens do principal eixo rodoviário do País, ela viveu, na década seguinte, o impacto do grande êxodo de nordestinos para o sul. Diariamente, dezenas de paus-de-arara desciam a Rio-Bahia, em busca de melhores oportunidades. Muitos, no entanto, interrompiam a viagem e ficavam na cidade. Contribuíam, assim, para modificar a paisagem e para definir o novo cenário urbano (DÓREA, 1999, p. 77).

E a configuração da nova paisagem não é despercebida por Eurico Alves. Mas o que entendemos por paisagem? Para essa compreensão, preferimos o conceito de Michel Collot que na sua teorização, afirma que a paisagem é uma percepção/olhar diante de um espaço (COLLOT, 2013, p.17). Isso quer dizer que o olhar sobre algo cria a paisagem, pois ela "não é nem uma representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista" (cf. COLLOT, 2013, p. 18). A paisagem não é uma mera extensão de terra, uma objetivação geométrica ou geográfica, mas uma subjetividade humana, assim, um mesmo espaço pode ser captado de forma diferenciada, tanto por observadores diferentes quanto por um mesmo observador, porque depende do estado de espírito em que se encontra, e sua imaginação flui, uma vez que o invisível se manifesta a partir do visível. Por isso a poesia se fundamenta na criação da paisagem. Nas palavras de Collot: "a voz lírica dá a ver o invisível da paisagem, graças à musicalidade do poema que dela exprime a ressonância afetiva, e à metáfora, que abre para além do visível o campo desta visão que é a imaginação"

(2013, p. 53). Destarte, podemos perguntar: como Eurico vê a Feira de Santana? Como a expressa? As possíveis respostas podem ser um caminho para entender a criação da paisagem pelo poeta.

Eurico Alves, em seus versos, dá pistas de como a principal cidade do sertão se constituiu como "princesa". Uma delas é a sua localização geográfica, pois era o entroncamento, o local de encontro de viajantes que seguiam em várias direções do país, do interior à capital, ou desta ao interior, como o próprio poeta versou em A canção da cidade amanhecente: "Passam os carros velozes, os autocaminhões do sertão para o mar,/ passam os carros para o sertão vindos do mar" (ALVES, 1990, p. 49).

É fácil perceber como a Feira de Santana flui na poética de Eurico e como ela é apresentada, real e imaginada, pelo poeta, pois, como bem salienta Juraci Dórea, seus textos, "quando não são referências explícitas à Feira de Santana, são obras quase sempre produzidas no velho solar" (DÓREA, 1999, p. 72). Diante desse pensamento, não resta dúvida da influência que o espaço sertânico de Feira de Santana exerceu na poética de Eurico Alves, que nos estimula a entender como se dá a relação afetiva do poeta e sua cidade natal, bem como as consequentes criações paisagísticas nas vozes de seus seus líricos, uma vez que, ainda nas palavras de Dórea, "uma cidade que se revela a partir de um processo de arqueologia sentimental, onde se mesclam realidade, memória e poesia" (DÓREA, 1999, p. 71).

Muito jovem, Eurico viajou para capital do estado, porém, a memória de sua terra continuou viva. Após finalizar seus estudos, retornou ao interior, e o primeiro poema que mapeou sua volta a Feira de Santana é intitulado *Terapêutica* (1934), o qual também representa um acidente sofrido pelo jovem formado. Neste poema, interessa-nos saber que o poeta deixa transparecer sua imaginação quanto ao que os moradores de sua cidade estariam cogitando de sua volta seguida do acidente: "Deus o ajude que ele fique bom depressa! Deus o ajude!" (ALVES, 1999, p. 175). Mostra-nos a religiosidade típica da cidade e dos sujeitos interioranos, a curiosidade da gente simples. E as vozes das pessoas que abençoam o poeta se misturam ou se equivalem ao acalento da alvorada: "Essas vozes alvas como um pedaço de alvorada" (ALVES, 1999, p. 175), e segue a apresentação de sua chegada invocando as atitudes humanas com o tempo de seus acontecimentos, dando o tom equilibrado e completo da caracterização de seu espaço-afetivo, uma tarde que é um beijo roubado e talvez mais gostoso pela surpresa: "Na tarde que é como um beijo roubado/ entram morenas pelo portão da Granja./ Vêm visitar o pobre moço poeta" (ALVES, 1999, p. 175).

Em "Elegia para Manuel Bandeira", poema em que Eurico Alves dialoga com Manuel Bandeira, convidando-o a visitar sua Feira de Santana, que lhe rendeu uma carta poema, "Escusa", do já nomeado poeta modernista, Eurico Alves nos dá um eu lírico que contempla o horizonte de sua terra ao subir uma serra: "Estou tão longe da terra e tão perto do céu,/ quando venho subir esta serra tão alta..." (ALVES, 1990, p. 64). E mais à frente, enfim, descobre-se: "Que poeta nada! Sou vaqueiro.". A paisagem por ele captada o fez se conhecer, ou pelo menos uma parte importante de sua identidade, de sua origem familiar do berço sertanejo. Segundo Tuan: "Viver muitos anos em um lugar pode deixar na memória poucas marcas que podemos ou desejaríamos lembrar; por outro lado, uma experiência intensa de curta duração pode modificar nossas vidas" (2013, p. 225). Nesse poema, a relação entre o eu lírico e o lugar que contempla e que se formam as paisagens é íntima. A natureza é sua terra e isso vai moldando-o, ajudando-o a se reconhecer:

> Serra de José das Itapororocas,
> afogada no céu, quando a noite se despe
> e crucificada no sol se o dia gargalha.
> Estou no recanto da terra onde as mãos de mil virgens
> tecem o céu de corolas para meu acalanto
> Perdi completamente a melancolia da cidade
> e não tenho tristeza nos olhos
> e espalho vibrações da minha força na paisagem (ALVES, 1990, p. 64).

O olhar que emite na paisagem enche-lhe de alegria, "vibração", esquecendo a tristeza e a melancolia da vida na cidade. O que lhe deu força foi a própria natureza a ele apresentada. O reconhecimento da beleza da "Serra de José das Itapororocas" permitiu ao eu lírico abandonar a "tristeza nos olhos". Eurico Alves convida poeticamente Manuel Bandeira para conhecer Feira de Santana e tenta convencê-lo desfilando os sentidos que a mesma tem para ele, como a belíssima visão: "[...] venha ver a vida da paisagem/ onde o sol faz cócegas nos pulmões que passam/ e enchem a alma de gritos da madrugada" (ALVES, 1990, p. 64). Feira de Santana, assim, seria uma possível cura para os pulmões comprometidos de Bandeira diante de sua vida em meio às máquinas e aos vícios.

Sendo natureza e homem uma coisa só, devido a sua íntima relação, o nordestino passa a obter tanta força quanto o sol que o queima e pode, com um grito, pôr medo ao astro – sofrimentos, desafios: "Manuel Bandeira, todo tabaréu traz a manhã nascendo nos olhos/ e sabe de um grito atemorizar o sol" (ALVES,

1990, p. 64). Esta era a força que Eurico gostaria que Bandeira possuísse, mas que só seria possível estando nesse lugar onde a natureza pura convive com o homem. No entanto, Bandeira não aceita o convite, respondendo a Eurico através do poema Escusa, pois não se sente digno da paisagem feirense: "Sou poeta da cidade./ meus pulmões viraram máquinas inumanas [...]. Eurico Alves, poeta baiano,/ Não sou mais digno de respirar o ar puro dos currais da roça" (BANDEIRA apud PEREIRA, 1999, p. 83-84). É que o lugar de cada poeta é diferente e é íntimo a eles pelas suas próprias experiências. Tuan fala sobre o forte sentimento que o lugar exerce para os sujeitos, e, por mais que Eurico considere seu lugar como um espaço que proporciona uma vida saudável, Bandeira também sabe qual o seu lugar, o qual, mesmo não sendo perfeito, é onde encontra o carinho e sentimento necessário para viver ou morrer.

Se estimulado pelo ambiente da infância faz Eurico Alves descobrir sua identidade, além de poeta, "vaqueiro", esse mesmo sentimento se reflete em sua Feira de Santana, no poema *Minha terra*, em que o eu lírico afirma que sua

> [...] terra é menino,
> que atira badogue
> que mata mocó,
> que arma arapuca e sabe aboiar
> e nada nos rios em tempo de cheia
> e come umbu quente e não apanha malina (ALVES, 1990, p. 89).

Assim, verificamos poeta e lugar na voluptuosidade que o meio proporciona. Neste poema, conferimos uma Feira de Santana como um menino, portanto alegre e espirituoso, que sabe viver do que a terra lhe permite. A simplicidade da cidade se personifica em menino, demonstrando como se encontra o olhar do poeta ao rememorar sua infância e como foi se constituindo sua relação de intimidade. Assim como afirma em *Elegia para Manuel Bandeira* ser um vaqueiro, temos nesses versos: "Minha terra é menino,/ é um vaqueirinho/ vestido de couro" (ALVES, 1990, p. 90), provando o sentimento amoroso do poeta com sua terra, pois ambos crescem com tudo que a natureza interiorana oferece, uma vida simples, mas iluminada, pela espirituosidade de seu povo, como da ambientação que "[...] tem u'a viola que toca de noite,/ quando a lua clareia" (ALVES, 1990, p. 90).

Os poemas que se referem a Feira de Santana possuem tom melancólico pela calmaria do lugar e deixa transparecer simplicidade diferente do que se vê na cidade grande. O povo ainda é "ingênuo", religioso e crente das histórias fol-

clóricas. Mesmo havendo diferenças econômicas entre seus moradores, através da comunhão religiosa, as pessoas acabam se unificando. Desta forma, em *O dia alegre da minha cidadezinha romântic*a, o eu lírico fala sobre a missa dominical comum nas cidades do sertão, momento em que mobiliza toda a comunidade e que a deixa ainda mais feliz. A missa celebrada consente o desejo da continuação da paz e é tão bem recebida por seus moradores que os versos a seguir resumem a simetria do ritual com o pulsar íntimo do eu lírico: "E eu fiquei pensando: se a gente pudesse mandar/ celebrar missa festiva todo dia/ no coração da gente..." (ALVES, 1990, p. 63). Nesse poema, há uma idealização de harmonia da comunidade proporcionada pela religião, como se sua terra também fosse um lugar de convivência das diferenças, assim ele a via. Segundo Larissa Pacheco (2010), Alves, em cada momento de escrita no presente, ao reencontrar-se consigo mesmo na juventude, consegue, através de sua criação, remeter os leitores a um tempo inexistente: um período no qual a coexistência de sujeitos de classes sociais e modos de cultura diferenciados ocorria de maneira harmônica (p. 113).

Toda a cidade guarda história, principalmente suas ruas, afirmada pelo verso "Essa rua é um compêndio da história juvenil..." (ALVES, 1990, p. 106), de *Poema da Rua do Bom-e-barato*. A rua arquiva suas histórias. As casas acumulam os segredos e são reconhecidas pelas pessoas, o que parece ainda não haver uma "naturalização" que força o "esquecimento", ou seja, o lugar é tão significativo que os sentidos não cessam:

> Casas magras, parecem sofrer de apoplexia,
> Furadinhas de segredo...
> Cada rapaz que passa diz compenetrado ao companheiro
> apontando uma: foi aqui... e sorri (ALVES, 1990, p. 106).

A rua é captada pelos sentidos, não é esquecida pelo eu lírico. Nela, vivem as lembranças de um tempo aos poucos se modificando. No poema *Cinema*: "Entra, às vezes, um cheiro de rua pelos ventiladores..." (ALVES, 1990, p. 62), com, além da visão, o olfato agindo para a construção de uma paisagem memorialística.

É nítido, portanto, que nos poemas de Eurico Alves os aspectos da natureza ganham ações que se assemelham aos gestos típicos do homem. E por que essa característica? Podemos inferir que pode ser uma compreensão do poeta de que a paisagem e o homem são uma coisa só. Essa concepção se torna mais evidente ao analisarmos outros textos do autor, como, por exemplo, as crônicas de "A paisagem urbana e o homem: memórias de Feira de Santana", em especial a crônica "A Paisagem Urbana e o Homem", na qual o narrador dialoga com um poema de Machado

de Assis, no qual este pergunta se o Natal mudou ou se foi ele quem mudou, no que Eurico Alves completa: "Mudamo-nos ambos" (ALVES, 2006, p. 90), o lugar e o sujeito andando juntos, se transformando, pois o eu só existe a partir do outro. Há uma alteridade entre espaço e o homem. Esta relação fermenta os versos de Eurico Alves, faz fluir seus versos e influencia sua poeticidade idílica, pois, como assevera Rita Olivieri-Godet, "O olhar intimista e a memória afetiva fundamentam as relações entre paisagens e afetos e vão tecendo a trama entre vivência e experiência poética" (OLIVIERI-GODET, 2010, p. 15), ou seja, o lugar pode ser considerado como importante experiência para a produção poética. Não obstante o próprio Eurico afirmar na crônica Paisagens: "A minha paisagem constante é a da minha terra" (ALVES, 2006, p. 239). Segundo Tuan, o olhar para trás tem vários motivos, entrementes, um é comum a todos, "[...] a necessidade de adquirir um sentido do eu e da identidade" (TUAN, 2013, p. 227), sendo assim, podemos entender que o canto a Feira de Santana por Eurico Alves também é uma forma de autoconhecimento, de registro do que lhe inspira a escrever, já que "A paisagem é o motivo principal de grandes saudades" (ALVES, 2006, p. 239).

Francisco Ferreira de Lima, teorizando a partir de Paul Claval, do lugar como um meio para o autoconhecimento e consequentemente para uma confirmação de identidade, chega a afirmar que se trata de uma violência privar o homem de sua paisagem, e que ela não é apenas ou meramente um lugar de visitas ou de apreciação como a do cartão postal, mas "também o lugar onde se nasce, vive-se e morre-se, ainda que não o tratemos como tal" (LIMA, 2013, p. 190). Eurico Alves, em poemas que tratam do sertão, inicialmente luta consigo sobre os sentidos que obtém da paisagem mais sertânica do interior, pois desacostumado com o ambiente, mas na medida que sua relação com o meio se fortalece, outros sentidos acabam surgindo, ou seja, outras paisagens de sertão e a configuração, quiçá, de uma nova identidade.

Deste modo, percebe-se a relação íntima do poeta Eurico Alves com sua terra, que lhe proporcionou estímulo para a produção poética. E, ao cantar sua Feira de Santana, o autoconhecimento também se realizou. Utilizando-se aqui das palavras de James Ducan, que por sua vez buscou as de Pierce Lewis, de que a paisagem é "nossa autobiografia inconsciente" (LEWIS apud DUCAN, 2004, p. 111), eu diria "in-consciente", já que, nas memórias de Alves, ele deixa transparecer sua compreensão sobre a força que a ambiência feirense exerceu aos seus olhos e à sua escrita. Muito podemos ler nos versos de Eurico e então conhecermos um pouco da história de Feira de Santana e de seu povo, tendo como cenário sua natureza exuberante desenhada pela sensibilidade de um poeta.

Referências

ALVES, E. **A paisagem urbana e o homem: memórias de Feira de Santana**. Maria Eugênia Boaventura (org.) Feira de Santana: UEFS Editora, 2006.

ALVES, E. Poemas: seleção de Rita Olivieri-Godet. In OLIVIERI-GODET, R. **A poesia de Eurico Alves: imagens da Cidade e do Sertão**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.

ALVES, E. **Poesia**. Maria Eugênia Boaventura (Org.). Salvador: Fundação das Artes, 1990.

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

COLLOT, M. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In ALVES, I. F. e FEITOSA, M. M. **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: EdUFF, 2010.

COLLOT, M. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

DÓREA, J. Eurico Alves e a feira de Santana. In OLIVIERI-GODET, R. (Org.). **A poesia de Eurico Alves**: **imagens da Cidade e do Sertão**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.

DUCAN, J. A paisagem como sistema de criação de signos. In CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Paisagens, Textos e Identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

LIMA, F. F. Paisagens em Miguel Torga e Manuel da Fonseca. In LIMA, F. F. (Org.). **Sem comparação**: Torga Rosa e companhia limitada. Feira de Santana: UEFS, 2013.

OLIVIERI-GODET, R. De paisagens e afetos na poesia de Eurico Alves Boaventura. In SILVA, A. J. M. (Org.) **História, poesia, sertão: explorado a obra de Eurico Alves Boaventura**. Feira de Santana: UEFS, 2010.

PACHECO, L. P. B. Notas sobre Eurico Alves e a leitura da Feira de Santana em transformação. In SILVA, A. J. M. (Org.) **História, poesia, sertão**: explorando a obra de Eurico Alves Boaventura. Feira de Santana, BA: UEFS Editora, 2010.

PEREIRA, R. A. Minha terra tem Pasárgadas - diálogo: Eurico Alves/Manuel Bandeira. In OLIVIERI-GODET, R. (Org.). **A poesia de Eurico Alves: imagens da Cidade e do Sertão**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.

TUAN, Y. F. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina: Eduel, 2013.

UMA LEITURA MÍTICA DE *IRACEMA*

Gisela Reis de Gois[1]

Este capítulo tem como objetivo apreender as imagens mítico-simbólicas presentes no texto literário segundo a mitocrítica. Para tanto, analisa-se criticamente a obra literária *Iracema* de José de Alencar quanto ao tempo sagrado, profano e o ritual. Com isso, colabora-se com os estudos de mitanálise sobre o ritual na literatura brasileira e de Alencar.

Iracema, *lenda do Ceará* é um romance da literatura brasileira, pertencente a fase romântica, que foi escrito por José de Alencar e publicado em 1865, junto com os romances *O Guarani* e *Ubirajara* formam a trilogia indianista do autor. De acordo com Magalhães e Claro (2011), os romances indianistas de Alencar podem ser subdivididos em três categorias: na primeira estaria *Ubirajara* com o índio ainda em sua terra sem contato com o branco; na segunda categoria se enquadra *Iracema* com o índio tendo os primeiros contatos com o branco; e a última categoria com o índio dominado pelo branco em *O Guarani*. A literatura romântica de José de Alencar associou-se com o projeto de criar uma literatura genuinamente nacional.

Tito Barros Leal afirma que Alencar buscou escrever em *Iracema* não apenas ficção, mas compor uma obra que estivesse de acordo com a perspectiva de realidade da época; não era sua intenção também fazer uma obra histórica, entretanto, houve o cuidado de pesquisar historicamente como deve ter sido o primeiro contato com o branco, portanto, "Em várias passagens Iracema deixa transparecer descrições históricas, de cunho etnográfico. [...] a partir de apontamentos de cronistas coloniais, José de Alencar pintou o quadro do ritual da Jurema. [...] texto nos sugere um ponto de separação entre o mito e a história" (LEAL, 2012, p. 66). Desta forma, pode-se concluir o uso real do ritual nas comunidades indígenas cearenses, não apenas uma imagem mítica advinda do imaginário coletivo que impregnou a escrita do autor, mas, de fato, o registro do ritual presente na cultura indígena da época no Ceará.

1 Mestra em Letras PPGL/UFS, vinculada ao Centro Multidisciplinar de Estudos sobre o Épico (CIMEEP), bolsista Capes/Fapitec.

O mito é uma narrativa vinda do imaginário coletivo responsável por explicar o mundo que distingue-se do *logos* por conter na explicação da experiência humana aspectos transcendentais que auxiliam a sustentação do indivíduo nas dificuldades, portanto o mito consegue expandir os horizontes e as expectativas dos homem sobre a compreensão do mundo. Turchi afirma que "As narrativas míticas, por sua vez, veiculam imagens simbólicas, calcadas em arquétipos universais, que reaparecem, periodicamente, nas criações artísticas individuais, entre elas a literária" (2003, p. 39). Um exemplo de criação artística impregnada por narrativas míticas é a epopeia. Foi considerado por muito tempo um gênero literário "morto" pela crítica, mas várias pesquisas demonstram que há sim produções literárias desse tipo e, o mais interessante, a presença de um plano maravilhoso contendo imagens míticas da própria cultura apresentada ou produzidas literariamente pelo poeta ou poetisa é um dos aspectos que podem ser utilizados para identificar um poema longo como epopeia.

Em seu estudo sobre o mito, Karen Armstrong (2005), elenca características do mito, dos quais dois aspectos são elementares para nosso capítulo: o mito estabelece a presença de dois mundos que se relacionam, sendo que um, de certa forma, apoia o outro; a outra característica é que, em certos casos, o mito é inseparável do ritual, sendo necessária a representação litúrgica para que o mito faça sentido. Um exemplo de mito que precisa da representação para fazer sentido é o tempo sagrado.

Mircea Elíade (1992) divide o tempo em profano e sagrado, sendo o primeiro, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os atos privados de significado religioso. Tais intervalos de tempo sagrado são as festas, as representações sociais. A passagem de um tempo para o outro ocorre através do rito. Em outras palavras, a repetição anual de comemorações, celebrações que reatualizam o mito conferem uma ruptura na continuidade do tempo profano (presente histórico) e liga o homem ao tempo sagrado. Possibilitando a algumas sociedades a purificação, anulação de pecados, pois o contato com o tempo primordial proporciona o renascimento do indivíduo com sua reserva de força, desta forma, a cura de doenças pode ser alcançada. Este, dentre outros aspectos, é a causa da relevância do mito e do rito para estas sociedades, além disso, Boechat diz que: "nas sociedades antigas pode-se perceber a presença da mitologia com muita clareza, na organização cultural, na vida individual e na coletiva, [...] quanto mais próximo estivesse a cultura da natureza e dos instintos, mais a mitologia se tornasse presente de forma crucial" (2008, p. 22).

Portanto, o homem religioso vive em dois tempos: o presente histórico e o tempo sagrado toda vez que utiliza-se do rito. O não religioso até apresenta determinada descontinuidade e heterogeneidade do tempo, com relação ao trabalho, aos dias livres, etc; mas ele desconhece o tempo marcado pela experiência transhumana. É necessário evidenciar que o tempo será diferente também para as sociedades arcaicas, judaico e cristã. O judaísmo e o cristianismo apresentam inovações. O primeiro ao invés de possuir um tempo circular, possui um começo e terá um final, além disso, as intervenções de Jeová não ocorrem no tempo cósmico, mas no tempo histórico e são manifestações irreversíveis, portanto, não circulares. O cristianismo também apresenta as intervenções de Deus no tempo histórico e, além disso, santifica a história em certos momentos, já que Deus adquiriu uma existência humana historicamente falando, ao encarnar.

De acordo com Durand, todo texto apresenta um mito ou forma subjacente. Ele define a mitocrítica como uma metodologia baseada em três aspectos: o autor, o texto e o meio social. Diante disto, nesse capítulo, tem-se como objetivo analisar a presença da narrativa mítica em *Iracema*, no que concerne ao tempo sagrado e o ritual, através de fragmentos da obra de José de Alencar. A partir da leitura, seleção e descrição das passagens da obra, segue-se com a análise dos mitemas, constitutivos da narrativa mítica, que são trechos fortes, que se repetem e, geralmente, se intensificam.

A Iracema é um dos personagens principais da obra, índia da tribo dos tabajaras, filha de Araquém, velho pajé. Sua condição na tribo era de uma espécie de vestal, ou seja, se assemelha ao das vestais em Roma: "[...] dedicarem trinta anos das suas vidas em castidade ao serviço da deusa, zelando pela manutenção da Chama Sagrada da cidade. A quebra do voto de virgindade era punida com a condenação à morte" (ABREU, 2007, p. 49).

"É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o pajé a bebida de Tupã" (ALENCAR, 1991, p. 9). Iracema era mais do que uma índia, sua responsabilidade e importância reside no fato de ser aquela que possibilita o contato da tribo com Tupã, mais especificamente do pajé com o deus da tribo. Sem ela o ritual não poderia ser concretizado. O ritual para as religiões arcaicas é de suma relevância, primeiro, porque o rito mantém uma relação intrínseca com o mito, segundo, o rito faz com que o indivíduo deixe o presente histórico e una-se ao tempo sagrado.

Outra passagem bastante significativa do romance é quando o pajé está em estado de meditação. No momento em que Iracema está chegando a tribo com Martim, o pajé está sentado, fumando enquanto refletia sobre os ritos de Tupã,

o que acontece em seguida é que a vida deixa a matéria por uns instantes. Isso demonstra que além do individuo único que é o pajé, pois consegue se conectar a um mundo transcendental, o poder contido nos ritos de Tupã são tão fortes que apenas o gesto da reflexão foi capaz de por um tempo retirar o sopro de vida do corpo de Araquém. Ou seja, tem-se nesse fragmento a presença de um mitema referente ao tempo sagrado, então o afastamento do Pajé do tempo histórico o faz renascer:

> [...] pendurada no rochedo, à sombra dos altos juazeiros, a cabana do Pajé. O ancião fumava à porta, sentado na esteira de carnaúba, meditando os sagrados ritos de Tupã. O tênue sopro da brisa carmeava, como frocos de algodão, os compridos e raros cabelos brancos. De imóvel que estava, sumia a vida nos olhos cavos e nas rugas profundas. (ALENCAR, 1991, p. 8)

Um aspecto que aparece na passagem anterior e na seguinte é a ação do fumo. Em ambas, o Pajé não havia bebido o licor da jurema para se dedicar ao contato com o mundo transcendental, mas o fumo é utilizado para favorecer a ligação com o deus. Desta forma, é possível afirmar que não basta ser escolhido para Pajé, algo o auxiliará, seja a bebida ou o fumo, novamente, tem-se a natureza como a entidade responsável pela ligação com o outro mundo. Como se pode ver em: "O Pajé enchia o cachimbo da erva de Tupã [...] o Pajé traga as baforadas do fumo, que prepara o mistério do rito sagrado" (ALENCAR, 1991, p. 23).

No fragmento a seguir, também é possível perceber a força que Araquém possui enquanto representante de Tupã ao invocá-lo: "Araquém proferindo essa palavra terrível, avançou até meio da cabana; ali ergueu a grande pedra e calcou o pé com força no chão; súbito, abriu-se a terra. Do antro profundo saiu um medonho gemido" (ALENCAR, 1991, p. 21). Pode-se perceber que o contato do Pajé com o outro mundo possibilita o restabelecimento da força.

Em outro trecho, vê-se a presença da música e a dança como constituintes do rito, características presentes em diversas culturas. A batida do maracá, o canto e a dança são inspiradores no momento em que o pajé conduz o ritual. Como é possível perceber no seguinte trecho: "Rugia o maracá; ao quebro lento do canto selvagem, batia a dança em torno a rude cadência. O Pajé inspirado conduzia o sagrado tripúdio e dizia ao povo crente os segredos de Tupã" (ALENCAR, 1991, p. 9). Nesse caso, a dança e a música são os mitemas que compõem a narrativa mítica desse ritual.

Fato interessante na obra de José de Alencar é a noite ser associada com o mal, enquanto os índios dormem, o Pajé permanece acordado, velando, afastando os espíritos ruins de seu povo. Novamente, aparece o rito com o intuito de proteger e fortalecer o indivíduo dos seus medos, encorajando-o a prosseguir: "Ainda a sombra cobre a terra. Já o povo selvagem colhe as redes na grande taba e caminha para o banho. O velho Pajé que velou toda a noite, falando às estrelas, conjurando os maus espíritos das trevas, entra furtivamente na cabana" (ALENCAR, 1991, p. 10).

Em religiões arcaicas, a relação do homem com a natureza e o transcendental é muito forte, o equilíbrio e a presença destes elementos são essenciais. Um dos símbolos advindo da natureza frequentemente representado em diversas culturas é a árvore. Além de sua característica intrínseca, que representa o cosmos. Ela pode minguar, perdendo folhas. Tal característica é própria de um ser que parece estar morta e depois consegue se reestabelecer com novas folhas, flores e frutos que vingarão novas árvores. Esse movimento vital é importante para o poder que ela representa.

No caso da obra *Iracema*, percebe-se a importância que a jurema tem ao possibilitar o contato do Pajé e, consequentemente, toda a tribo com Tupã. No fragmento abaixo, há a descrição do bosque sagrado onde acontece o rito e nesta descrição a natureza é detalhada de maneira repleta, robusta como é possível perceber pelo vocabulário. Nesse mesmo trecho, existe a presença das marcas da festa à lua, portanto este lugar na natureza é o templo dos tabajaras, local sagrado, reservado aos seus rituais que, por consequência, produzem a descontinuidade do tempo profano e a ligação da tribo com o tempo sagrado:

> Atravessaram o bosque e desceram ao vale. Onde morria a falda da colina, o arvoredo era basto: densa abóbada de folhagem verde-negra cobria o ádito agreste, reservado aos mistérios do rito bárbaro. Era de jurema o bosque sagrado. Em torno corriam os troncos rugosos da árvore de Tupã; dos galhos pendiam ocultos pela rama escura os vasos do sacrifício; lastravam o chão as cinzas de extinto fogo, que servira à festa da última lua (ALENCAR, 1991, p. 11).

A árvore, nesse contexto da tribo tabajara, não será a destinatária das preces, mas o meio que conduz a Tupã. "Quando a virgem tornou, trazia numa folha gotas de verde e estranho licor vazadas de igaçaba, que ela tirara do seio da terra. Apresentou ao guerreiro a taça agreste:" (ALENCAR, 1991, p.11). A Iracema, assim

como a árvore, não é destinatária do rito, mas é uma parte relevante, já que ela é a responsável por produzir a bebida que o Pajé necessita para os mistérios de Tupã. Sua condição está traçada para toda a vida: ser a virgem que protegerá o segredo da jurema, podendo proporcionar a ligação entre os dois mundos.

No romance, o interesse que ela sente por Martim, o estrangeiro cristão, a desvia do seu destino, mas ao contrário do que estava previsto para ela, caso não fosse apenas a vestal de Tupã: "Guerreiro branco, Iracema é filha do Pajé, e guarda o segredo da jurema. O guerreiro que possuísse a virgem de Tupã morreria" (ALENCAR, 1991, p. 15); não se concretiza, pois Martim passa a ter a condição de escolhido, sendo protegido pelo deus. Então, quem perde a vida é Iracema e não mais o guerreiro que possui a virgem. De certo modo, essa mudança pode ser entendida como um efeito dos atos da índia, afinal o estrangeiro não apenas a possuiu, na verdade, ele foi levado a isso, já que, Iracema desconsiderou o fato de quem deveria beber o licor de jurema era o Pajé e o deu a Martim. Portanto, esta violação foi paga com a vida. "Se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor de seu corpo, ela morrerá; mas o hóspede de Tupã é sagrado; ninguém o ofenderá; Araquém o protege" (ALENCAR, 1991, p. 21). A transgressão de Iracema causou o efeito contrário do estabelecimento do rito, ao invés do renascimento, houve o cessar da vida.

Graças ao contato do português com os indígenas na história de José de Alencar, perspectivas diferentes de religião podem ser vistas. Para Martim o fato de Araquém conseguir conjurar tamanho poder era algo em que ele não podia acreditar. Justamente pelo colonizador está impregnado pela crença cristã e acreditar nas intervenções de Cristo e Deus. Por outro lado, Araquém familiarizado com a manifestação do seu deus através da natureza compreende o não entendimento do cristão e novamente pega do instrumento musical (maracá) para cessar a demonstração de poder de Tupã. Mais uma vez se tem a presença de um meio catalisador do rito, a música: "Cismava o guerreiro cristão; ele não podia crer que o deus dos tabajaras desse a seu sacerdote tamanho poder. Percebendo o que se passava n'alma do estrangeiro, Araquém acendeu o cachimbo e travou do maracá: - É tempo de aplacar as iras de Tupã, e calar a voz do trovão" (ALENCAR, 1991, p. 22).

O fragmento mais revestido de aspectos do rito e do tempo sagrado é quando Araquém e os indios vão ao bosque da jurema. Vários elementos podem ser destacados, a começar pela presença do fogo, que já havia aparecido antes no ritual para a lua, agora sua presença se dá para Tupã, trazendo a luz e a iluminação para o Pajé, que como dito antes possui o perfil para comandar o evento. Assim, tem-se mais um mitema que compõe o ritual.

Outro aspecto recorrente é o fumo que, como mencionado previamente, é usado para a iniciação do rito. Desta vez, Araquém não chega a ter a vida sublimada do corpo, apesar de apresentar o mesmo estado de imobilidade, pois agora novas etapas do rito surgem: "Os guerreiros seguem Irapuã ao bosque sagrado, onde os espera o Pajé e sua filha para o mistério da jurema. Iracema já acendeu os fogos da alegria, Araquém está imóvel e extático no seio de uma nuvem de fumo" (ALENCAR, 1991, p. 31).

Os guerreiros da tribo tabajara entregam as suas oferendas. Estas oferendas são alimentos advindos da caça, pesca, ou seja, o que de mais valioso há para eles é o próprio alimento, a possibilidade de continuidade da vida através do que a natureza pode oferecer. Após a entrega da oferenda, o silêncio é estabelecido e Tupã é invocado pelo Pajé e Iracema exerce sua função de vestal e entrega o licor da jurema:

> Cada guerreiro que chega depõe a seus pés uma oferenda a Tupã. Traz um a suculenta caça; outro a farinha-d'água; aquele o saboroso piracém da traíra. O velho Pajé, para quem são estas dádivas, as recebe com désdem. Quando foram todos sentados em torno do grande fogo, o ministro de Tupã ordena o silêncio com um gesto, e três vezes clamando o nome terrível, enche-se do deus, que o habita: - Tupã! ... Tupã! ... Tupã! ... De grota em grota o eco ao longe repercutiu. Vem Iracema com a igabaça cheia do verde licor. Araquém decreta os sonhos a cada guerreiro e distribui o vinho da jurema, que transporta ao céu o valente tabajara. (ALENCAR, 1991, p. 31)

É necessário destacar que, mesmo tendo sua importância, não é permitido a Iracema participar de todo o ritual e, em consequência, ouvir os anseios dos índios. Isso demonstra um aspecto cultural da tribo: ser patriarcalista. "Iracema, depois que oferece aos chefes o licor de Tupã, saiu do bosque. Não permitia o rito que ela assistisse ao sono dos guerreiros e ouvisse falar os sonhos" (ALENCAR, 1991, p. 31).

Depois o Pajé e os outros índios bebem a jurema e começam a compartilhar seus desejos com Tupã. O efeito da bebida de "transportar ao céu" os guerreiros, os invadem de alegria e há a quebra do tempo presente para o tempo sagrado, representado na obra pelo trecho "no espaço da noite cuidam viver muitas luas". Como resultado da participação no ritual da jurema para Tupã, os guerreiros têm suas forças renovadas e sua saúde reestabelecida.

> Este grande caçador sonha que os veados e as pacas correm de encontro às suas flechas para se transpassarem nelas; fatigado por fim de ferir, cava na terra o bucã, e assa tamanha quantidade de caça, que mil guerreiros em um ano não acabariam. Outro fogoso em amores, sonha que as mais belas virgens tabajaras deixam a cabana de seus pais e o seguem cativas de seu querer. Nunca a rede de chefe algum embalou mais voluptuosas carícias, do que ele frui naquele êxtase. O herói sonha tremendas latas e horríveis combates, de que sai vencedor, cheio de glória e fama. O velho renasce na prole numerosa, e como o seco tronco donde rebenta nova e robusta sebe, ainda cobre-se de flores. Todos sentem a felicidade tão viva e continua, que no espaço da noite cuidam viver muitas luas. As bocas murmuram; o gesto fala; e o Pajé, que tudo escuta e vê, colhe o segredo intimo d'alma. (ALENCAR, 1991, p. 31)

A obra *Iracema* de José de Alencar é repleta de mitos, nesse capítulo, destacaram-se os mitos ritualísticos e a presença do tempo sagrado. Certos personagens e elementos têm papel fundamental no reconhecimento do ritual e do tempo sagrado no romance, ou seja, são os mitemas constitutivos da narrativa mítica em Iracema. O primeiro deles é a própria Iracema e sua condição de escolhida para saber o segredo do preparo da jurema, sem esta índia não haveria a bebida para o rito. Entretanto, Iracema não tem o direito de conhecer tudo sobre Tupã e o rito, já que o evento é só para os homens. Deste modo, tem-se o mito sendo o guia da organização social da tribo.

O segundo aspecto é a necessidade de um catalisador para que o Pajé pudesse se conectar com os deuses. Tanto nos momentos dedicados a Tupã, a lua ou ao afastamento dos maus espíritos existe a presença do fumo e/ou do licor de jurema, assim como, outros recursos. Disto, inferem-se duas coisas: não basta o Pajé ter características únicas que o diferencia dos outros índios para conseguir o contato com o transcendental; segundo, algum recurso é necessário para que Araquém se ligue ao cosmos.

É interessante demonstrar que dependendo do que se quer invocar ou afastar certos elementos serão ou não precisos. O ritual para Tupã exigiu a presença do fumo e da jurema, enquanto que para afastar os espíritos maus, o necessário foi a palavra, proferir para as estrelas. Em um trecho da obra, há a menção ao rito para a lua, mas o único elemento descrito são as cinzas do fogo utilizado.

Por conseguinte, é possível concluir a presença do mito na organização cultural e na vida pessoal dos indígenas. Também é importante a natureza,

enquanto elemento catalizador do rito, como oferenda e como objeto de desejo dos guerreiros. Por último, todos os momentos em que o ritual é concretizado os indivíduos participantes da tribo se desconectam do tempo histórico e unem-se ao tempo sagrado se fortificando, reestabelecendo; desta forma, o rito é essencial para a perpetuação da comunidade como um todo. Nesse capítulo, buscou-se colaborar com a fortuna crítica sobre a obra *Iracema* de José de Alencar, no que concerne à presença do ritual e o tempo sagrado e profano, sendo de total importância os estudos de Mírcea Elíade e Gilbert Durand, dentre outros, para tanto.

Referências

ABREU, M. Z. G. **O sagrado feminino: da Pré-História à Idade Média**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

ALENCAR, J. **Iracema**. 24. ed. São Paulo: Ática, 1991.

ARMSTRONG, K. **Breve história do mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOECHAT, W. **A mitopoese da psique: mito e individuação**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

DURAND, G. **De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra**. Barcelona: Anthropos Editorial, 2013.

ELÍADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELÍADE, M. **Tratado de História das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LEAL, T. B. Iracema, para além das expectativas. Ficcionalização da História em José de Alencar. **Revista Brasileira de História e Ciências Sociais**, vol. 4, n. 7, 2012. Disponível em: http://www.rbhcs.com/index_arquivos/Artigo.Iracema,paraalemdasexpectativas.pdf. Acesso em: 05 abr 2015.

MAGALHÃES, E. M.; CLARO, L. S. A construção do eu e do outro na obra Iracema, de José de Alencar. **Interdisciplinar: Revista Eletrônica da Univar**, n. 6, 2011. Disponível em: http://revista.univar.edu.br/. Acesso em: 05 abr 2015.

TURCHI, M. Z. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Ed UnB, 2003.

RETRATO DE UM TEATRO FEMININO NA BAHIA DOS ANOS SETENTA

Rosinês de Jesus Duarte[1]

O texto teatral produzido para ser encenado é tomado neste capítulo em sua materialidade textual. Sendo assim, desconsiderando todo tipo de hierarquização ou padronagem que esse adjetivo possa gerar, as quatro peças teatrais serão lidas aqui enquanto textos literários. Levando em conta, portanto, o uso da linguagem verbal para a criação de uma ficção que se produz através de "uma referência denegada ao real designado" que permite saber através da representação, como nos lembra Bourdieu. Nesse contexto, ao lermos as peças na sua materialidade textual, não negamos o seu espaço de intersecções entre a linguagem verbal e outros sistemas semióticos, como ressalta a dramaturga e crítica de teatro Cleise Mendes (1995, p. 38). Para tanto, partimos do porto Filologia para ativar uma leitura minuciosa e crítica dessa materialidade textual, entendendo que, na construção do sentido dos textos, estão imbricados os sujeitos-autores, editores, censores, atores e público.

O corpus desse estudo é constituído por quatro peças teatrais: a primeira é *Sarna* de Aninha Franco, uma crítica bem humorada, mas aguda sobre a relação entre pessoas de diferentes classes sociais em situação de conflito como uma epidemia; a segunda é representa pelo Musical *Dez anos de* Viva Bahia da etnomusicóloga Emília Biancardi Ferreira que traz toda a beleza folclórica da cultura baiana para os palcos. O romance é trazido pelas mãos de Jurema Penna em *Negro amor de rendas brancas* que traz a relação amorosa e suas complicações entre uma mulher branca e um homem negro. Para finalizar esse retrato do teatro baiano na década de setenta, escolhemos *Anatomia das Feras* de Nivalda Costa que desafia a força da Ditadura ao trazer à cena um sanatório em que os pacientes estão encenando uma auto sobre a morte da Liberdade. É através dessas obras teatrais que faremos uma leitura crítico-filológica do cenário de um Teatro produzido por mulheres na Bahia dos setenta.

Mais por que marcar a leitura dessas peças com o adjetivo crítico-filológica? Falemos um pouco dessa metodologia. As práticas filológicas atualmente vivem

1 Professora do Departamento de Fundamentos para Estudo das Letras da UFBA. Integra dois Grupos de Pesquisa registrados no Diretório do CNPq: *Studia Philologica* e *Corpus Dissidente*.

uma espécie de regresso, visto que, para estudar o texto, o filólogo transita por diversos campos do saber e tece sua produção científica a partir desse lugar trans e multidisciplinar. Entretanto, essa disciplina na contemporaneidade não pode estar restrita à leitura e legitimação do cânone apenas, entendemos a filologia tal como Culler (1990, p. 49), "como um tipo básico ou fundamental de conhecimento prévio que serve como precondição de qualquer outra crítica literária ou trabalho histórico comparativo". Nessa perspectiva, ao habilitarmos uma leitura filológica, mobilizamos conceitos de diversos campos de saber, aqui, por exemplo: Teorias do discurso, Teorias do gênero e História do teatro; situando-nos sócio-politicamente a favor de toda forma de manifestação cultural, sem hierarquizações. Assim, empreendemos uma leitura filológica e, portanto, minuciosa como é defendida por Edward Said (2007, p. 85), pois esta localizará o texto em seu tempo como parte de uma rede de relações, "cujos contornos e influência desempenham um papel formador no texto". Sendo assim, para o filólogo, "o ato de ler é assim o ato de primeiro colocar-se na posição do autor, para quem escrever é uma série de decisões e escolhas expressas em palavras".

Essas escolhas feitas pelas autoras aqui apresentadas expressam elementos de suas subjetividades, pois, como salienta Cunha (2012, p.4-5), é através da linguagem que a mulher acessa as formas simbólicas da cultura e do poder, rasurando o mutismo a que foi submetida durante séculos. Nesse sentido, ao usar a palavra, a mulher veicula perspectivas. No contexto de produção das peças teatrais apresentadas, essas perspectivas precisavam ser veladas por outros símbolos que não o linguístico apenas, visto que estamos falando do Brasil da década de setenta. Conforme afirma Nadine Habert, quando a década de 70 começou, vivia-se no Brasil os anos mais duros da ditadura militar. Entre os anos de 1969 e 1974, a nação era dirigida pelo General Garrastazu Médici. Nesses anos, o uso permanente de instrumentos como o AI-5, e outros decretos que ampliavam o alcance da censura, promoveu um ambiente de duras repressões e consequentes silenciamentos: jornais, revistas, livros, rádio, TV, filmes, teatro, músicas, ensino foram controlados, sob a alegação de preservar 'a segurança nacional' e 'moral da família brasileira (HABERT, 1992, p 29).

Essas tensões só vieram a passar por certo abrandamento a partir de 1977, 1978, quando os movimentos populares e as forças sindicais ganharam ressonância, movimentando a opinião pública, possibilitando algumas aberturas de resistência, apesar da recorrente sombra da censura. Dessa forma, a produção teatral pode ser vista como uma espécie de termômetro da repressão, passando, em geral, por certa opacidade nos primeiros dois anos e tornando-se mais sub-

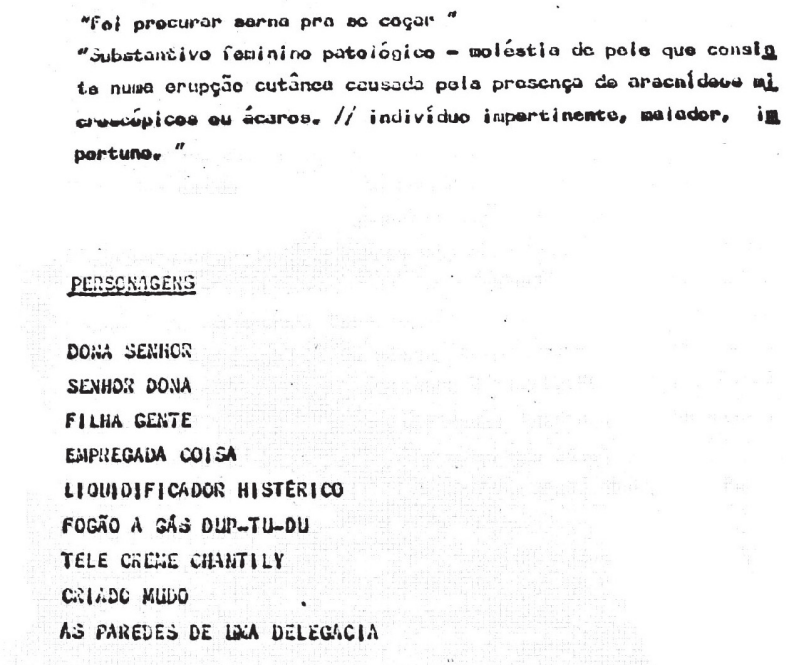
versivo, só nos três últimos anos da década de setenta. Entretanto, a dramaturgia feminina no Brasil caminha na contra-mão dessa tendência e, a partir de 1969, assume um caráter duplamente político, como lembra Elza Vincenzo: apresenta uma impregnação política característica da nova dramaturgia, mas impregna-se também do sentido político do feminismo da época. Assim, "os temas explicitamente sociais e políticos, o propósito de denúncia e análise da situação geral afloram a cada passo nas complicadas posições de suas personagens, sejam elas masculinas ou femininas" (VICENZO, 1992, p. 18). Na Bahia, a dramaturga Aninha Franco (1994) faz um panorama do teatro baiano através da imprensa e constata como a força da repressão provocou "uma gagueira" na dramaturgia de forma geral, pois, com receio de ver seu texto vetado na véspera ou mesmo no dia da estreia, houve uma tendência de montar textos já liberados e a encenar comédias que não ameaçavam a segurança nacional. No entanto, os exemplos de produções escolhidas como *corpus* desse estudo mostram como esses sujeitos-mulheres driblaram a censura e imprimiram seus discursos de contra-poder no teatro baiano.

É importante salientar que ao trazermos à cena uma representação do feminino nos textos teatrais, não se pretende estabelecer um sujeito único, central, mas é sob o descentramento do sujeito que se pretende essa análise, tencionamos pensar esse feminino perpassado por múltiplas forças heterogêneas que proporcionam um constante desequilíbrio desse sujeito. Visto que, "não podemos continuar falando de uma identidade, masculina ou feminina, como se estes termos designassem algo fixo e invariável, e não constelações flutuantes" (RICHARD, 2002, p. 138).

Nesta perspectiva, apresentar algumas vozes femininas que ecoaram na dramaturgia baiana da década de setenta é propor um exercício de memória inclusivo, ou seja, é atualizar uma memória que pode ter sido esmaecida na historia do teatro baiano. Para esse exercício, mapeamos os textos teatrais escritos por estes sujeitos-mulheres a fim de perceber quais temas eram utilizados para delinear os discursos desses sujeitos no teatro, dando lugar a suas denúncias, seus desabafos, suas memórias. Enfim, é trazer à cena os diferentes posicionamentos ideológicos desses sujeitos múltiplos que fizeram esse diverso "teatro feminino", na Bahia.

Para dar início a esse percurso pelo teatro produzido por mulheres na Bahia, trazemos à cena a peça teatral *Sarna* (1975) de Aninha Franco. Nesse texto, a dramaturga traz à cena a personagem *Dona Senhor* que, considerando a sua classe social, acredita que não será acometida por uma epidemia de sarna que persiste

por sete anos, até que sua filha seja atingida e o fato a faça entender que qualquer um pode ser prejudicado. O caráter satírico impresso nesta peça pode ser notado já na abertura, em que a autora dá o significado dicionarizado de 'sarna' e, em seguida, apresenta o nome das personagens, como podemos ver na figura abaixo:



"Foi procurar sarna pra se coçar"
"Substantivo feminino patológico - moléstia de pele que consiste numa erupção cutânea causada pela presença de aracnídeos microscópicos ou ácaros. // indivíduo impertinente, maledor, importuno."

PERSONAGENS

DONA SENHOR
SENHOR DONA
FILHA GENTE
EMPREGADA COISA
LIQUIDIFICADOR HISTÉRICO
FOGÃO A GÁS DUP-TU-DU
TELE CREME CHANTILY
CRIADO MUDO
AS PAREDES DE UMA DELEGACIA

Apresentação das personagens de *Sarna*, de Aninha Franco[2]

Podemos observar que não há sequer uma personagem com nome próprio, a caracterização dessas é sugerida e ironizada pelo próprio nome: Dona Senhor; Senhor Dona; Filha Gente; Empregada Coisa etc. Todos imbricados numa trama que consiste em esquivar-se da epidemia 'sarna'. A epidemia de 'sarna' pode ser lida como alegoria para os males causados pela Ditadura Militar. As relações conflituosas causadas pelas hierarquizações sociais são sugeridas pelos nomes *Filha Gente*, atribuindo um caráter humano a esse personagem em contraposição à *Empregada Coisa*, alegoria para coisificação de determinados estratos sociais. Através de uma linguagem cheia de símbolos, Aninha Franco imprime seu dis-

2 Essa cópia faz parte do acervo da UFBA: AF. S. 03. ETUFBA

curso, pautada na situação de produção dos anos setenta. É válido salientar que essa peça foi autocensurada, ou seja, a dramaturga não a submeteu ao crivo da censura, não sendo, portanto, encenada. É possível que, assim como *A sarna*, vários textos escritos nessa época não tenham saído do papel.

Nesse período, as cortinas do teatro baiano abrem-se também para espetáculos musicais que privilegiam as manifestações folclóricas tradicionais. A voz feminina que resgata as tradições culturais do povo baiano nessa década é Emilia Biancardi Ferreira que assume um compromisso com o folclore tradicional da Bahia, desde o início da sua carreira. A professora e pesquisadora de Folclore brasileiro nasceu em Salvador, em 1932, mas viveu sua infância e alguns anos da adolescência em Vitória da Conquista (Bahia), cidade onde teve contato com as manifestações populares que lhe chamavam a atenção desde cedo. Em 1962, levou para o palco os frutos de anos de pesquisa sobre as manifestações artísticas afro-baianas: o grupo folclórico *Viva Bahia*.

Em maio de 1973, a autora estreia o musical que celebra o décimo aniversário do grupo, o espetáculo *Dez anos de Viva Bahia*. Conforme afirma Schneider "O texto literário é um palimpsesto". Essa afirmação resume a ideia de que um texto é sempre um lugar polifônico, onde soam outras vozes, ainda que tenha havido uma vontade de apagá-las, porém "o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já-escrito" (1990, p. 71). Sendo assim, o roteiro de *Dez anos de Viva Bahia* é construído a partir da intertextualidade, fazendo ecoar diversas vozes da poesia e da música popular baiana, com músicas que representam o folclore na Bahia, de autoria da própria Emilia Biancardi ou de outros compositores baianos.

O musical está dividido em cinco atos: Na abertura: o primeiro quadro com a música "Vim de Luanda" e um trecho do poema navio negreiro de Castro Alves; e o segundo quadro corresponde à "Ode ao dois de julho". Os três últimos atos correspondem à parte denominada "Bahia em três tempos" que é dividida em quadros: "O sertão", "O Mar" e "A Magia".

Em *Dez anos de Viva Bahia* percebemos que as escolhas do sujeito-autora é altamente comprometida com a difusão e rememoração das culturas e crenças que formaram o povo baiano, ela ativa em seu texto, o credo, as vestes, a dança e, inclusive, o cenário que constituem traços identitários do povo baiano.

O texto é frequentemente entrecortado por aspas, num dizer de Compagnon em *O trabalho da citação*: a silhueta do sujeito se mostra em retirada inúmeras vezes no texto (COMPAGNON, 2007, p. 52). Esse tecido de citações suscita no leitor o despertar de uma memória cultural a partir da música, vestes, modos e

crenças que representam a cultura baiana. As músicas folclóricas, sambas de roda trazidos à teia no espetáculo ganham vida nova e fazem ressignificar a cultura baiana, deslocando-a, fazendo com que o público realize um exercício de reconhecimento e identificação.

A partir da construção dessa peça, é possível fazer um desenho preliminar desse sujeito que se revela, principalmente, através de exterioridades: são suas escolhas de músicas, danças, vestes e ambiente que denotam um sujeito comprometido com a difusão e valorização da cultura local.

O musical *Dez anos de Viva Bahia* sofre ao todo sete cortes, todos de cunho moral. Um dos trechos vetados é o *samba do ai*. A primeira estrofe do samba não foi cortada; nesta, conta-se a história da construção do samba: "Este samba foi feito no antigo Mercado Modelo/ No antigo Mercado das velhas curtições e tradições" e faz uma alusão à uma famosa música francesa *Je t'aime moi non plus*, quando afirma que "enquanto os franceses diziam 'je t'aime, mon amour', eu e a turma do VIVA BAHIA fazíamos o samba do ai". Observamos uma maneira sarcástica de falar desse traço constitutivo da 'baianidade', ou seja, essa maneira despojada, 'cheia de molejo' de fazer música, em comparação à canção francesa. A segunda estrofe desse samba sofre um corte, pela possível ambiguidade provocada pelo termo 'o faz através do tato'; referindo-se à maneira como Manual, "o ceguinho" faria o *samba do ai*. Utiliza ainda uma terminologia musical para detalhar a maneira como Manual realiza a ação: "o ceguinho é um barato, quando dá ai em pizicatto", denotando assim o som entrecortado da nota.

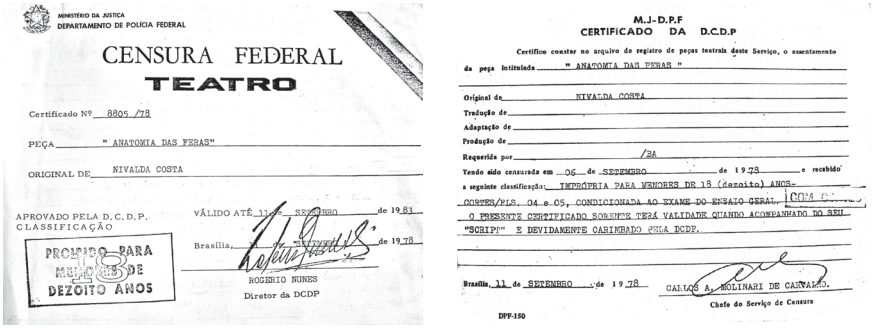
Nosso percurso pelo teatro produzido por mulheres segue apresentando a multifacetada Jurema Penna que foi advogada, atriz, dramaturga. Em parceria com Leonel Nunes, Reinaldo Nunes e Sóstrates Gentil fundou a Companhia Baiana de Comédia – CBC. Em entrevista concedida a Lena Franca, em 1984, ela diz que a CBC foi criada com o intuito de fazer um teatro profissional na Bahia, que se preocupasse em levar o teatro aos desfavorecidos, nas periferias, nas penitenciarias, etc. (ALMEIDA, 2011, p. 43).

Após passar muitos anos no Rio de Janeiro, no auge da carreira como atriz na rede globo, em 1973, Jurema Penna retorna à Bahia, estreando "*Negro amor de rendas Brancas"*, de sua autoria. Nesse texto, a dramaturga problematiza questões como os preconceitos de raça e de gênero. Põe em cena o drama de um casal: Juliana Rezende, atriz, branca; e Paulo Bispo dos Santos, arquiteto, negro e mais jovem do que Juliana. A relação entre os dois se complica no momento em que Paulo enfrenta um desafio profissional e Juliana interfere no sentido de beneficiá-lo. Esse fato desencadeia uma desconfiança por parte de Paulo que questiona

a validade do relacionamento. Essa crise gera, no decorrer da peça, uma série de situações que traz à tona a continuidade dos discursos sobre a mulher que deve estar subjugada à dominação masculina, através da cena em que Paulo dá uma bofetada em Juliana e, simultaneamente, o preconceito contra o homem negro que chega a ser chamado de "negro sujo" pela própria esposa, em meio a uma briga do casal. Observemos como Jurema Penna levanta questões sociais importantes através de um drama numa relação conjugal.

Para finalizar a amostra de diferentes estratégias de mobilização de sujeitos-mulheres no teatro, trazemos à cena Nivalda Costa. Ela é dramaturga, atriz, diretora e contista; durante o Ensino Médio, participou de diversos grupos teatrais estudantis. Fez o curso superior de Direção, da Escola de Teatro da Bahia, pela UFBA e, em 1978, formou-se em diretora teatral. Sua produção teatral na década de setenta é o resultado de um dos seus dois grandes projetos artísticos: "Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço", e o segundo é a "Série de Estudos sobre Etnoteatro Negro Brasileiro". O primeiro projeto integra seis roteiros, a saber: *Aprender a nada-r*" (1975); *Ciropédia ou A Iniciação do príncipe* (O Pequeno príncipe) [1976]; *Vegetal vigiado* (1977); *Anatomia das feras* (1978); *Glub! Estória de um espanto* (1979); *Casa de cães amestrados* (1980).

Em entrevista concedida a Equipe Textos Teatrais Censurados, da Universidade Federal da Bahia, em 2007, Nivalda Costa ressalta que "nossas vidas aqui era fazer arte, uma arte de driblar leões e atacar dragões e essa era nossa arma" (COSTA, 2007). Sua produção teatral, principalmente na década de setenta, corrobora esse compromisso com a arte e com a sociedade, no que tange à resistência, à luta da linguagem cênica contra a força bruta da ditadura militar. Nivalda ratifica tal fato, em entrevista, quando afirma: "Por que sempre... eu tenho.... eu adoro é... símbolos, né, eu adoro o universo simbólico". Esse traço de sua subjetividade é impresso em sua produção teatral. Em *Anatomia das feras*, em 1978, o cenário é um sanatório, no qual os pacientes encenam um auto sobre a morte da Liberdade. Os personagens lançam mão da linguagem simbólica, de jogos silenciosos para trazer à baila o contexto ditatorial. Esta peça teve um parecer desfavorável à liberação pelos censores, de acordo com o parecer, com carimbo da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, "*Anatomia das feras*, embora possua uma descrição simbólica, revela toda uma contestação político-ideológica contra determinado poder". Ainda neste parecer, os dois censores que o assinam, detalham a simbologia de cada personagem e afirmam: "Ernest Bravos Fortes, o coisa = alusão insofismável ao nosso atual presidente da República". O atual presidente era o general Ernesto Geisel. Na figura abaixo, podemos ver o certificado da peça:



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

CENSURA FEDERAL
TEATRO

Certificado Nº 8805 /78

PEÇA " ANATOMIA DAS FERAS"

ORIGINAL DE NIVALDA COSTA

APROVADO PELA D.C.D.P.
CLASSIFICAÇÃO

PROIBIDO PARA MENORES DE DEZOITO ANOS 18

VÁLIDO ATÉ 11 de SETEMBRO de 1983

Brasília, de 1978

ROGERIO NUNES
Diretor da DCDP

M.J.-D.P.F
CERTIFICADO DA D.C.D.P

Certifico constar no arquivo do registro de peças teatrais deste Serviço, o assentamento da peça intitulada " ANATOMIA DAS FERAS "

Original de NIVALDA COSTA
Tradução de
Adaptação de
Produção de
Requerida por /BA
Tendo sido censurada em 06 de SETEMBRO de 1978 e recebido a seguinte classificação: IMPRÓPRIA PARA MENORES DE 18 (dezoito) ANOS-
CORTES/PLS. 04 e 05, CONDICIONADA AO EXAME DO ENSAIO GERAL. CONFORME
O PRESENTE CERTIFICADO SOMENTE TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO SEU
"SCRIPT" E DEVIDAMENTE CARIMBADO PELA DCDP.

Brasília, 11 de SETEMBRO de 1978

CARLOS A. MOLINARI DE CARVALHO.
Chefe do Serviço de Censura

DPF-150

Certificado de Anatomia das feras[3]

Nivalda Costa produz um teatro ousado, subversivo e político-ideologicamente bem definido. Segundo autodefinição do grupo, o TESTA não era um grupo de teatro, mas de ação (cf. SOUZA, 2012, p. 30).

É importante chamar a atenção aqui para os diferentes modos de construção de identidades dessas mulheres que constituíram um retrato do teatro na Bahia dos anos setenta. Visto que, apesar de estarem sobre a égide de um denominador "feminino", devemos problematizá-lo e entendê-lo enquanto termo plural, pois suas produções estão pautadas em diferentes interesses sócio-políticos e, considerando a historicidade de cada uma dessas dramaturgas, falam de diferentes formações ideológicas. A dramaturga, Nivalda Costa, por exemplo, tem um compromisso com a militância por igualdade racial, como mulher negra, ela articula o seu discurso no teatro a partir desse lugar de fala. Diferentemente do projeto estético e político de Jurema Penna que estava envolvida com a popularização do teatro na Bahia e, mesmo articulando um discurso politicamente questionador, não sofreu de forma tão contundente a ação da censura, provavelmente por conta da sua atuação no cenário nacional e à maneira como ela tratava algumas questões em suas peças. Sendo assim, fazemos coro à colocação de Judith Butler, quando, ao fazer uma reflexão sobre o que seria a "categoria das mulheres" no feminismo e nas questões de gênero na contemporaneidade, afirma que "o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes" (BUTLER, 2010, p. 18).

3 Essas cópias pertencem ao Acervo ETTC.

Dessa forma, as escolhas feitas pelas autoras aqui apresentadas mostram como essas mulheres usaram a linguagem teatral para acessar diferentes formas simbólicas de cultura e de poder na Bahia, na década de setenta.

Reunir os sujeitos que atuaram na produção de um teatro feminino na Bahia da década de setenta, é um exercício necessário para viabilizar futuras análises filológicas dos textos aqui elencados. Aninha Franco, Emilia Biancardi Ferreira, Juerema Penna e Nivalda Costa são exemplos da atuação feminina num teatro cuja palavra estava controlada pelo poder militar. Entretanto, percebemos os diferentes modos de mobilização de discurso desses sujeitos que, seja através do drama numa relação conjugal, seja através da encenação de Auto da Liberdade dentro de um sanatório ou através de musical que traz a música folclórica tradicional baiana para o foco; essas escritas denunciam, resistem e colocam em pauta as diferentes formas de ser "mulher" no teatro baiano dos anos setenta.

Referências

ALMEIDA, I. S. **Três fios de bordado de Jurema Penna: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana**. Salvador. Dissertação de mestrado, 2011.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CHARTIER, R. **Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna, séc. XVI-XVIII**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COELHO, N. N. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COSTA, N. **Ditadura militar na Bahia**. Entrevista concedida a Luís César Souza e Iza Dantas do Grupo de Edição e Estudo de Textos teatrais da UNEB. Salvador, Nov. 2007.

CULLER, J. Anti-foundcional philology. In ZIOLKOWSKI, J. (Ed.) **On Philology**. Pennsylvania: State University Press, 1990.

CUNHA, P. C. R. R. M. Da crítica feminista e a Escrita feminina. **Revista Criação & Crítica**, n. 8, 2012. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica. Acesso em jan 2013.

DUARTE, R. J. Uma Leitura de "Dez Anos De Viva Bahia de Emília Biancardi Ferreira: Traços de Escrita Feminina no Contexto da Ditadura Militar na Bahia. In MARINHO, A. C. (org.).

Memórias da Borborema 5: arquivos literários e escrita de si. Campina Grande-PB: Editora da ABRALIC, 2014.

HABERT, N. **A década de 70. Apogeu e crise da ditadura militar**. São Paulo: Ática, 2006.

RICHARD, N. **Intervenções críticas: Arte, Cultura, Gênero e Política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RODRIGUES, C. *et al.* **Censura Federal**. Brasília: C.R., 1971.

SAID, E. **Humanismo e crítica democrática**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

SCHNEIDER, M. **Ladrões de palavras: ensaio dobre o plágio, a psicanálise, e o pensamento**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

SOUZA, D. **Vegetal Vigiado, de Nivalda Costa: texto e censura** (por uma análise das estratégias para driblar a censura). TCC. Universidade do Estado da Bahia. Salvador, 2009.

VINCENZO, E. C.. **Um teatro da mulher**. Dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

XAVIER, E. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In XAVIER, E. (org.) **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

O FEMINISMO UTÓPICO EM *A RAINHA DO IGNOTO,* DE EMÍLIA FREITAS

Aline Maire de Oliveira Gomes[1]
Ildney Cavalcanti[2]

O pensamento e as práticas feministas tiveram um grande impacto na área dos Estudos Literários, de modo que, após esse impacto, houve, por exemplo, um crescimento nas produções e publicações sobre o tema; a criação de núcleos de pesquisa e de GT's (Grupos de Trabalho) na área; e a criação de editoras (aqui no Brasil, por exemplo, a Editora Mulheres, de Florianópolis); como resultado dessas ações feministas no âmbito da academia. No Brasil, este impacto é mais notável a partir dos anos 80.

As questões de gênero em suas interfaces com os Estudos Literários vêm sendo abordadas incessantemente nas produções das/os pesquisadoras/es que compõem o Grupo de Trabalho *A Mulher na Literatura*, da Anpoll[3], que já conta quase trinta anos de existência. Em meio aos diversos estudos empreendidos nesses anos, há um grupo de pesquisadoras voltadas para a vertente de resgate. Trata-se de uma abordagem que busca dar visibilidade à produção literária de autoria feminina. Conforme exposto por Cláudia Luna (2006): "Esta produção à margem começa a ser resgatada nas últimas décadas, graças aos estudos de gênero, que, cumprida a etapa do estudo das representações da mulher sob a ótica dos escritores, ingressam agora na frutífera seara do resgate e análise da escrita feminina do período" (p.47). Este capítulo dá continuidade às ações de pesquisa que já vêm sendo desenvolvidas pelo referido GT, através do resgate e visibilidade da produção (negligenciada) de uma escritora preterida. Estudos já realizados pelas integrantes deste grupo, vêm há décadas dando visibilidade a obras de diversas autoras que antes encontravam-se na obscuridade.

Conforme afirma Zahidé Muzart (2006), foram resgatadas "mais de cem escritoras brasileiras do século XIX e ainda [restou] igual quantidade sem resgate!" (p. 78). Segundo Yasmin Nadaf (2006), também pesquisadora do referido grupo na mesma vertente, "as fontes [...] não foram esgotadas. Certamente muitas outras

1 Mestranda em Estudos Literários no PPGLL/UFAL. Integrante do grupo de pesquisa Literatura e Utopia. Bolsista do CNPq.
2 Professora e pesquisadora do PPGLL/UFAL. Coordenadora do grupo de pesquisa *Literatura e Utopia*. *Membro do GT da ANPOLL: A mulher na literatura.*
3 Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística.

pérolas [autoras e suas respectivas produções] acham-se escondidas em conchas submersas à espera de um resgate" (p.74).

Nesse contexto, chamamos atenção para a última reedição da obra *A Rainha do Ignoto*, cuja primeira publicação é de 1899, de Emília Freitas, foco de análise deste capítulo. Ela foi republicada apenas duas vezes, sendo a mais recente em 2003, como resultado do trabalho de resgate deste grupo. Assim como este romance de marcante viés utópico-feminista permaneceu fora de circulação por quase um século, muito provavelmente outras narrativas de autoria feminina nos subgêneros da utopia, distopia e ficção científica podem ainda encontrar-se em esquecimento, à espera de serem, um dia, relidas e analisadas, conforme já sinalizamos acima. Concordamos com Muzart (2006) no sentido de que "este resgate [das obras literárias] não significa que elas serão realmente lidas a partir de agora" (p. 78), mas, ao menos, a produção dessas escritoras ainda esquecidas no tempo e no espaço ganhará visibilidade e poderá, a partir de então, ser revisitada, analisada ou, no mínimo, (re)lembrada. Reiteremos que a intenção da vertente de resgate é exatamente fomentar a circulação de obras que, porventura, encontrem-se preteridas.

Neste capítulo, analisamos o romance *A Rainha do Ignoto* (1899), de Freitas. Ela apresenta, em sua narrativa, elementos temático-formais e dentre estes, salientamos, por exemplo, o traço utópico-separatista. Serão feitas, a seguir, breves considerações acerca da vida e obra desta autora, bem como uma análise da obra sob o viés da dimensão utópico-feminista, baseada em estudos da área da crítica feminista e dos Estudos de Gênero.

Cearense da cidade de Aracati, a escritora e professora primária, Emília Freitas, nasceu em 11 de janeiro de 1855 e faleceu em 18 de outubro de 1908. Ela já foi considerada pela crítica uma importante escritora brasileira do seu tempo, conforme pode ser evidenciado nos termos de Afrânio Coutinho:

> A autora cearense é realmente a antecipadora na prosa de ficção de autoria feminina no Brasil. Emília Freitas, Francisca Clotilde e Ana Facó são três nomes que a história literária, não apenas cearense, mas nordestina, pode apresentar como as primeiras mulheres que escreveram romances numa época em que o patriarcalismo urbano e rural limitava a educação da mulher ao piano, ao bordado e a algumas noções de francês, à cozinha e às novenas periódicas nos oratórios domésticos. (1986, p. 259)

No panorama nacional, Emília Freitas foi precursora nos gêneros a que se dedicou, por ser "a primeira mulher escritora cearense a publicar livro de poesia

e, também, de romance" (COELHO, 2002, p. 194). Sua principal e distinta obra, *A Rainha do Ignoto*, veio a público em Fortaleza pela Tipografia Universal. Passou por uma segunda edição, quase um século depois, apenas em 1980, também em Fortaleza, pela Imprensa Oficial do Ceará e Secretaria de Cultura e Desporto. Finalmente, foi reeditada um pouco mais adiante, pela Editora Mulheres (EDUNISC), em Florianópolis, no ano de 2003 (conforme já mencionado). O exemplar da obra em terceira edição conta com 430 páginas, distribuídas em setenta capítulos, todos enumerados, intitulados e de curta extensão de modo geral. Freitas escreveu e publicou também outra narrativa intitulada *O renegado*, em 1890, romance que continua 'desaparecido' até os dias atuais, segundo as/os estudiosas/os do assunto. Conforme explicitado pela estudiosa de Emília Freitas, Alcilene Cavalcante, não se tem informações "sequer por parte de Otacílio Colares que esteve entre os principais divulgadores da obra de Emília Freitas, nas últimas décadas do século XX" (2009, p.5). O mesmo já foi arrolado também por Ana Miranda (2011), em uma de suas crônicas, e por Nelly Novaes Coelho (2002), em seu *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. Freitas escreveu, ainda, um livro de poesia com o título *Canções do lar,* em 1891.

A Rainha do Ignoto é uma obra que permite ser alinhada ao subgênero do utopismo literário e também ao gênero fantástico, pela construção de um reino que figura uma sociedade perfeita, hierarquicamente organizada em uma espaço denominado Ilha do Nevoeiro, liderado por uma rainha que assume diversas identidades durante o decorrer da trama. Ela é conhecida fora do Reino do Ignoto como Fada do Arerê, Funesta, Diana e mantém sua verdadeira identidade em segredo mesmo após a sua morte. Neste espaço paralelo retratado e ficcionalizado no interior cearense da época, há diversas mulheres que foram recrutadas pela rainha. Estas mulheres são chamadas de Paladinas do Nevoeiro e juntas promovem ações de bondade por onde passam. A escolha das mulheres a serem incorporadas no reino se dá pelo sofrimento por elas experimentado na sociedade em que vivem (no primeiro plano da ficção). Na trama há também figuras estranhas que fazem companhia e prestam auxílio à rainha. Há, ainda, Edmundo e Probo, as únicas personagens masculinas que conseguem ter contato efetivo com o Reino do Ignoto, que é separatista (conforme será amplamente observado mais adiante). Tal obra remete ao imaginário utópico por representar um espaço alternativo que figura uma comunidade secreta de mulheres em contraponto ao ambiente predominantemente patriarcal da sociedade cearense do final do século XIX retratada no enredo.

Uma das pesquisadoras sobre Emília Freitas, Constância Lima Duarte, afirma que a obra *A Rainha do Ignoto* configura "uma trama novelesca absolutamente

inusitada, reunindo lendas, mitos, histórias regionais, conhecimentos sobre a hipnose, o espiritismo e a parapsicologia" (2003, p.14). Ao escrever a sua ficção, "Emília Freitas fugiu [...] ao padrão feminino da sua época. Sua cultura, imaginação rica e consciência crítica podem ser avaliados no romance [...] que lhe valeu mais uma realização pioneira: a de escrever o primeiro romance fantástico [de autoria feminina] publicado no Brasil " (COELHO, 2002, p.194), inaugurando assim, um novo modo romanesco no território nacional. Além disso, ampliando essas considerações sobre a narrativa, pode-se dizer que as aproximações com o fantástico manifestam-se por meio de uma dimensão utópica, pois a obra projeta uma topografia alternativa à realidade histórica.

Um outro aspecto positivo da obra no tocante ao contexto de sua produção e publicação foi salientado por Adriana Gomes Cardozo (2013) nos seguintes termos:

> Em *A Rainha do Ignoto* mostrou-se toda a força, a capacidade, a sagacidade da mulher livre da pressão masculina, ainda que para isso tal mulher precisasse ser curada dos males do patriarcalismo. A ilha do Nevoeiro atuou como um santuário que permitia a essas mulheres uma restauração em suas vidas. Nesse sentido vale ressaltar a importância crítica do texto de Emília Freitas, pelo fato de trazer à discussão problemas de gênero em uma época em que isso ainda não tinha muita voz ou vez. (p. 276)

Não restam dúvidas quanto ao caráter inovador deste romance que levou Emília Freitas a ser considerada uma escritora relevante, cujas obras merecem ser lidas, estudadas e analisadas amplamente. Entretanto, a produção literária da autora, em geral, não recebeu a devida atenção por parte da crítica e do público leitor oitocentistas e nem do século XX, tendo sido preterida durante muito tempo; e emergindo apenas nas últimas décadas graças à reedição d'*A Rainha do Ignoto* que se deve ao trabalho de resgate realizado pela crítica feminista brasileira; conforme já mencionamos. Ironicamente, a palavra "ignoto", presente no título da sua principal obra, refletiu-se também na posterioridade da vida de Emília Freitas enquanto escritora durante muitos anos, uma vez que ela é (injustamente) quase desconhecida no âmbito da literatura nacional e internacional.

Centraremos nossa discussão, a partir de agora, na focalização do separatismo e do feminismo configurados pela narrativa utópica de Emília Freitas. Sobre o feminismo, movimento que busca expandir os direitos políticos e sociais das mulheres na sociedade – tanto por meio de teorizações quanto de ativismos

–, bem como promover a igualdade política entre os gêneros, vemos que, conforme já amplamente reconhecido, este termo incorporou, em seus sentidos uma diversidade de tendências, formas de ação e abordagens. Uma leitura feminista observa traços formais e/ou temáticos que são recorrentes na literatura há séculos. Neste caso específico, observamos que o separatismo e a formação de um enclave utópico composto apenas por mulheres é o forte marcador de gênero que evoca nossa leitura. A interface entre o separatismo e o feminismo que caracteriza a obra em análise é o que trataremos a seguir. O viés utópico-separatista feminista da obra de Freitas foi observado por Constância L. Duarte (2003) nos seguintes termos: "A Ilha do Ignoto, representação por excelência de um espaço idealizado e escondido dos olhares, onde *apenas as mulheres reinavam*, não pode ser lido como o não lugar, ou como o único espaço possível para a realização feminina?" (grifos nossos, p.19). Nossa releitura alinha o romance de Emília Freitas ao viés literário utópico-separatista.

Entendemos por separatistas as narrativas compostas por um processo de afastamento dos "homens e deixando as mulheres com controle total da situação" (DE LA ROCQUE, 2003, p. 225). Este tema vem sendo incorporado por diversas escritoras desde séculos passados. Tom Bottomore (2012), que observou tal recorrência temática, ressalta que "[a]s utopias feministas retrataram, muitas vezes, comunidades de mulheres onde as características supostamente violentas, militaristas, hierárquicas e autoritárias dos homens estão felizmente ausentes" (p. 219). Para Cavalcanti (2003), "a crítica à história e projeção de um espaço social melhor são material da utopia" (p. 33). Por isso, as mulheres muitas vezes projetam um mundo mais aprazível e satisfatório através da arte, um "não-lugar" utópico ficcionalizado como forma de crítica e de "válvula de escape" em face à insatisfação vivida na condição de mulher em uma cultura centrada no masculino. A ausência de homens é evidenciada no seguinte excerto d`*A Rainha do Ignoto* "– Oh! Probo, que coisa esquisita! Entre as passageiras do *Tufão* não existe um homem! Comuniquei minha admiração a uma criada, que pelo que parece também é nova aqui, e ela me disse que nem só as passageiras são mulheres, como toda a tripulação" (FREITAS, 2003, p. 156). Tufão é uma das embarcações usada pelas integrantes da comunidade da Ilha do Nevoeiro para o seu trânsito com objetivos políticos.

Para nós, a maior crítica suscitada pela obra ora analisada certamente é a luta feminina por um espaço de mobilidade, de realização, de igualdade, de liberdade para executar as atividades que preferirem, e, principalmente, um espaço no qual seja abolida a (pre)dominância do masculino em relação às mulheres, o

que nos leva a salientar um forte teor subversivo na ficção de Freitas. As considerações que seguem observam a reciclagem, por Freitas, de elementos ficcionais típicos das ficções utópicas separatistas: o tropo do viajante; a questão da dificuldade de acesso a esta terra predominantemente feminina; a exceção no tocante à presença e/ou permanência masculina neste espaço alternativo; e, as vestimentas peculiares das habitantes da comunidade de mulheres.

Um aspecto recorrente nas produções de literatura utópica é o tropo do viajante. Na narrativa temos a figura de uma personagem masculina que sai do local em que vive no primeiro nível narrativo, em busca de conhecer o espaço alternativo (o "bom lugar"), que é o segundo plano espacial. Tal personagem é totalmente movida pela curiosidade, conforme pode ser observado no seguinte fragmento: "Não era que desse inteiro crédito ao que ouvira; mas desejava ardentemente examinar os fatos com seus próprios olhos, para poder separar o verossímil do inverossímil" (FREITAS, 2003, p. 173). Esta é a fala do narrador, ao referir-se a Edmundo, para expressar a sua vontade de conhecer a sociedade secreta de mulheres. Em *A Rainha do Ignoto,* o viajante (Edmundo) em acordo com Probo (também conhecido na trama como "caçador de onças", comandante da embarcação e companheiro de Roberta, uma das Paladinas do Nevoeiro) encontra uma maneira de penetrar secretamente no reino a fim de conhecer os encantos desse lugar secreto, liderado somente por mulheres. E é com a morte súbita da personagem Odete (que era muda) que surge a tão esperada oportunidade. Eis que Edmundo a substitui por meio de travestimento. De início ele rejeita a ideia, mas Probo o convence dizendo:

> – O senhor ofende-se, porque não me compreendeu e nem sabe o que lhe vou propor: fique descansado que não o levo ao ridículo; pois não há desdouro para um homem vestir um hábito branco [...] acrescentando uma máscara [...] O senhor, que deseja observar os trabalhos dessa maçonaria de mulheres, finge-se de Odete, vê com seus olhos, está acabado. (FREITAS, 2003, p. 175)

E assim eles dão início à entrada e à viagem ao Reino do Ignoto, que acaba por ter uma duração de três anos.

O viajante das narrativas utópicas geralmente busca um espaço alternativo que amenize as insatisfações vividas, visto que o que move a utopia é, como já dito, exatamente o descontentamento com um dado contexto. Porém, na narrativa ora analisada, o viajante é movido pelo interesse/curiosidade em conhecer o

espaço alternativo, existente na trama sob o regime separatista. Em tal espaço, as mulheres independem dos homens para que a sua sociedade secreta funcione nas mais perfeitas condições. Neste aspecto, encontra-se diluída mais uma crítica ao patriarcalismo, regime social no qual as mulheres eram (ainda o são em alguns cenários contemporâneos) seres totalmente dependentes dos homens. Freitas, espectadora desse contexto histórico cultural flexionado no masculino, cria essa ficção que vem materializar e projetar sua utopia feminista, seu bom lugar, em contraponto com o momento no qual ela vivenciou a condição de mulher nos moldes que lhes foram socialmente impostos. Mostra, assim, em sua criação, que as mulheres podem sim (sobre)viver bem sem a presença masculina em suas vidas. Nota-se, daí, mais um componente feminista: a centralidade e agenciamento do sujeito feminino.

Com relação à dificuldade de acesso de visitantes externos à terra alternativa figurada no romance, podemos destacar que a entrada não é uma tarefa de fácil execução, repetindo um traço estrutural presente desde os primórdios do gênero com Thomas More. Este aspecto pode ser observado em *A Rainha do Ignoto*, no trecho que afirma que o reino "é volante: vive nos mares, vive em terra, debaixo do chão! e até nos ares!..." (FREITAS, 2003, p.158). A complexidade de acesso ao "mundo" alternativo permite-nos inferir que ele reforça o tema do separatismo em literatura, uma vez que as mulheres restringem e regulam a entrada de visitantes externos (de mundos alheios), principalmente os homens. Isso enfatiza ainda a ideia presente na sociedade utópico-feminista que é o controle total da situação, dificultando a entrada de estrangeiros em seu mundo particular. Nota-se, com esta característica restritiva, mais um traço feminista.

Sobre a permanência de um sujeito masculino na terra alternativa, abre-se uma exceção no espaço das mulheres imaginado por Freitas. Ela figura um reino feminino no qual já há a presença de um homem (Probo), existindo ainda um outro que o visita (Edmundo). Este ponto denota que o separatismo pode ser flexível quanto à admissão, a presença e/ou permanência de homens no espaço alternativo, desde que isso acarrete algum tipo de benefício para a comunidade. Salientamos que a presença masculina nesta ficção mostra sempre homens em posição ora inferior a das mulheres, ora de igualdade de direitos, mas jamais em posição superior.

Quando leitoras e leitores são apresentadas/os ao Reino do Ignoto, já houvera a admissão de Probo, personagem que fora convidada a fazer parte dele. Esta ação da rainha não se dera por acaso, pois ele tem tarefa destinada no Ignoto: desenvolver as atividades de relações públicas como pseudo-comandante da

tripulação do navio, quando se faz necessário, para que a sociedade secreta governada por mulheres não seja descoberta pelo mundo externo. Para que as mulheres consigam permanecer secretas e ignotas, não podem ser flagradas em serviços tidos como exclusivamente masculinos para aquele contexto histórico específico. Daí a necessidade da presença de um homem no reino, sendo o papel de Probo o de subalterno à rainha.

Um outro traço marcante nas produções utópicas literárias é a homogeneização das vestes das personagens, o que pode ser interpretado como ponto inicial para a promoção da isonomia entre os indivíduos. No tocante às vestimentas da população dessa terra alternativa criada por Freitas, observamos que no Reino do Ignoto existe uma padronização de estilo nas roupas das suas habitantes, conforme é ilustrado no seguinte trecho de *A Rainha do Ignoto*: "Vi muitos rostos femininos de diversos graus de beleza em corpos robustos metidos em *trajes* próprios para o serviço da embarcação, outros elegantes, *uniformizados segundo o lugar que ocupavam junto à rainha ou naquela sociedade impenetrável!*" (FREITAS, 2003, p.158, grifos meus). Este aspecto reforça e retrata a expressão de igualdade de gênero, uma vez que as vestes conferem maior praticidade às suas usuárias para desempenhar qualquer tipo de atividade, além de cessar o binarismo de gênero que, usualmente é reafirmado pelas roupas utilizadas no mundo histórico. Personagens vestidas uniformemente na ficção sugerem mais uma crítica à cultura vigente pela questão da desigualdade de gênero. Do Ceará, no século XIX, Freitas por meio da sua ficção já fomenta a discussão desse mote feminista ainda tão atual e necessário aqui no século XXI.

Para encerrar esta seção e este capítulo, friso a relevância da leitura e análise de obras como essa para os estudos de gênero e para o feminismo por todo o potencial crítico suscitado por tal narrativa. O separatismo, estratégia literária recorrente através dos tempos, é ainda bastante atual e relevante conforme foi visto. Certamente, diversas outras leituras centradas no feminismo, no separatismo e no utopismo podem ser engendradas. A minha salienta o fato de ser o separatismo utópico-feminista o modo encontrado por essa autora brasileira do século XIX para tecer, em forma narrativa, sua insatisfação com as políticas hegemônicas patriarcais, imaginando espaços protagonizados por mulheres.

Referências

BOTTOMORE, T. (org.). **Dicionário do pensamento marxista**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012. Disponível em: http://minhateca.com.br/joaoricardoatm/Muitos+muitos+livros/Bottomore*2c+Tom+(org)+-+Dicion*c3*a1rio+do+Pensamento+Marxista,94505205.pdf. Acessado em 15 mar 2015.

CARDOZO, A. G. As ilhas da utopia em A Rainha do Ignoto e A República 3000. FERNANDES, M. L. S. *et al.* **Anais do I Encontro de Diálogos Literários**: Um olhar para além das fronteiras. Campo Mourão: Fecilcam, 2013.

CAVALCANTE, A. A representação feminina em *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas. In SACRAMENTO, S. (org.) **Gênero, identidade e hibridismo cultural**: enfoques possíveis. Ilhéus: Ed. UESC, 2009.

CAVALCANTI, I. Feminismo, literatura e utopia: reflexões sobre uma "fotografia". **Revista leitura:** Literatura e Utopia. Maceió, n. 32, 2003.

CAVALCANTI, I. *et al.* (orgs.). **Da mulher às mulheres**: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: Edufal, 2006.

COELHO, N. N. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002.

COUTINHO, A. (org.). **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986, v.4.

DE LA ROCQUE, L.. A reprodução da espécie humana em questão nas utopias feministas de Charlotte Perkins Gilman e Marge Piercy. **Revista leitura:** Literatura e Utopia. nº. 32. Maceió: Edufal. 2003.

DUARTE. C. L.. "A Rainha do Ignoto ou a impossibilidade da utopia". In FREITAS, E. **A Rainha do Ignoto**. Romance psicológico. 3. ed. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

FREITAS, E. **A Rainha do Ignoto**. Romance psicológico. 3. ed. Atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

OS DESLOCAMENTOS AFRO-BRASILEIROS EM CONCEIÇÃO EVARISTO

Marluce Freitas de Santana[1]
Carlos Magno Gomes[2]

A subjetividade artística com que Conceição Evaristo narra a trajetória da protagonista de *Ponciá Vicêncio* (2003) nos convida a um duplo percurso: o da formação da mulher negra e o de ruptura com o cotidiano de trabalhadora assalariada e esposa dedicada. Tal preocupação com o universo da mulher negra pobre é revelador de uma tessitura literária marcada por imagens poéticas, advindas de metáforas da tradição afro-brasileira, revelando uma poética do deslocamento feminino particularizada pelas marcas étnico-raciais.

Levando em conta essas peculiaridades, este capítulo analisa o percurso diaspórico da protagonista desse romance com o objetivo de identificar os processos de construção identitária da mulher afro-brasileira no imaginário de Conceição Evaristo. Tomamos como ponto de partida os deslocamentos espaciais da protagonista, Ponciá, que, desde criança, se identifica com as lembranças misteriosas do avô que não conheceu. Quando adulta, recusa-se a seguir a submissão ao marido e ao trabalho de doméstica para refletir sobre sua existência. Com tais opções, essa personagem rompe com o padrão, abandonando o lugar de obediência para ressaltar seu espaço de resistência.

Além desse romance de formação da identidade negra feminina, Conceição Evaristo é reconhecida como uma escritora engajada com as questões afro-brasileiras. Sua voz se ergue como arauto do povo afrodescendente e em especial da mulher negra. Sua produção conta com a publicação do romance *Becos da Memória* (2006), a antologia de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*, (2011), o livro *Poemas de recordações e outros movimentos* (2000) e, ainda, vários poemas publicados nas diversas edições dos *Cadernos Negros*. Sua atuante performance intelectual é ampla e vai da experiência de professora universitária, passando pela profícua produção de artigos, ensaios e palestras em torno da literatura afro-brasileira e das questões sobre raça, gênero e classe.

1 Professora da UNEB/Ipiaú. Doutora em Ciências da Educação pela Universidade Del Mar/Chile. Mestre em Crítica Cultural pela UNEB. Pesquisadora do GP Linguagem e Crítica Cultura/UNEB.
2 Professor do PROFLETRAS/UFS. Bolsista CNPq. Doutor em literatura pela UnB (2004), com pós-doutorado em estudos literários pela UFMG (2013). Membro do GT da ANPOLL: A mulher na literatura.

Nossa argumentação é construída com base em alguns aspectos do romance de formação feminino brasileiro, visto que os desafios por que passam a protagonista de *Ponciá Vicêncio* reforçam a originalidade dessa personagem que se posiciona à margem da casa patriarcal. Tal estratégia adotada por Conceição Evaristo pode ser identificada como uma estética de resistência e de engajamento feminista afro-brasileiro. Didaticamente, este artigo está dividido em dois momentos. No primeiro, traçamos alguns conceitos sobre os sentidos dos deslocamentos e do imaginário da casa, conforme Michel Foucault e Elódia Xavier, respectivamente. No segundo, nos detemos em uma análise da trajetória subjetiva da protagonista de *Ponciá Vicêncio* a partir das peculiaridades de seu deslocamento.

Metodologicamente, damos destaque para os conceitos da representação da casa na ficção de autoria feminina propostos por Elódia Xavier. Essa pesquisadora identifica, entre outros tipos, a "casa ninho", quando a personagem feminina se sente bem no espaço da família, e a "casa jaula", quando a mulher se sente oprimida e perseguida por valores e normas dos quais quer se livrar. Em seu estudo, Xavier constatou que a rejeição da casa como espaço opressor é uma constante nos textos das escritoras brasileiras (2012, p. 20).

A casa como categoria de análise deve ser levada em conta como um símbolo cultural nas narrativas escritas por mulheres. Ela carrega diversos sentidos e deve ser analisada pela complexidade representacional para além de "(...) um simples cenário da ação narrada, mas uma interseção significativa entre ser e espaço" (XAVIER, 2012, p. 15). No romance de Conceição Evaristo, a casa para Ponciá está mais próxima do sentido de jaula, por isso essa personagem busca outros espaços para se sentir bem.

A oposição ao espaço da casa pode ser vista como parte do imaginário feminino heterotópico. Exploramos o conceito de heterotopia proposto por Foucault. Para quem, o deslocamento heterotópico é próprio do movimento de quem se desloca em busca de algo externo como uma "(...) contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço no qual vivemos" (FOUCAULT, 2009, p. 415-16). Esse deslocamento faz parte da busca da protagonista por um espaço todo seu, isto é, a procura "(...) por outro espaço, imaginário ou social que se oponha ao espaço da casa" (GOMES, 2011, p. 145). Especificamente, o processo de viagem social e psicológico de Ponciá é subjetivo e particularizado, como veremos adiante.

Nas narrativas brasileiras, os deslocamentos das protagonistas dos romances de autoria feminina podem ser divididos em dois momentos: o primeiro diz respeito ao questionamento do "destino de mulher", quando as personagens rejeitam a ideia do casamento como única alternativa social conforme

acontece com as protagonistas de *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz e de *Perto do coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector; o segundo é típico do processo de emancipação da mulher, quando a mulher assume uma dupla jornada de trabalho. Nesse caso, a transgressora, pressionada pela dupla responsabilidade, abandona o espaço da casa em busca de liberdade como acontece com as protagonistas de *O quarto fechado* (1983), de Lya Luft, e *As doze cores do vermelho* (1988), de Helena Parente Cunha (GOMES, 2011). Partindo desses dois tipos, analisaremos como a narrativa de Conceição Evaristo apresenta o deslocamento da afro-brasileira.

O romance *Ponciá Vicêncio* traz a trajetória de formação da protagonista e suas angústias da maturidade por meio de um enredo retalhado em pedaços de passado e presente que se entrecruzam na performance textual, num constante ir e vir, afluídos das lembranças e divagações da personagem, o que torna a leitura um instigante jogo de compreensão. Narrado em terceira pessoa, por uma enunciação feminina afrodescendente, o texto "configura-se como um *Bildusgsroman* feminino e negro ao dramatizar a busca quase intemporal da protagonista, a fim de recuperar e reconstituir família, memória, identidade" (DUARTE, 2006, p. 306).

Em meio à rejeição dos lugares culturalmente destinados ao gênero feminino pela tradição patriarcal, espaços opressores para as mulheres negras, a autora constrói sua personagem em franco movimento de buscas alternativas àquela realidade de miserabilidade material, de violência física e psicológica, de perda identitária e de exclusão social a que muitos afrodescendentes foram expostos. Essa violência pode ser identificada nas atitudes do marido, quando tenta prendê-la ao espaço da ordem: "ao ver a mulher tão alheia, teve desejos de trazê-la ao mundo à força. Deu-lhe um violento soco nas costas, gritando-lhe pelo nome" (EVARISTO, 2003, p. 44).

A personagem Ponciá, representando uma herdeira do contingente de afrodescendentes, desloca-se ao encontro de heterotopias, localizáveis nas dimensões física, psicológica e memorialística como veremos no decorrer desta análise. Do ponto de vista físico, a personagem empreende suas viagens de itinerância diaspórica, buscando romper com o destino de mulher negra, ainda sob o jugo senhorial da casa grande; transita por lugares provisórios e "não-lugares", (AUGÉ, 1994, p. 73) movida pelo sonho de infância de construir na cidade o seu canto, para onde a mítica da "casa-ninho" do aconchego familiar seria deslocada, afastando a si e aos seus do fantasma da escravidão que ainda lhes impingia os atavios dos seus grilhões.

Os sobressaltos e incertezas desses locais transitórios foram superados pela vontade de vencer, de trabalhar na cidade e juntar dinheiro visando comprar uma casa para morar junto aos seus. Esse deslocamento espacial marca transferência da "casa ninho", do imaginário da infância, para a "casa jaula", da exploração como empregada doméstica. A viagem de três dias e três noites de trem, a dormida na escadaria da igreja em companhia de outros desvalidos, o emprego de doméstica em "casas alheias", foram tentativas provisórias para o alcance dos seus objetivos. No entanto, se dá conta de que a senzala parece ser fronteiriça do barraco na favela, onde o seu sonho de emancipação encontrou lugar.

Em meio ao desalento de ver ruir, ao sopro dos condicionamentos históricos e sociais, os planos que a fizeram se afastar do lugar onde nascera e viviam seus familiares, Ponciá desloca-se, por meio das lembranças, a um passado mítico. Retornar à "casa da infância" significava trazer de lá a substância para reconstruir os escombros da sua vida. Chama-nos a atenção a referência ao barro como matéria-prima na constituição dessa "casa-ninho" de Ponciá:

> Toda noite ela contemplava o desleixo da casa, a falta de asseio que lhe incomodava tanto, mas faltava-lhe coragem para mudar aquela ambiência. Fechou os olhos e relembrou a casinha de chão de barro batido da sua infância. O solo era liso e por igual (...) tudo ali era de barro. Panelas, canecas, enfeites e até uma colher com que a mãe servia o feijão. (...) Ponciá havia tecido uma rede de sonhos e agora via um por um dos fios dessa rede destecer e tudo se tornar um grande buraco, um grande vazio. (EVARISTO, 2003, p. 22-3).

Essa viagem de retorno ao passado pela protagonista traz imagens de um tempo de convivência familiar harmoniosa, pois apesar da ausência do pai e do irmão, que viviam nas fazendas dos brancos trabalhando "(...) se amavam muito". Tempos em que ela "gostava de ser mulher e era feliz", por que via na relação entre os pais a negação da subalternidade feminina. (EVARISTO, 2003, p. 24). Gostava de ir ao rio retirar o barro para fazer com a mãe o artesanato que o pai levava para vender.

Ponciá tinha muita habilidade com o barro e no seu exílio na cidade grande, sentia muita falta das suas criações. Ariscamos inferir, portanto, que o trabalho com o barro pode ser uma metáfora para a transformação da realidade por meio da arte, um fazer criativo diretamente vinculado à história de resistência dos afro-brasileiros que transformaram corpos e identidades mutilados pela violência da escravidão em textualidades de afirmação cultural e contestação.

Ao falarmos na predestinação de Ponciá, lembramos que os primeiros movimentos de contestação feminina voltaram-se para o questionamento da fixação de papéis sociais ditados à mulher pelo sistema patriarcal. A elas restavam como única opção o casamento, a maternidade e os cuidados domésticos. Nesse contexto, a casa vai simbolizar um lugar claustrofóbico, isto é, um espaço socialmente marcado pela clausura, portanto, uma "casa jaula", de onde as mulheres sempre se projetam para fora em busca de liberdade (XAVIER, 2012, p. 163).

As reflexões sobre a casa enquanto espaço de relações topofóbicas femininas, que motivam deslocamentos em busca de outros lugares passíveis da reinvenção de universos alternativos às prescrições patriarcais, serve-nos de contraponto para pensarmos a condição de Ponciá, mulher negra e descendente de escravos, cuja sobrevivência dependia de estar ali, cultivando terras alheias em troca de migalhas.

O impulso que leva essa protagonista a fugir daquela realidade reforça o valor simbólico da casa para ela, enquanto espaço que reforça sua tripla condição subalterna da mulher negra sem direito: à cidadania, ao trabalho digno, e ao convívio familiar. Ponciá "estava cansada de tudo ali (...) da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres (...). Ela acreditava que podia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova (...). E avançando sobre o futuro (...) partiu no trem do outro dia..." (EVARISTO, 2003, p. 32).

Ponciá, ao migrar para a cidade, levada pelo sonho de trabalhar, comprar uma casinha e voltar para buscar sua mãe e seu irmão, constrói heterotopias no plano mítico e real, deslocando-se da "casa da infância" para a "casa ausente" (XAVIER, 2012), movida pelo otimismo de tentar reescrever outra história para si e para os seus.

A travessia da vida simples no campo para o fantasma da cidade grande abalou a autoconfiança dessa personagem, que se deparou com um presente, cheio de fantasmas da desigualdade social. Tal situação lhe impôs insegurança e incerteza. Contudo sua situação degradante passa a respirar esperança, quando conseguiu um emprego de doméstica na casa da prima de uma senhora que frequentava a igreja, em cuja escadaria havia dormido. Essa chance social lhe conforta: "Estava de coração leve, achava que a vida tinha uma saída. Trabalharia, juntaria dinheiro, compraria uma casinha e voltaria para buscar sua mãe e seu irmão. A vida lhe parecia possível e fácil" (EVARISTO, 2003, p. 42).

Os planos de emancipação social de Ponciá que incluíam a compra de uma casa, indicativo de libertação feminina, esbarram na histórica desvalorização do homem e da mulher negra, concebidos como incapazes aos trabalhos melhor remunerados. Resquícios de uma sociedade racista e decorrente da cultura escravista, se ao homem negro o mercado de trabalho reserva as funções menos prestigiadas, para a

mulher negra resta-lhe, na maioria das vezes, o trabalho doméstico, até pouco tempo no Brasil sem garantias de direitos e, em alguns casos, semiescravizado. Pelo prisma do imaginário social, o romance questiona uma premissa cultural de que a mulher negra existe para servir o planeta, concepção alimentada pela histórica exploração das mucamas, escravas que faziam os trabalhos domésticos da casa grande e também serviam aos desejos sexuais dos seus senhores (GONZALES, 1984, p. 229-30).

A protagonista junta algum dinheiro, mas tudo o que consegue é comprar um barraco no morro. Saíra da roça "com o coração crente em sucessos e eis no que deu". A labuta nas "casas alheias" e a réplica de um viver na dependência dos patrões, tal qual na roça dos vicêncios. "Umas sobras de roupa e de alimento para compensar um salário que não bastava. Um homem sisudo, cansado, mais do que ela talvez, e desesperançado de outra forma de vida" (EVARISTO, 2003, p. 82).

Os condicionamentos históricos e sociais que obliteram a ascensão social dos afrodescendentes no Brasil passam também pela divisão racial do espaço, presentes nas imagens da casa grande aos belos edifícios e residências atuais, ou da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos "habitacionais". Nesse caso, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço (GONZALES, 1984, p. 232).

Na escuta das relembranças da protagonista, em meio ao seu premeditado recordar, nos inteiramos de toda a trama do romance como as agressões físicas do marido. Tal comportamento nos permite inferir que Ponciá se refugia num outro universo criado por ela para contestar a tradição patriarcal dos papéis femininos, dos cuidados com a casa, com os filhos e com o marido. Esta compreensão insere a escritura evaristiana entre aquelas de autoria feminina nacional que aderem a uma "poética dos deslocamentos" como forma de questionamento aos ditames patriarcais (GOMES, 2011, p. 146).

A renegação dessa mulher negra a esses lugares prescritos se direciona, também, à maternidade. Em diversos momentos da narrativa, Ponciá afirma preferir a morte dos sete filhos, nascidos vivos e mortos em seguida, sem causa aparente: "Foi bom os filhos terem morrido. Nascer, crescer, viver para quê?" (EVARISTO, 2003, p. 82-3). É possível compreender esse ato extremo de uma mãe desejar que os filhos não sobrevivessem como ato de resistência, tão comum no período da escravidão, quando as mulheres negras, estupradas pelos seus senhores como forma de aumentar a propriedade escravizada destes, provocavam o aborto e matavam as próprias crias (AGUIAR, 2000, p. 310).

Os deslocamentos espaciais de Ponciá não obedecem a um direcionamento retilíneo, antes representam movimentos circulares, fragmentários,

intercalados, um constante ir e vir, numa perspectiva transitória sob o signo da provisoriedade. Tal particularidade nos remete à casa como um lugar provisório. Para Elódia Xavier, nos romances de autoria feminina do século XXI, essa transitoriedade é registrada como uma marca topofóbica da casa, vista como um lugar provisório e ausente (2012, p. 163). Esse fenômeno nos remete a um processo de desterritorialização do espaço da casa, possibilitando a diversidade de experiências identitárias femininas e promovendo a perda do sentimento de pertença.

Talvez tenha sido esse sentimento de dispersão, de desenraizamento que levou Ponciá a sair daquele círculo vicioso que a aprisionava no cubículo onde morava. E do sonho da "casa-alforria", soçobrado num quartinho da miséria, restara-lhe, ainda, a lembrança do rio: "Levantara-se do banquinho em que estivera sentada nos últimos anos, na beira da janela e dera de andar em círculos dentro do pequeno espaço do barraco" (EVARISTO, 2003, p. 123).

Em meio ao desespero que o espaço da casa lhe impunha como jaula, restava-lhe a fuga pelas heterotopias do passado: "Falava muito sozinha, ora chorava, ora ria. Pedia barro, queria voltar ao rio" (EVARISTO, 2003, p. 123). Era preciso continuar suas andanças, sua procura que estivera represada pelas quatro paredes daquele barraco. Precisava reencontrar o rio das suas memórias, para de lá retirar a matéria com a qual moldaria uma nova vida.

Ponciá mais uma vez se desloca, como exilada de si mesma, pois tantas perdas, sofrimentos e frustrações, somados ao distanciamento dos seus e das suas raízes, tiraram-lhe o rumo. No entanto, o cheiro do barro e a fluidez das águas do rio apontam-lhe destinos possíveis. Reencontra o irmão Luandi que a leva ao encontro da mãe. "Maria Vicêncio se alegrou, o tempo de reconduzir a filha à casa, à beira do rio estava acontecendo. Ponciá voltaria ao lugar das águas e lá encontraria a sustância, o húmus para o seu viver" (EVARISTO, 2003, p. 129).

Com essas opções heterotópicas, a narrativa de Evaristo sugere a arte e o fazer literário como espaço alternativo de reinvenção do imaginário da mulher afro-brasileira. É possível entender uma das últimas imagens do romance como referência às possibilidades de emancipação e libertação da mulher negra, que vem rompendo com o silenciamento histórico imposto às mulheres de um modo geral e às negras em particular.

> Ponciá Vicêncio (...) andava em círculo (...) executando calmos e ritmados movimentos, como se estivesse moldando alguma matéria viva. Todo cuidado punha nesse imaginário ato de fazer. Com o zelo da arte, aten-

> tava para as porções das sobras, a massa excedente, assim como buscava ainda significar as mutilações e as ausências que também conformam um corpo. Suas mãos seguiam reinventando sempre e sempre. E quando quase interrompia o manuseio da arte, era como se perseguisse o manuseio da vida, buscando fundir tudo num ato só, igualando as faces da moeda (EVARISTO, 2003, p. 131).

A metáfora da re-invenção de sua vida por meio do barro nos remete aos deslocamentos diaspóricos do povo afrodescendente brasileiro, em especial da mulher negra. Tal representação nos remete a um presente de luta, superação e resistência que se projeta para um futuro de mudanças. Isso é possível por meio da valorização da memória de um passado que, ao mesmo tempo em que abrigou experiências dolorosas de humilhação e aviltamento, guarda a argamassa para o alicerce de outra história que seja monumento aos vencidos.

Portanto, podemos dividir os deslocamentos dessa protagonista em perspectivas espaciais físicas e subjetivas. Tais movimentos podem ser melhor entendidos em três planos: psicológico, quando se fortalece em sua subjetividade; temporal, quando mergulha nas memórias pessoais para fugir do presente; e espacial, quando se projeta no espaço rural como local de felicidade em oposição às mazelas herdadas pelos afrodescendentes.

Do ponto de vista psicológico, Ponciá desloca-se para um mundo só dela, do vazio e do alheamento, estado de ausência que incomodava o seu marido, de onde muitas vezes fora por ele arrancada com a brutalidade de um macho que disputa com o desconhecido, a socos e pontapés, a atenção da mulher. Em seu devaneio, essa protagonista nos faz saber que "Gostava da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, tornando-se alheia de seu próprio eu (EVARISTO, 2003, p. 17)". No meio a intemperanças pessoais e sociais, ela se mostra estafada com as normas e a imposição das regras que a perseguem da infância à fase madura.

Já os deslocamentos pela memória projetam-se em duas direções. Num sentido mais amplo, quando a personagem rompe com a "casa grande" e se afasta da "senzala", do ponto de vista das relações sociais externas, buscando num processo de rememoração de um passado de dominação patriarcal escravocrata a reconstrução de sua história e dos afrodescendentes brasileiros. Nesse sentido, a escrita de Evaristo e a literatura afro-brasileira podem ser consideradas como esse outro lugar heterotópico, de construção identitária, afirmação cultural e reinvenção das subjetividades negras (DUARTE, 2002).

O outro viés do percurso rememorativo como rota de escape tem a ver com a condição mais específica da mulher negra, protagonizada por Ponciá. Esta população, em sua maioria, é a mais afetada pelas violências de toda ordem. Exploradas no mercado de trabalho e estereotipadas sexualmente, a elas se destinam os lugares mais desprestigiosos da sociedade. Lélia Gonzales, pensando tal problemática, sintetiza a relação racismo/sexismo, dizendo que "o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. (...) Sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular" (1984, p. 224).

Dentro da trajetória de mulheres de sua classe social, Ponciá sobrevive com o sustento que ganha como empregada doméstica. Como na trajetória histórica de milhares de mulheres, esse trabalho a sucumbe, visto que a exploração de seu corpo é contínuo e desumano, pois "quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas" (GONZALES, 1984, p. 230).

Ponciá ao ver o seu projeto de dias melhores sufocado num barraco de favela, e minguado pela miséria o desejo de constituir uma família, busca por meio das lembranças a casa feliz dos tempos de infância, no qual pertencia ao seu espaço rural e familiar: "Nos tempos de roça (...) nos tempos de casa de pau-a-pique, de chão de barro batido, de bonecas de milho, de arco-íris feito cobra coral bebendo água no rio, a menina gostava de ser mulher, era feliz" (EVARISTO, 2003, p. 24).

A mercê de um destino opressor, Ponciá busca romper com as fronteiras do trabalho opressor por meio de uma fuga pessoal. Essa opção é própria das personagens femininas transgressoras que rompem com seu destino e optam pelo exílio pessoal como fortaleza (GOMES, 2011). Sem saídas no plano social, ela passa a buscar heterotopias de fuga em oposição ao espaço social (FOUCAULT, 2009). Assim, Ponciá, que, sob o impulso das asas da lembrança, mergulha nas profundezas da memória, trazendo à tona a errância diaspórica do povo afrodescendente, a partir de uma rememoração individual, mas que reflete a história silenciada do contingente negro brasileiro.

Nesse sentido, podemos dizer que a memória é o universo explorado por Evaristo para fincar as bases da sua literatura, a qual engendra ficção e realidade, o simbólico e o vivido como matéria de sua arte, que é militância e é poesia, visto que a memória é um "(...) não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção" (GONZALES,1984, p. 226).

Com esse romance, Conceição Evaristo reforça sua proposta de engajamento com a luta das mulheres negras. *Ponciá Vicêncio* pode ser classificado como um

modelo de ruptura e de valorização de espaços heterotópicos, na medida em que atribuímos sentidos de contestação e contraposição feminista aos lugares literariamente criados pela engenhosidade artística dessa autora.

Assim, ressaltamos a singularidade dessa obra que prioriza a tessitura poética dos deslocamentos da mulher afro-brasileira, partindo da realidade sociocultural. A protagonista desta obra, Ponciá, questiona a violência física e simbólica sofrida no espaço doméstico, passando pela denúncia do trabalho doméstico exaustivo e das péssimas condições de moradia das comunidades periféricas dos grandes centros urbanos. No plano da memória, essa personagem se direciona ao passado, como um lugar heterotópico, como o espaço da "casa da infância", visto por ela como lugar das relações familiares harmoniosas.

A construção dessa heterotopia é fundamental para a fundação de espaço de resistência de Ponciá, pois a partir da alegria, que o espaço da infância e das memórias proporcionam, ela reconstrói seu sentimento de liberdade e pertencimento cultural. Essa opção subjetiva e afetiva reforça a proposta de engajamento feminista e afro-brasileiro que essa obra carrega, pois traz à tona arquivos da histórica sobre o processo de exclusão dos afrodescendentes e da exploração da mulher negra no trabalho doméstico.

Referências

AGUIAR, N. Patriarcado, Sociedade, Patrimonialismo. **Sociedade & Estado**. Brasília, v. 15. n. 2, 2000

DUARTE, E. A. Notas sobre a Literatura Brasileira Afo-descendente. In DUARTE, E. A.; SCARPELLI, M. F. (org.) **Poéticas da Diversidade**. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós-Lit, 2002.

DUARTE, E. A. O Bildungsroman Afro-brasileiro de Conceição Evaristo. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 14.1, 2006.

EVARISTO, C. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FOUCAULT, M. Outros espaços (Conferência). In FOUCAULT, M. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Fonte Universitária, 2009.

GOMES, C. M. A poética dos deslocamentos da escritora brasileira. **Cerrados** - Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura. Brasília, v. 20, n. 31, 2011.

GONZALES, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**. Anpocs, 1984.

XAVIER, E. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres, 2012.

A FRONTEIRA FICCIONAL NA PRODUÇÃO DOCUMENTAL DE CLARICE LISPECTOR

Vanise Albuquerque Santos[1]

Atualmente, é notável o crescente número de publicações de textos de cunho pessoal e autobiográfico, tanto no Brasil quanto no exterior. Tal fenômeno atrai um número cada vez maior de leitores e críticos. Esse traço está presente na literatura em publicações de correspondências e relatos pessoais de escritores (as), a exemplo das Cartas de Clarice "Minhas queridas".

Ao longo do desenvolvimento dos estudos em Literatura Comparada sobre questões que envolvem a tríade literatura/cultura/estudos culturais, observa-se a importância que estes textos autobiográficos adquirem para o processo de leitura crítico-biográfica e elucidação de subjetividades, revelando a emergência de novas alteridades e discursos, além de evidenciar o estreitamento entre a fronteira do ficcional x documental.

No espaço biográfico aqui contemplado é possível refletirmos, por exemplo, como através da escrita de "Minhas queridas" o "eu" individual revelado nas cartas de Clarice demonstra a busca de reelaboração do "eu" social e do "eu" feminino. Para tanto, esta abordagem dialoga com a perspectiva teórica sobre o lugar da Literatura Comparada enquanto campo disciplinar de conhecimento em consonância com os estudos culturais, já que tais estudos não excluem a análise textual, constituindo-se, assim, numa forte investida para a afirmação de vozes historicamente silenciadas, favorecendo a abertura de questionamentos (inter) disciplinares.

As temáticas que vão da constituição da Literatura Comparada, enquanto campo disciplinar às questões polêmicas que envolvem o delicado debate sobre o comparativismo contemporâneo se mostram cruciais para a reflexão acerca de aspectos culturais que atravessam a obra da escritora aqui mencionada.

Neste terreno, nos deparamos com expressões "familiares" como intercâmbio, fontes e influências, empréstimos, transposições, interdependência, trocas, relações, fronteiras, dentre outros.

1 Mestre em Crítica Cultural pela UNEB/Alagoinhas. Professora com área de atuação em Linguística e Literatura.

Não raro, algumas delas são substituídas por outras conforme vão avançando os estudos nesta área e de acordo com o contexto cultural que pertencem. Se considerarmos a atual tendência de estreitamento entre Literatura Comparada/Estudos Culturais, notaremos a pertinência desta discussão para compreendermos não só as relações de parentesco entre autores e obras, como também observarmos as implicações críticas constituintes do materialismo cultural ao qual estão inseridos.

Para Coutinho (2006), os estudos em Literatura Comparada não devem ser compreendidos como uma abordagem metodológica disciplinar, mas como uma disciplina que abre para várias destas abordagens, dada a amplitude que tais estudos alcançam ao longo dos anos e o modo como é suficientemente flexível para poder adaptar-se à diversidade de pesquisas que (des) envolve.

Essa amplitude ganha força a partir do momento em que há um estreitamento entre fronteiras e abertura ao diálogo, não só entre literaturas de mesmo idioma, mas entre literaturas estrangeiras. Isto quer dizer que se lançar aos estudos em Literatura Comparada já não passa a ser um privilégio reduzido a uma pequena elite, encontrando nas traduções uma das principais aliadas para estabelecimento de intercâmbio literário/cultural.

O intercâmbio proporcionado pela abertura entre as fronteiras geográficas e artísticas dá margem às diversas forças de (des) leitura proporcionada pela literatura através das relações com as diferentes áreas do conhecimento. Essa abertura acrescenta aos estudos em Literatura Comparada, além da investigação do destino das obras e migração de motivos que tradicionalmente tais estudos se ocupavam, um entendimento diferente do conceito de influência.

As traduções e edições que compõem o sistema literário são fundamentais para essa compreensão através dos estudos recentes empreendidos pela estética da recepção. A esse respeito Carvalhall (2006), aponta para a percepção do "autor enquanto leitor" e todos os aspectos da recepção de uma obra num determinado contexto.

É interessante notarmos que o autor/leitor está inserido em um universo cultural em que as relações de influências entram como aspecto fundamental para pensarmos não só as filiações entre literaturas e autores, como também percebermos as implicações culturais de determinada obra.

Notemos aqui as relações interdisciplinares e intertextuais e a rentabilidade de discussões que pode proporcionar tais relações. Segundo Carvalhall (2006), a relação entre a literatura e outras linguagens, bem como outras formas de conhecimento instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e aquisição de competências.

Nesse sentido, vale lembrar que, durante muitos anos, os estudos em literatura mais conservadores estiveram ancorados em verificar através das relações, a pureza da origem, a busca pela originalidade, e ainda atrelado a isto o sentimento de superioridade e dominação entre literaturas e autores. Assim, a ideia de se chegar às fontes e influências era antes de tudo a necessidade de afirmação de determinada cultura sobre a outra, uma noção de superioridade que reforçava o estigma dominador/dominado.

Daí surge o que Carvalhall (2006) denomina de falsa feição de internacionalismo e de espírito de abertura e aceitação. Mas, se a investigação dos estudos de fontes e influências e toda a teia de significações levaram muito tempo a reforçar e até construir uma ideologia neocolonialista, por outro, esses mesmos estudos são conduzidos pela Literatura Comparada e pelos Estudos Culturais a inscrever outros caminhos e rumos enquanto terreno de questionamento.

Entretanto, é através deste mesmo estudo - de fontes, migrações de temas, influências e relações intertextuais e interdisciplinares - que surge uma nova tendência na atualidade dos estudos em literatura comparada confrontando áreas de conhecimento, artes diversas enveredando pela alteridade e diversidade.

Tomando como parâmetro as atuais tendências da crítica literária brasileira apontadas por Cunha (1999) e a explosão de publicações de inúmeras fontes documentais como diários, cartas e narrativas autobiográficas, percebemos quanto significativo e aberto se torna o campo literário para a percepção do autor(a), enquanto leitor e suas implicações culturais.

Diante deste contexto, Cunha (1999), observa a possibilidade do enfraquecimento de territórios disciplinares em que a literatura passa a ser questionada enquanto terreno privilegiado, produtor de saber. Decerto que nesta perspectiva devemos atentar para alguns pontos contundentes que favorecem o entendimento da inter-relação entre literatura e cultura.

Os estudos da crítica biográfica ao estender a abordagem, englobando, além da produção ficcional, a documental do autor (a), provocam o deslocamento de lugar exclusivo da literatura como *corpus* analítico, expandindo o feixe de relações culturais.

Para Cunha (1999), a proliferação de práticas extrínsecas à literatura, através da cultura de massa, das biografias, dos acontecimentos cotidianos e da imposição de leis regidas pelo mercado, representa uma das marcas da pós-modernidade, o que provoca a quebra dos limites entre a chamada alta literatura e a cultura de massas.

Assim, é em virtude desse abalo de "lugares" supostamente detentores do saber que surgem as mais diversas atitudes no que diz respeito à aceitação ou

negação da interdisciplinaridade, instigando os jogos subjetivos multifacetados capazes de promover o questionamento contra toda investida de uma ideologia homogeneizante que se quer dominante.

Entendendo que a cultura, conforme argumenta Cevasco (2008), é algo comum a todo conjunto da sociedade, e que esta não só envolve nem se limita às grandes artes, mas também à percepção dos modos de criação e difusão, assim como os valores que "organizam" o cotidiano, isso vem implicar um outro olhar para as práticas culturais dos diversos sujeitos e o "lugar" ocupado pela literatura e suas relações neste contexto.

Dessa forma, as concepções apresentadas por Cunha (1999) reforçam a importância da natureza dos estudos da crítica biográfica como detonador do tecido das relações culturais à qual se inscreve determinada obra literária, constituindo-se numa escrita aberta, possibilitando o questionamento da noção de indivíduo/escritor/leitor.

Nessa perspectiva, podemos afirmar que o diálogo entre literatura e cultura, adotando as particularidades apresentadas pela crítica biográfica, revelam o caráter político de um sujeito em permanente reflexão sobre a condição humana e suas tensas relações. Perceber o grau de interrelações da literatura em consonância com a cultura hoje é condição indispensável para trazer à cena o questionamento das leituras integrantes de um jogo real/ficcional que intervém no mundo em que o discurso (des) tece.

Considerando o atual momento em que emergem pesquisas e publicações de textos de caráter "pessoal" contemplando outras alteridades e discursos, é importante salientar como as minorias sociais, étnicas e de gênero, vem merecendo destaque com a potencialização de leituras neste espaço narrativo (auto) biográfico.

Desse modo, evidencio aqui, como exemplo, a escrita "particular" de Clarice Lispector. Escritora canônica reconhecida (inter) nacionalmente que se insere neste espaço com a publicação de suas cartas íntimas, endereçadas às irmãs, trazendo escritas de caráter (auto) biográfico apresentando como tônica uma narrativa que se confunde entre real e ficcional.

A escolha aqui referida se dá pelo fato de se tratar de uma mulher escritora, que se inscreve em um "espaço" de privilégio masculino, já que, no campo literário e/ou das ciências humanas, o interesse científico e histórico, tem se concentrado nos "ditos" grandes autores e nos grandes temas, deixando de lado, à margem todo o cotidiano, consumo, formas de produção, resistência e também processo de subjetivação.

A este respeito, vale lembrar o que Miranda (2009) observa quando afirma que a autobiografia não se constitui num simples enunciado, mas como um ato de discurso ou um ato de discurso literariamente intencionado que mantém afinidades com outras modalidades vizinhas.

O referido autor quando ressalta que o objeto profundo da autobiografia é o próprio "nome"; alerta que apesar do aval de sinceridade, o conteúdo desta narração pode perder-se na ficção e a fronteira entre fato e ficção subjetivamente verdadeira torna-se bastante tênue.

No caso da correspondência, Miranda (2009) observa que a reciprocidade estabelecida implica uma introspecção, uma abertura que o emissor oferece ao outro para ser enxergado na intimidade; no caso da escrita de uma carta, visaria não a importância de uma atividade em si, mas a qualidade de um modo de ser, fazendo coincidir o olhar do outro e o olhar que se lança sobre si mesmo.

Desse modo, as cartas de Clarice, *Minhas queridas,* apresentam nuances da problemática do "eu" feminino e da alteridade; como escritora, "revela-se" subjetivamente, através de uma produção discursiva, talvez numa perspectiva "menos compromissada" se assim podemos afirmar.

As Cartas de Clarice trazem como elemento singular o ultrapassar de fronteiras, o acesso a uma relação "mais íntima" do leitor com a autora, o que já põe em cheque a relação fetichista do escritor com a literatura, conferindo à leitura um espaço de trocas e acessibilidade ao público.

Sem dúvida, as correspondências de Clarice que integram este espaço, enquanto uma escrita de troca de afetos entre irmãs nos dão pistas sob que condições culturais a autora produzia seus textos, as diversas relações literárias que obtinha, revelando suas referências na área e as possíveis influências de autores que mantinha, além de enfrentar as diversas situações cotidianas de sua condição feminina.

Em *Minhas queridas* é revelada a trajetória literária de Clarice, apontando leituras de suas angústias acerca de publicação, repercussão de suas obras e livros bem como dos relacionamentos pessoais. O contato com a leitura da "vida privada" da autora, por meio das cartas endereçadas às suas irmãs, permite além de visualizarmos o contexto em que produzia, percebermos o desejo de libertar-se das amarras sociais, das máscaras, do papel de mulher "frágil", revelando a postura política da escritora em romper com noções de inferioridade, do estereótipo feminino e seus discursos sociais "aprisionadores".

Assim, o seu "eu" individual revelado, nas cartas, demonstra a busca de uma reelaboração do "eu" social e do "eu" feminino. Clarice várias vezes fala da escrita,

suas relações com escritores nacionais – a exemplo de Fernando Sabino - e com a literatura internacional; de suas viagens, a preocupação de estar em dia com as correspondências, as angústias com os problemas domésticos, possibilitando ao leitor perceber as implicações culturais às quais questionava, buscando mudar o significado das coisas "já estabelecidas", do sentimento do "ser feminino" numa sociedade sedimentada numa arte e numa cultura patriarcais.

Desse modo, "*Minhas queridas*" permite também ao leitor identificar uma postura crítica da mulher em relação a um estado permanente do "já dito" ou "já estabelecido" como verdade, vislumbrando uma subversão à ótica tradicional, eurocêntrica propondo novos rumos ao pensamento tradicional.

Percebemos assim que a abertura de fronteiras provocada pelos estudos em Literatura Comparada e potencializada pela investida da Crítica cultural, sem dúvida, assinala uma ruptura de estruturas centralizadoras e segregadoras que trouxeram como marcas históricas a hegemonia de um pensamento excludente. Pensamento este que atravessa não só a literatura, como outras artes e campos do conhecimento.

Diante dessas discussões, o que se busca e se torna urgente na contemporaneidade - tomando a cultura enquanto base para se (re) pensar determinada realidade social - é acima de tudo ativar mecanismos e forças que invistam contra uma lógica estruturalista burguesa e violenta, sobretudo, no trato com as minorias.

Nesse sentido, a abertura provocada pela variedade de discursos no espaço (auto) biográfico pode ser considerada um possível elo aliando a visão pós-moderna, sua forma de sentir e se relacionar com o mundo; esse discurso "vivo" que vem do passado impregnado do presente, possibilita o encontro com o mundo em que ativar mecanismos de leitura crítica para além dos limites "intrínsecos da literatura" é se encontrar com a vida, despertando no sujeito o olhar crítico para com as linguagens que o cercam no sentido de impulsioná-lo à condição de sujeito reivindicatório de direitos.

Ao eleger, entre os diversos textos que se inserem no espaço (auto) biográfico, a escrita de Clarice Lispector, verificamos um possível caminho para focalizar como a multiplicidade de teias discursivas e de relações traduzidas nas narrativas de *Minhas queridas*, no encontro com esferas distintas sejam elas sociais, culturais, psicanalíticas ou existenciais buscam romper com as fronteiras das relações dominador/dominado.

Sendo assim, percebemos que o revigoramento dos sentidos perpassa, sobretudo pelas artes e suas relações somando-se aos diversos campos do saber

- que não se excluem, mas se integram - na delicada tarefa de perceber o sujeito contemporâneo e os desejos que atravessam a sua subjetividade num momento em que as diversas representações entram em crise.

Referências

ALVES, I. **Visões de espelho**: **o percurso da crítica de Eugênio Gomes**. Salvador: Academia de Letras da Bahia; Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2007.

BRUNEL P. *et al*. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva/USP/UFPR, 1990.

CARVALHALL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CEVASCO, M. E. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

COUTINHO, E. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Niterói: Abralic, n. 8, 2006.

CUNHA, E. L. **Literatura Comparada e Estudos Culturais: ímpetos pós-disciplinares.** In ANTELO, R. *et al*. Leituras do Ciclo. Florianópolis: ABRALIC, 1999.

LASCH, C. **O mínimo eu**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LISPECTOR, C. **Minhas queridas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MARQUES, R. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares. In CARVALHALL, T. F. (org.). **Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1999.

MIRANDA, W. M. A ilusão autobiográfica. In MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**. São Paulo: EdUSP, 2009.

SOUZA, E. M. Notas sobre a crítica biográfica. In SOUZA, E. M. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

VILLAÇA, N. Novas subjetividades. In VILLAÇA, N. **Paradoxos do Pós-Moderno: sujeito e ficção**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

A CRÔNICA E SUAS REPRESENTAÇÕES EM TRÂNSITO EM MARTHA MEDEIROS

Débora Chaves[1]

Este capítulo trata das representações do trânsito a partir das crônicas da escritora Martha Medeiros, que nos últimos vinte anos tem dedicado sua escrita a narrar o contemporâneo, dialogando com o leitor em uma perspectiva espontânea e simples, a partir de um discurso pessoal. Nossa teorização se baseia principalmente nas questões identitárias e de representações, não se distanciando de tudo o que cabe nessas propostas e que torna possível sua concretização. Para isso, analisaremos duas crônicas da autora que foram publicadas na Revista O Globo, que é um caderno de suplemento do Jornal O Globo, com o objetivo de explicitar o diálogo e demarcar o território do trânsito realizado dentro e fora da escrita, que ao mesmo tempo, traça um diálogo que parece flertar com o leitor, fazendo com que ele se confunda e se "perca" entre o real e o imaginário.

É importante percebermos que a narrativa contemporânea segue em passos urgentes e nervosos, rumo a uma necessidade de resolver questões que se instauram, mesmo antes de fechar as anteriores. É uma correria que não deixa evidente a motivação para sua existência ou o seu verdadeiro modo de agir e pensar. O sujeito que pertence a essa dinâmica traz traços bem característicos dessa emergência, visto que se deixa comprometer com soluções imediatas, inserido nessa urgência, com uma repentina mudança de comportamento e de opinião, buscando muitas vezes, apenas a forma, sem nem se preocupar com o conteúdo.

É em meio a toda essa turbulência de informações que notamos a crônica e suas contribuições para as narrativas de experiências contemporâneas, onde o espaço que serve de cenário para as revisitações textuais se prestam também aos espaços do cotidiano, onde sujeitos e textos transitam em busca de significados e significações.

Martha Medeiros é gaúcha de Porto Alegre, onde reside. Abandonou a carreira de redatora para se dedicar à Poesia e à crônica. Colaboradora de textos

1 Doutoranda em Estudos Literários pela UFU. Mestra em Letras pela UESC. Professora de Língua Portuguesa e Literatura pela SEEMG.

jornalísticos, ela escreve também para Revistas e mantêm textos semanais em jornais impressos, como o Jornal Zero Hora, de Porto Alegre e o jornal O Globo, no Rio de Janeiro. As crônicas analisadas, neste estudo, foram publicadas na Revista O Globo, mas suas crônicas podem ser encontradas em mais de 10 (dez) livros publicados ao longo da carreira de 20 anos como cronista.

Recentemente, por ocasião da comemoração desses 20 anos como cronista, publicou três coletâneas que representam a revitalização de sua trajetória. Em entrevistas a cronista declarou que se encontrou na crônica e que não imaginava que pudesse dar certo nessa escrita. Em todas as suas crônicas ela usa um tom de diálogo com o leitor, como se o narrador fosse um amigo, uma pessoa próxima, contando uma história e refletindo sobre ela. A autora expõe suas opiniões acerca de várias situações, na maioria das vezes, embasada em histórias reais, de temas sobre as relações humanas, envolvendo amor, sexo, família, entre outros, sem medo de demonstrar seus medos e suas experiências pessoais.

Martha Medeiros tem um traço de pessoalidade tão forte em suas crônicas, que a observação de sua escrita se presta bem a análise desse texto. Há uma presença efetiva de trânsitos e deslocamentos produzidos no interior de sua narrativa; há uma transposição que vai do real ao ficcional, conduzindo o leitor a uma viagem (metafórica) de conhecimentos.

O estudo da crônica há tempos vem sendo objeto de discussão, por motivações diversas, que vão, desde a sua natureza fronteiriça, quando é posta entre o documento e a ficção literária, até as filiações estéticas que questionam sua forma como texto e sua apropriação por jornais diários (SÀ, 1985). Ainda assim, é valido registrar que a tradição textual brasileira lida com a crônica desde os primeiros *cronicões* do século XVI, que foram vinculados à natureza histórica, documental, de caráter descritivo, mas também de inegável transparência estético-literária, qual o caso da notória *Carta de Caminha*.

Em termos históricos, mesmo cumprindo um papel destacado na tradição cultural-literária brasileira, a crônica passou e passa por aclives e declives, pois constantemente é exposta a polêmicas e discussões de natureza teórica ou formal. A figura do cronista traz traços desta incerteza ou ambiguidade da crônica, pois tanto possibilita um homem de letras, como remete naturalmente ao mais puro jornalismo.

Com isso, são muitos os cronistas brasileiros, aproximados a uma ou outra vertente, desde o mais engajado letrólogo, que tem na crônica um exercício de ofício único, qual o caso do notório Rubem Braga (que escreveu tão somente crônicas no que tange ao texto literário), até escritores que fizeram da crônica

uma extensão ou desdobramento de seus escritos e, neste caso, foram decisivos para a conquista de espaços para este gênero breve. São os casos entre tantos, de Machado de Assis, no século XIX, João Ubaldo Ribeiro já em fins do século XX e a própria Martha Medeiros, que neste estudo será citada por suas crônicas.

Caminhando ainda nesse contexto de cronistas brasileiros, é possível citar o caso de João do Rio no início do século XX, pois aí a crônica encontra um de seus momentos mais profícuos, com a fotografia do cotidiano (SÀ, 1985). João do Rio apreende o espírito da *Belle Époque* através de suas crônicas e seria decisivo na influência de toda uma geração de cronistas posteriores, tais como Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta), Fernando Sabino, Rubem Braga, entre outros.

Mas é em Martha Medeiros que localizamos os desafios e a pertinência deste texto, visto que a autora, embora vinculada à produção de poesias até o ano de 1996, passou a ser reconhecida como cronista com o lançamento de seu primeiro livro de crônicas, publicado em 1995, pela editora Artes e Ofícios, intitulado *Geração Bivolts*, sendo assim inserida nesse gênero de natureza controversa, mas que, associado às características que o delimitam, como a efemeridade ou ao registro funcional e célere do presente, assegura a afirmação de que o seu estudo pode ser revelador de questões que afligem este presente chamado contemporâneo.

Em Martha Medeiros, a crônica adquire tamanha dimensão, especialmente quando tematiza a vida e as relações humanas como eixo teórico que subliminarmente parece preencher os espaços de suas motivações. Essas relações nas crônicas de Martha Medeiros são revestidas de um tratamento simbólico de tamanha natureza que é visível o entendimento das complexas relações que regem sua influência nos escritos da autora.

Essa temática deve ser associada a uma certa pessoalidade, visto que, na maioria das vezes, parte de um discurso pessoal, ou mesmo de uma experiência individual vivida pela cronista. Com isso, há um trânsito relacional que se desloca do real ao ficcional para compor as evidências de seus textos, trazendo um discurso quase autobiográfico, a fim de inserir no cotidiano do leitor uma articulação peculiar, que o faz acreditar que cada situação descrita nas crônicas, pode ser uma observação individual de sua própria vida, assegurando coerência e significado a um texto que, aparentemente não tem pretensão alguma em flertar com a realidade.

O percurso das personagens da crônica de Martha Medeiros que são publicadas no jornal (que quase sempre são pessoas de sua convivência: amigos, filhos, ela mesma) apresenta um tom linear, algumas vezes correto e metódico,

que de certa forma, conduz o leitor a uma viagem carregada de opiniões ou mesmo de questionamentos. De um lado, há uma viagem metafórica, traduzida em suas crônicas como narrativas em trânsito. De outro lado, uma viagem real, que transita em cenários já conhecidos por esse leitor, como cidades, livros e outros aspectos da realidade.

Na crônica de Martha Medeiros, esses aspectos estão profundamente tensionados e, a cada texto, especialmente os de relações familiares, conjugais e afetivas há uma velada experiência de sua vida particular, não apenas como parte integrante da crônica como também como uma forma de legitimação do texto, aproximando-o da experiência individual que se identifica com o leitor de cada crônica publicada semanalmente no jornal.

Com isso, podemos perceber a questão da identidade, que apesar de ser um tema muito discutido, devido a seus múltiplos questionamentos e possibilidades, ainda não se esgotou. Embora a identidade do sujeito seja marcada por traços específicos de sua origem, sua cultura e suas experiências de vida ele visualiza no *outro* a razão do próprio desejo de legitimação, de pertencimento, buscando assim a sua realização individual. Esse *outro* pode ser notado a partir de uma condição favorável ao contemporâneo, expressa em teóricos que tematizam essa abordagem, reforçando a ideia de que o fragmento e o trânsito, de fato, resultam dos deslocamentos da vida, uma vez que, transitam em direção a culturas diferenciadas.

Bauman afirma que as identidades são como peças de um mosaico que não são concretas, específicas, mas se completam. Ele diz que "Con la globalización, la identidad se convierte en un asunto candente. Se borran todos los puntos de referencia, las biografías se convierten en rompecabezas cuyas soluciones son difíciles y mudables. No obstante, el problema no son las piezas croncretas del mosaico, sino como encajan entre sí." (2007, p. 104).

Ou seja, existirão ainda muitas formas de se pensar a identidade e cada uma delas caberá na escrita contemporânea, pois essas, sugerem a possibilidade de uma "arte final" como em um mosaico; ao termina-lo, cada peça será relevante para o seu acabamento; sua forma final. Essa identidade nos apresenta a necessidade do sujeito por reconhecer os seus pares e, principalmente, por se sentir representado na diferença.

Também é possível observar as descrições de Homi Bhabha, em seu livro *O local da Cultura* (2005), quando este apresenta a identidade como uma espécie de rastro, deixando um questionamento que a colocaria apenas como uma representação, ou seja, como uma forma de se apresentar a si mesmo, sem neces-

sariamente falar de si. Com isso há uma aquisição por intermédio da cultura e essa aquisição também contribui para uma mudança, pois esse sujeito é constantemente submetido a novas experiências.

Por outro lado, essas experiências de trânsito na identidade cultural também se agregam a outras identidades que se movimentam em torno desse sujeito, fazendo com que se constitua a partir de um novo processo de formação identitária, abrindo caminhos para o encontro de várias construções que desembocam em conceitos de identidades culturais móveis.

> Cada vez que o encontro com a identidade ocorre no ponto em que algo extrapola o enquadramento da imagem, ele escapa à vista, esvazia o eu como lugar da identidade e da autonomia e - o que é mais importante - deixa um rastro resistente, uma mancha do sujeito, um signo de resistência (BHABHA, 2005, p. 72).

Então, a identidade se torna uma reação de significação de trânsitos que caminham entre a cultura e a formação individual de um sujeito, reforçando a ideia de que, toda identidade se modifica, e, ao menor contato com outras identidades, elas se juntam para trazer uma reconfiguração. Desse modo, o contato de um leitor com a crônica faz com que haja uma troca (simbólica) na qual o texto fica carregado das experiências do leitor e esse leitor por sua vez, fica carregado da significação da crônica.

É fato que ainda serão levantados inúmeros questionamentos com relação a crônica e sua natureza literária. O fato é que a crônica se presta aos desafios que a literatura de trânsito apresenta, tendo em vista esses desafios exigem informação e comprometimento com o leitor para se alcançar um texto descrito na emergência; no agora.

Quando Martha Medeiros tematiza aspectos comuns ao leitor, esse se reconhece nas experiências desenvolvidas na narrativa, daí a possibilidade de criar a falsa impressão de dominar os lugares transitados no texto. Ao passo que a narrativa vai caminhando, o leitor também realiza um trânsito identitário, que faz com que, ao citar uma cidade ou um país por onde esse leitor tenha visitado, ele acabe sempre na dúvida entre a realidade e a ficção (BARBERO, 2000).

Na crônica intitulada "Sem alívio", é possível observar que a tematização se volta para a pessoalidade. Nesse texto Martha Medeiros conta para o seu leitor a experiência de ler o seu horóscopo em um jornal, e se sentir com cinco anos, "recebendo um puxão de orelhas". Ela diz: "Me senti uma garotinha de cinco anos

ao ler esse puxão de orelhas que havia sido direcionado a mim. Em três linhas eu havia sido chamada de birrenta e burra. Tranquei o choro". E continua em seu diálogo: "Mas logo me dei conta de que eu não tinha mais cinco anos e eu não deveria levar a reprimida tão a sério, afinal, foi direcionada mim, mas também a outros tantos, e por alguém que nem me conhece direito. Resolvi achar graça e tocar minha vida sem me perturbar com questões menores" (MEDEIROS, 2014, p. 14).

Essa crônica "Sem alívio" além de se prestar a uma tradução do contemporâneo, ela ainda concede ao leitor a possibilidade de interpretar os acontecimentos humanos de maneira divertida e bem humorada, pois uma das suas características é também a leveza e compreensão imediata dos acontecimentos. Muitas vezes é preciso estar atento ao contexto em que a crônica está inserida, no entanto, isso não impede que o leitor se torne participante e contribuinte de sua articulação, pois é esse leitor que fará com que o texto transite entre a realidade e a ficção, já que ele mesmo tem a capacidade de interpelar a escrita e reconstruir o seu estado inicial.

É interessante observar que a escrita de Martha Medeiros arrebata o leitor de uma maneira fascinante, sem deixar possibilidade de ele se sentir de fora do contexto. É muito pessoal. É muito introspectivo. A ideia é fazer com que esse leitor sorria com as alegrias e também chore com as tristezas desenhadas nas linhas de sua crônica.

Em um outro momento, ainda nesse texto, a cronista apresenta certa indignação com relação a postura do sujeito que escreveu o horóscopo, ressaltando que não obstante fosse um homem, usava um ponto de exclamação, citando um trecho do tal horóscopo que ela estava lendo. "Nada que for feito intempestivamente ajudará a resolver coisa alguma. Certamente, não será fácil conter os impulsos, mas se você não se empenhar nesse sentido, sua alma não merecerá ser chamada de humana. Contenha-se!" (p.14). Mas como seria possível acreditar na veracidade deste horóscopo, levando em consideração que se trata de uma crônica de jornal?

Há uma fronteira muito discreta entre a realidade e a ficção no texto, como as fronteiras apresentadas por Homi Bhabha (2005), que são tão próximas e tão tênues que se confundem e se completam. Essa fronteira não tem a intensão de dizer qual o lado é correto e nem mesmo pretende identificar o que fica de que lado. Sua verdadeira intencionalidade é mostrar que há um trânsito realizado no texto no qual as duas possibilidades coexistem simultaneamente. E, à medida que o texto caminha, o leitor transita por entre suas linhas, recriando as histórias e vivenciando-a, como se de fato fosse capaz de dominá-la. De apreendê-la.

A próxima crônica que analisamos nesse capítulo intitula-se "Levantando voo". Nesta, a cronista compartilha com o leitor a despedida de sua filha que está viajando para o exterior, em uma viagem que, segundo ela, será por tempo

indeterminado. Além de fazer a abordagem sobre como se dá essa despedida, ela ainda relata a experiência, que também pertence a tantos outros pais que já vivenciaram essa situação bem de perto. Ela escreve: "Ontem minha filha embarcou num avião para uma viagem ao exterior sem data de retorno. Está realizando um sonho antigo, mas que se tornou premente nos últimos meses". A impressão que temos é de que ela pretende um desabafo com o leitor (e que não deixa de ser, se de fato pudéssemos ter certeza da existência dessa viagem e dessa filha). Ela dispara: "Formada, inquieta, faminta por novas experiências de vida, acumulou salários, vendeu alguns pertences, passou madrugadas pesquisando as menores tarifas de passagem e hospedagem, arrumou a mala e se foi" (2015, p. 8).

Ao ler esse breve resumo da história que será contada nas linhas seguintes da crônica, o leitor já tem uma identificação. Mantendo o mesmo tom pessoal da crônica anterior, Martha Medeiros agora começa a trazer o leitor para um momento de tristeza, misturado com doses homeopáticas de alegrias, que se confundem entre o desejo de ver a filha realizar um sonho e ao mesmo tempo não querer perdê-la para o mundo. "Muitos pais têm vivido essa ruptura: ver seus filhos partirem em busca de mais conhecimento e amadurecimento, jovens que precisam abandonar o ninho para um voo solo [...]".

O tom de realidade é importante na concepção dessa narrativa. É ele que proporciona a falsa impressão do domínio do texto que já foi mencionado mais acima. Essa concepção se realiza na linguagem rápida da crônica, pois é ela que desloca essa realidade do cotidiano, afinal, assim como descrito em Bauman (2007), a identidade é responsável por esse trânsito; por essa possibilidade de juntar fragmentos e construir uma identificação. Por isso o leitor é capaz de se lançar no texto, ou melhor, esse leitor, na verdade é lançando para dentro do texto. E ainda, modifica o texto, a partir de suas experiências e torna o texto criativo, irreverente e espontâneo.

Martha Medeiros surpreende o leitor quando afirma que "O mundo deu uma encolhida. Pelo WhatsApp ela poderá postar o que está almoçando, pelo Skype verei seu novo corte de cabelo, pelo Face irei acompanhar suas fotos e bateremos papos digitais, coisa, aliás, que absurdamente já fizemos estando ela no seu quarto e eu na sala. Então o que significa, mesmo, distância?" (2015, p. 8). E agora, o que se observa é uma série de elementos do mundo tido como real, para dentro do texto. Elementos esses que estão presentes no cotidiano do leitor e que fazem parte ativamente de suas vidas. Através dessa interferência, Martha Medeiros se coloca em uma linha harmoniosa que liga o autor, o texto, o narrador e as experiências ficcionalizadas nas crônicas. É quase uma autobiografia. Com um passo atrevido, arrisca-se crônica autobiográfica, que pode ser definida

como uma estratégia contemporânea de flertar com a realidade do leitor, com o objetivo de convencê-lo a buscar no texto, respostas para suas várias perguntas.

Com isso, a crônica de Martha Medeiros se presta bem a essa análise, visto que ela carrega comprovações desse trânsito, discutido neste texto, bem como, essa pessoalidade, possível a um texto de caráter autobiográfico; apresenta ainda traços de identidade e de identificação, tanto no texto, quando nas experiências do narrador-personagem. E ainda, as referencialidades que estão o tempo inteiro presentes na contemporaneidade, fazendo com que haja a comprovação da experiência ficcional e endossando a veracidade da crônica inventada.

Na parte final da crônica "Levantando vôo", Martha afirma: "Não posso ficar triste, mesmo com o coração apertado. É da vida este chamado, que é atendido por aqueles que têm coragem de partir e mais ainda de chegar. De chegar neles mesmos, que é onde cada um, não importa a via escolhida, confirma a razão da própria existência" (2015, p. 8) e assim ela arrebata o leitor de forma decidida, tornando-o cúmplice de sua crônica; tornando-o participante de seu "suposto" sofrimento.

Considerando a crônica como uma representação da realidade, podemos concluir que, de fato, há uma demonstração do real (o que é), bem como uma significação do imaginário (o que parece ser) e sendo assim, há uma grande troca de experiências no caminho percorrido pela crônica desde a sua elaboração até a sua realização como texto literário. Os efeitos dessa troca são observados ao longo da narrativa e se confirma no leitor, que é o ponto final desse texto. Desse modo, todo trânsito realizado no texto é também realizado na leitura e essa via de mão dupla confirma a legitimidade desse trânsito e a sua eficácia diante de temáticas tão diretas, mas tão delicadas.

Referências

BARBERO, J. M. Dislocaciones del tiempo y nuevas topografias de la memória. In HOLLANDA, H. B.; RESENDE, B. (orgs.). **Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Buenos Aires: Losada, 2007.

BHABA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2005.

MEDEIROS, M. **Sem alívio**. Rio de Janeiro: Revista O Globo, 2014.

MEDEIROS, M. **Levantando voo**. Rio de Janeiro: Revista O Globo, 2015.

SÀ, J. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1985.

OS DESLOCAMENTOS ESPACIAIS NO CONTO "AMOR", DE CLARICE LISPECTOR

Marilva de Cerqueira Lima[1]

Este capítulo tem o objetivo de fazer uma releitura do conto "Amor", de Clarice Lispector (1920-1977), fazendo uma abordagem crítica em relação às diversas paisagens presentes ao longo do texto, como também à forma como a protagonista é construída por essa paisagem. Em relação ao estudo do espaço levaremos em conta o aporte teórico explorado por James Duncan, Anne Cauquelin, entre outros.

O estudo do espaço – topoanálise - torna-se um elemento importante na análise e interpretação dos textos literários, pois constitui importante elemento de caracterização das personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem, constituindo, portanto, importante fator de influência e até mesmo de determinação das ações, uma vez que o espaço pode influenciá-las a agir de determinada maneira. Sendo assim, a paisagem serve de elemento identitário, pois, além de situar geograficamente as personagens, traz nela representadas as tradições, os hábitos e os sentimentos vividos, os quais, em conjunto, são responsáveis pela formação do emocional e do psicológico.

Segundo James Duncan, a paisagem é um elemento cultural, uma vez que, como um texto, "age como um sistema de criação de signos através do qual um sistema social é transmitido, reproduzido, experimentado e explorado"(1990, p. 106). Duncan interpreta a paisagem como um texto, no qual podem ser lidas todas as influências sociais e culturais nela inseridas. A elaboração da paisagem traz informações importantes acerca da cultura daquela sociedade em particular, do seu modo de vida; representa um dado identitário daquela comunidade, pois, da mesma forma que o homem redesenha a paisagem ao elaborá-la ou reelaborá-la, ele também é influenciado e transformado a partir desta mesma paisagem.

De acordo com Elódia Xavier, em seu livro *A casa na ficção de autoria feminina*, o espaço não seria apenas o cenário da ação narrativa, "mas uma interseção significativa entre ser e espaço" (XAVIER, 2012, p. 15), possuindo, por sua vez, "função estruturante". O espaço habitado, portanto, poderia ser visto como um ins-

1 Mestranda do Programa de Literatura e Cultura da UEFS.

trumento importante para conhecimento e entendimento da pessoa, dos seus sentimentos e necessidades. A casa, nessa acepção, traria todo um feixe de significados indispensáveis para a caracterização e reconhecimento das pessoas que nela habitam, numa relação metonímica, uma vez que a habitação pode ser vista como o prolongamento do ser que nela vive. A relação devotada que se percebe entre Ana, a protagonista do conto "Amor", e a família, nos revela o quanto ainda vivia presa aos moldes antigos da sociedade de base patriarcal.

Borges Filho (2007), em seu livro *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*, nos diz que mais do que estudo um psicológico, a topoanálise nos fornece respaldo para procedermos a uma análise sociológica, filosófica, social, entre outras, em relação às personagens narrativas; ou seja, o espaço que habitamos depõe sobre nós e nos define, uma vez que possui um significado muito mais complexo e abrangente do que um simples cenário. Neste conto, o cenário escolhido pela escritora é o bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro; é neste espaço que ocorre o *diálogo* entre a paisagem íntima da protagonista, Ana, e a geografia exterior, locais que, embora concretos, ganharão tonalidades simbólicas e significativas na visão da autora. Para Clarice Lispector, a cidade do Rio de Janeiro teria toda uma conotação de exclusão para aqueles que não estivessem preparados para viver em espaços cuja diversidade é muito grande.

Clarice Lispector é conhecida em nossa literatura como uma escritora cuja produção literária não segue os paradigmas tradicionais do fazer literário. Seus textos estão voltados para a introspecção, focalizando personagens que empreendem uma "viagem" de descoberta de si mesmas. Segundo Lúcia Helena, referindo-se aos romances e contos da escritora, a personagem feminina clariceana está "quase sempre retida num espaço de ruminação interior, a remoer uma vida vazia, nas estreitas dimensões de um quarto ou de uma casa." (HELENA, 2006, p. 45)

O conto "Amor" foi inicialmente publicado na coletânea *Alguns Contos* (1952) e republicado em *Laços de Família*, em 1960, quando a escritora já era uma contista consagrada. Para o crítico literário Emanuel Brasil (1994), os contos de Clarice "são bem construídos, de alto nível estético, que demonstram um perfeito domínio da técnica." (BRASIL, 1994, p. 16)

Segundo o filósofo e crítico literário Benedito Nunes (1995), os contos da escritora seguem o mesmo eixo mimético que se observa nos romances; os conflitos interiores das personagens são os geradores de toda a ação narrativa, estabelecendo uma relação de confronto entre o sujeito da narrativa e a realidade. A parte introdutória da narrativa "Amor" focaliza a personagem Ana em

seu ambiente habitual, o apartamento em que morava com a família, sendo importante elemento na sua configuração psicológica. A protagonista do conto é casada e tem dois filhos que cobram sua atenção e cuidado; representa também a mulher que escolhera para si a vida de dona de casa, desempenhando papéis de esposa e mãe, há muito construído pela sociedade de base patriarcal, a qual concebia a mulher apenas enquanto realizadora de suas funções, ou seja, esposa e mãe. No início do conto, ela é focalizada numa situação de equilíbrio, de conforto, até mesmo de alguma satisfação, pois os filhos cresciam independentes e verdadeiros.

A vida da protagonista, em sua totalidade, era absorvida pelos afazeres domésticos, pelas lides diárias de uma dona de casa, demonstrando o quanto vivia mergulhada naquela realidade, que a construía e limitava. O lar que construíra para si era, simultaneamente, proteção e refúgio, mas também espaço de aprisionamento e anulação de si mesma enquanto mulher. O apartamento que "estavam aos poucos pagando" representa a realização de um sonho para muitas mulheres, mas também o alheamento em relação à vida lá fora, à vida em sociedade, a qual oferece a possibilidade de realização pessoal em diversas áreas, inclusive a profissional. No entanto, Ana sentia-se satisfeita e feliz, conforme se lê: "No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado." (LISPECTOR, 1998, p. 20).

Em relação à paisagem, pode-se perceber que a protagonista do conto mora em um apartamento, construção comum em grandes cidades, em conglomerados urbanos desenvolvidos, nos quais os moradores, em grande parte, optam pela funcionalidade e prática dos apartamentos, em vez de habitarem em casas.

Reafirmando os parâmetros patriarcais da educação tradicional, a protagonista do conto representa a parcela feminina que vê no casamento e na constituição de uma família a realização pessoal, fazendo referência à moldura histórica e cultural elaborada para a mulher nos séculos passados.

Clarice Lispector, neste conto, retrata a imagem de mulher existente numa sociedade na qual ainda persistem valores ultrapassados. A protagonista, mesmo ansiosa para libertar-se da sua condição de submissão, temia, pois ser sujeito da própria existência exigiria autonomia, independência em gerir a sua própria vida e destino. Ana resignava-se à vida que escolhera para si, e a sua juventude anterior era lembrada como se fosse uma doença de vida, um passado do qual emergira sem esperanças de realização. Vivia a vida como se fosse uma obrigação, sem se

preocupar com a felicidade. A falsa segurança representada pelo lar impulsionava-a para um futuro pré-organizado, e só tinha consciência de seu medo em uma determinada hora da tarde, quando todos os seus afazeres domésticos estavam cumpridos, quando todos da casa estavam ocupados consigo mesmos, vivendo as suas próprias vidas. O que alicerçava a vida da personagem era a família, bem como os cuidados a ela dispensados, os quais a embasariam e dariam sentido à sua existência, conforme se depreende no seguinte trecho: "De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos (...) Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera." (LISPECTOR, 1998, p. 21)

Contudo, apesar da tranquilidade e aceitação em relação à vida que escolhera para si, a visão de um homem cego que mascava chicletes e que estava parado em um ponto de ônibus desencadeia na protagonista um processo de desequilíbrio, o qual se intensifica pela sensação de náusea que lhe vem à boca. Diante da visão do homem cego, Ana sente-se aturdida e deixa-se conduzir pelas sensações que a invadem, encaminhando-a a uma sondagem interior. Neste instante de êxtase, a personagem percebe a discrepância existente entre o mundo externo e o interno, o qual sempre esteve camuflado por uma falsa segurança e felicidade. A epifania, ou seja, um arrebatamento súbito, uma compreensão nova, marca o encontro da personagem com o Outro, denunciando a sua problemática existencial. Segundo Neiva Pitta Kadota, em seu livro *A Tessitura Dissimulada: o social em Clarice Lispector,* este instante especial de desvelamento é definido como sendo "Momento único em que a pulsão interior predomina e aquele que escreve fisga um recorte privilegiado do cosmo, e com esse ato se inscreve na leitura desse mundo, eternizando-o". (KADOTA, 1997, p. 41)

Ocorre, então, neste momento da narrativa, num espaço exterior, fora do apartamento, o rompimento daquela situação de equilíbrio na qual Ana se encontrava. Na realidade, o cego serviria apenas como um elemento mediador entre a protagonista do conto e o mundo, pois, ao se defrontar com a fragilidade do cego, encara a sua própria fragilidade. Ana enxergaria em si mesma, a partir do homem cego, a sua própria cegueira e escuridão, por conta da forma letárgica que conduzia a própria existência, absorta na vida que escolhera para si. Além disso, o olhar lançado para fora de si mesma indica a descoberta de toda uma pulsão de vida em exuberância da qual não desfrutava por estar atada às suas funções de mãe e esposa.

Neste estado de letargia, caem-lhe as compras; o saco de tricô no qual estavam os ovos cai no assoalho do bonde e quebram-se todos. Neste momento, poder-se-ia comparar a vida de Ana às finas cascas dos ovos, frágeis, fáceis de se

desagregarem e de se desfazerem. Os ovos representariam a metáfora da vida preservada, fechada em si mesma, delicada e frágil, facilmente desagregável e desfeita. É como se a vida que Ana construíra para si se desfizesse, ruísse, quebrando-se como se fossem finas cascas de ovos. Enxergar aquele homem desprovido de visão provoca na protagonista uma sensação de desordem muito grande. Todo aquele universo de segurança e proteção construído através do casamento, através das figuras do marido e dos filhos, entra em desconcerto, "A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara." (LISPECTOR, 1998, p. 22) O fio da rede que representava a vida de Ana falsamente equilibrada partira-se e a protagonista, de repente, se vê diante de uma realidade antes desconhecida, a qual a impulsionava e a persuadia a viver; aquele pulso de vida que, outrora, na juventude, ignorara.

Essa tensão conflitiva que se observa em Ana capacita-a a perceber a vida em toda a sua magnitude. A partir desse momento de náusea e pavor, a vida pulsava em torno dela com tal intensidade que a espantava e a fazia perceber as coisas antes despercebidas, "O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas." (LISPECTOR, 1998, p. 23) Ana se tornara mais sensível para perceber a vida em sua verdadeira intensidade, contrariando a letargia em que vivera toda a sua vida, mergulhada em seu cotidiano regrado e limitado pelos afazeres domésticos. Por instantes, a protagonista da narrativa esvazia-se de sua vida pessoal, que a paralisava, e imerge numa sensação de vida nauseante e doce, até mesmo perigosa. "Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse... E um cego mascando goma despedaçava tudo isso." (LISPECTOR, 1998, p. 23)

A crise, há muito evitada, eclode. Esse era o perigo de viver que temia, por viver emoldurada pela vida doméstica. O espaço exterior, as ruas, seria o cenário propício a essa eclosão, uma vez que oferece múltiplas possibilidades de escolhas, heterogeneidades várias nem sempre aceitáveis. O ambiente externo, visto como lugar de liberdade, também é visto como lugar de perigos. Este êxtase intenso que Ana experimentava representa a ruptura com a letargia e a sonolência em que vivia. De acordo com o crítico literário Benedito Nunes, em *O dorso do tigre*, "A náusea (...) é a forma emocional violenta da angústia, que arrebata o corpo, manifestando-se por uma reação orgânica definida." (NUNES, 2009, p. 93) A náusea experimentada por Ana seria indício da angústia existencial sentida por ela, provocada pelo seu estar no mundo, pela insegurança da sua condição. Segundo o autor de *O Drama da Linguagem*, o homem, sentindo-se abandonado,

angustia-se e vê o mundo que construiu desfazer-se; o que para ele era familiar, conhecido, torna-se desconhecido, estranho. Assim, fecha-se em si mesmo, recusando relacionar-se com o outro. (NUNES, 1995, p. 94)

Ciente de seu papel no mundo, do seu estar no mundo – o *Dasein* - Ana angustia-se; e esse sentimento revela-se através do enjoo, da náusea. Desnorteada pela crise que nela se desencadeara, Ana perde seu ponto de descida. Instantes depois, ao descer do bonde, percebe-se a amplitude de sua desorientação, pois havia perdido o fio de sua vida, retomado através da metáfora do fio partido da rede de tricô por ela tecido. "Parecia ter saltado no meio da noite. (...) Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores". (LISPECTOR, 1998, p. 24)

A sensação de escuridão reafirma o estado de torpor e desorientação em que a protagonista encontrava-se, como também andar sem rumo certo aponta para essa mesma condição. Ora, toda essa ação conflitiva se dá num espaço exterior ao apartamento, local de limitações, mas também de uma imaginada proteção e segurança. Enfim, Ana localiza-se: estava no Jardim Botânico, o qual, apesar de representar liberdade e vida pujante, paradoxalmente também representa mistério e temor, uma vez que traz vida, pulsando em exuberância, contradizendo a vida da protagonista, a qual se limitara a viver para o marido e os filhos, presa a uma rotina difícil de ser ignorada, desencorajando-a de articular de modo claro a sua própria vida.

O Jardim Botânico não representa apenas uma paisagem em seu aspecto decorativo. Neste momento do conto, a ideia do jardim retoma a sua origem, ou seja, o momento primordial da criação; remonta à natureza edênica, lugar de paz, harmonia e equilíbrio, vida pulsante, provavelmente o melhor lugar para que nele se realize o pensamento; mas também antítese à vida que Ana escolhera para si, emoldurada pelo constructo histórico elaborado para a mulher, isto é, a vida em família, tutelada pela presença do marido e filhos. Segundo Anne Cauquelin, "O jardim é, com efeito, a imagem do que de melhor há no homem; ao residir no jardim, o homem se torna semelhante àquilo que o circunda" (2007, p. 65-66). Provavelmente, Ana teria sido impulsionada inconscientemente para este local de harmonia pura, que favoreceria um encontro consigo mesma, num convite à reflexão acerca do seu papel social e da sua realização pessoal.

No entanto, mesmo em êxtase diante da descoberta, a protagonista, ao lembrar-se dos filhos que a esperavam em casa, sente-se culpada. A lembrança da família que a aguardava tira-a do transe em que se encontrava e o jardim, antes exuberante, é visto neste momento como de uma "impersonalidade soberba".

(LISPECTOR, 1998, p. 26) Se Ana seguisse o caminho do cego, iria sozinha, desagregando a família e negando toda a vida que nutrira até então; daria vazão ao seu grito de liberdade interior, mas, em contrapartida, teria de deixar para trás uma parte de si mesma. Ocorre, neste momento do conto, o clímax, pois, em meio a todo esse conflito, Ana descobre-se atada a uma realidade da qual não pode se desvencilhar, a qual não pode negar, pois, se assim o fizesse, estaria negando a sua própria existência, a vida que escolhera para si.

"Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre." (LISPECTOR, 1998, p. 26) O sentimento de segurança só é sentido novamente quando se encontra no edifício em que morava, quando divisa, através do olhar, aquele ambiente conhecido, ao qual emoldurara sua vida. "A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa?" (LISPECTOR, 1998, p. 26) Contudo, pode-se perceber que a experiência vivida trouxe algo de novo em sua vida, agora ela podia enxergar tudo melhor, a visão nublada cedera lugar à claridade. Ao se dar conta da pessoa que havia se tornado, surge uma nova identidade, a de uma mulher que fez a sua escolha e que decidiu continuar com a estrutura existente dos papéis sexuais e sociais das relações que constituem a família e a sociedade.

Atingido o ápice, o conto "Amor" encaminha-se para um anticlímax, uma vez que a situação de desagregação é resolvida. Ao regressar para o apartamento e para o cotidiano que a engessava, Ana recompõe o suposto equilíbrio apresentado no início do conto. Para escapar de sua angústia existencial, a protagonista volta a se refugiar no cotidiano; protegida pela moldura do lar, cercada por interesses limitados e efêmeros, passa a existir de novo de modo público e impessoal.

Ao retornar ao ponto de partida – o apartamento - a situação de tensão é resolvida, ou até mesmo adiada, e a personagem retorna ao mesmo ponto de equilíbrio vivido antes da ruptura causada pela visão do diferente, impulsionada pelo homem cego. O desfecho deste conto mostra-nos que o conflito existencial da protagonista volta a seu estado de latência, provavelmente para emergir diante de uma nova situação de desvelamento. Viver causava-lhe medo, arrepios, e sentir a vida em sua abundância era demais para Ana, que preferiria viver uma vida letárgica, privando-se de descobertas que a fariam pensar, refletir acerca da própria existência: "O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo?" (LISPECTOR, 1998, p. 29) Impotente diante desse pulso de vida, Ana retorna à vida segura e protegida, representada pelo casamento, pela família, que a protegia do perigo de viver.

A protagonista do conto não consegue se desvencilhar do molde ao qual se agregara, ao qual se constituía enquanto sujeito, ou seja, ela era, prioritariamente, os papéis que havia constituído para si mesma, isto é, os papéis de esposa e mãe, mesmo numa sociedade moderna, na qual os papéis secularmente construídos são questionados e relocados, ainda que devam se adequar a uma nova ordem.

Referências

BORGES F. O. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

BRASIL, E. **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

DUNCAN, J. **City as Text**: **The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyan Kingdom**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HELENA, L. **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Niterói. 2006.

KADOTA, N. P. **A Tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NUNES, B. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, B. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora 34, 2009.

WALDMAN, B. **Clarice Lispector**: A Paixão segundo C. L. São Paulo: Escuta, 1992.

XAVIER, E. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres, 2012.

MEMÓRIAS E ESCRITA EM ZÉLIA GATTAI

Arlinda Santana Santos[1]

Neste capítulo, conheceremos um pouco mais sobre a obra de Zélia Gattai. O conjunto de sua produção envolve livros infantis, um livro de fotografia e em grande parte obras memorialísticas. De um estilo leve e cativante, a autora permite-nos entrever toda a beleza existente no cotidiano vivenciado por ela ao longo de sua vida. Destacamos aqui, as obras onde rememora sua vida desde a infância vivida em um lar de descendentes italianos até a fase adulta.

Sua infância nos será apresentada no livro *Anarquistas, graças a Deus* (2009), no qual, além de nos contar suas peripécias e aventuras de criança, revela também o cotidiano e costumes de diversos imigrante europeus numa São Paulo do início do século XX. Em *Um chapéu para viagem* (1993)*, Senhora Dona do Baile* (1984) e *Jardim de Inverno* (1989), narra sua convivência com o companheiro, o escritor Jorge Amado, suas aventuras, encontros e desencontros com diversos anônimos e personalidades ao redor do mundo.

Mesmo diante do amplo sucesso de seu primeiro livro de memórias, *Anarquistas, graças a Deus* (1979), que chegou a ser transformado em minissérie televisionada, vemos que há um maior conhecimento de sua figura como esposa de Jorge Amado, alcunha que muitas vezes causa limitação nas análises de suas obras. Mas a autora tem muito mais para nos contar. Zélia Gattai torna-se, nas leituras que fazemos de seus livros de memórias, uma personagem encantadora. Uma mulher real, possível e fascinante. Um sujeito que nos mostra a possibilidade da escrita enquanto lugar de construção de uma subjetividade e como forma de emancipação do sujeito feminino.

A partir de "conceitos operatórios fornecidos pela Crítica Feminista" (ZOLIN, 2014, p. 2) vemos que Zélia Gattai vai além das tentativas de definições que criaram para ela e das limitações que tentaram lhe impor. Neste capítulo, buscamos ativar não o discurso que reproduz preconceitos e representações para o sujeito feminino, mas sim o discurso que fala da mulher enquanto sujeito ativo e atuante em sua vida.

1 Mestra em Crítica Cultural/UNEB. Professora da Rede Estadual da Bahia. Pesquisadora do GP Linguagem e Crítica Cultura/UNEB.

Ao estrear na literatura com 63 anos, com a publicação de seu primeiro livro de memórias, o já mencionado *Anarquistas, graças a Deus* (2009), Zélia apresenta-nos a filha de anarquistas educada em uma São Paulo do início do século XX. Encanta-nos com as peripécias de uma menina atrevida, fala-nos da imigração italiana que mesmo romanceada não consegue esconder todo o sofrimento e o fim do sonho americano para uma grande parte dos imigrantes. E nas obras seguintes, nos apresenta às suas impressões sobre o mundo socialista, sobre as diversas culturas com as quais convive nos anos de exílio, mostra-nos a intimidade da convivência diária com grandes figuras da cultura mundial.

Ao mesmo tempo, sua escrita, muitas vezes afirmada como florida, apresenta os espinhos do viver e ser mulher numa sociedade patriarcal. Todavia, não encontraremos nas obras de Gattai, um discurso ressentido sobre a condição feminina vivenciada pela autora. Ao nos mostrar o peso social da condição feminina (limitação gerada pela maternidade, cobranças sociais e modelos que se tentam impor), a autora convida-nos à reflexão e nos mostra suas tentativas de vencer seus obstáculos e seu posicionamento de enfrentamento.

Sendo assim, além da problematização da educação destinada às mulheres no início do século XX, a escrita de suas memórias permitem (re)pensar valores anarquistas libertários, discutir o peso do estado de exceção vivenciado na ditadura Vargas e na Europa pós Segunda Guerra Mundial. Aliando memórias e poesia, uma poesia presente na simplicidade do cotidiano, vemos a menina atrevida crescer diante dos nossos olhos e tornar-se uma mulher dona e senhora de si.

A intenção deste capítulo é ativar a voz do sujeito feminino que emerge em suas narrativas, mesmo diante de um discurso que a reduz "a mulher de" ou a "dona de casa". Não percebemos em Zélia passividade ou comodismo. Ao longo das leituras, nota-se a construção de um sujeito feminino inquieto e inquietante. Entrevemos uma mulher em ação, uma mulher em seu devir. Ela pratica as ações de sua vida: escolhe, sofre, refuta, ama, luta... vive. A narrativa traçada em suas memórias apresenta-nos personagens múltiplas para um mesmo sujeito e ao fim das leituras, não sabemos ao certo, quem é Zélia. A mulher que surge nas escritas e nas leituras desta se mostra em todas as suas falhas, defeitos e inquietações.

Zélia é uma mulher livre. Educada dentro de princípios anarquistas e de livres-pensadores busca para si a liberdade. Não se prende ao convencionalismo, às práticas sociais, muito menos almeja enquadrar-se em modelos. Vive livremente, sem amarras.

Quem sabe por isso não a vejamos aprisionada a padrões e até mesmo a uma casa, a um endereço fixo. E quando ocorre a sua fixação de endereço na tão famosa Casa do

Rio Vermelho, temos a consolidação da casa como uma "casa acolhedora", conforme os estudos de Elódia Xavier (2012). Uma casa que se constrói nas alternâncias de seus hóspedes e nos laços de fraternidade estabelecidos entre todos. Um lar construído por e para muitos amigos, uma casa que ao contrário de aprisionar os sujeitos que nela residem, abre-se para o mundo. Uma casa que se faz plural, comunidade.

Nas obras de Gattai, notamos uma mulher em constante mudança, vivenciando deslocamentos, despedindo-se de pessoas, de identidades, de casas por onde passou. Sua narrativa é uma longa viagem: da infância à fase adulta, da Itália ao Brasil, de São Paulo para o Rio de Janeiro, daí para o mundo. A autora leva-nos em suas viagens ao redor do mundo e às suas "viagens" pessoais através de seus medos e anseios. Em suas narrativas há um sujeito nômade que traz dentro de si uma inquietação diante do novo.

Para Carlos Magno Gomes (2011), a viagem, esteja ela no plano do deslocamento físico ou psicológico, pode ser vista como uma tentativa de romper com os modelos impostos pela tradição patriarcal. As inúmeras viagens vividas por Gattai constituem uma espécie de fio condutor para a narração que a autora faz não somente das memórias vividas por si, mas também das histórias daqueles com quem ela conviveu.

Observa-se que a possibilidade de narração e construção de si a partir do ato da escrita convive com o fato de que ao longo da história, muitas das obras produzidas por mulheres caíram no esquecimento, principalmente devido ao peso da não liberdade vivenciada pelo sujeito feminino. Suas produções, independente do gênero textual, estavam em grande parte destinadas às gavetas.

Até o século XVIII, a grande parte dos discursos veiculados sobre a mulher traz a fala do artista homem acerca da sua constituição. À mulher, só caber ser "musa ou criatura, nunca criadora" (TELLES, 2004, p. 403) de sua arte ou de sua história. Todavia, mesmo diante de um ambiente que tentava silenciá-la é neste período que irão surgir aos olhos do público as primeiras obras de autoria feminina.

Por isso, ao escreverem, ao lembrarem e narrarem suas histórias as mulheres rompem com o silêncio ao qual, aparentemente, estariam fadadas. Ao publicarem suas obras suas escritas fogem das gavetas, ganham asas. Libertam-se. E a escrita faz-se lugar de liberdade. Liberdade para falar, para contar o vivido ou até mesmo o não vivido, inventar fatos, histórias, novos finais, uma nova cronologia.

O compromisso é com o falar, com o rememorar "tagarelamente" como numa conversa ao final da tarde. E assim a conversa/escrita flui, quem sabe como flui o contar segredos: num sussurro, com certa timidez ou medo de os verem revelados. Há perigo na escrita que nos diz de segredos revelados.

Convém lembrar, que muitos desses segredos eram destinados aos diários ou ainda aos cadernos-goiabada, termo criado por Lygia Fagundes Telles (2004) ao referir-se às anotações diversas feitas por mulheres em seus cadernos de receita sigilosamente guardados. Essas escritas se faziam esconder diante do medo que segundo a mãe da autora, os homens possuem das mulheres inteligentes. E diante desse contexto de silenciamento feminino, o caderno-goiabada está quase sempre sob a ameaça do esquecimento.

Mas Lygia Fagundes Telles também nos mostra que há potência revolucionária nessas mulheres. Uma revolução sem agressividade, feita em seus lares e agindo não somente como ativistas (as mulheres bobinas), mas como donas de casa, mães, professoras... As micro revoluções do cotidiano que possibilitam aos cadernos-goiabada, mesmo que escondidos e diante do medo da descoberta, serem escritos.

A produção escrita de autoria feminina configura-se como uma forma de liberdade, como forma de voz diante de uma sociedade patriarcal que nunca quis ouvir a mulher (SCHIMIDT, 1995, p. 185). Uma escrita que se faz voz tornando-se um ato político de afirmação identitária diante de um contexto social opressor.

Acreditamos que a escrita de memórias produzida não somente por Gattai como também por inúmeras outras mulheres supere, ou suplemente, a escrita realizada nos caderno-goiabada (TELLES, 2004). Enfrenta-se o medo da exposição de segredos e pensamentos. Mostra-se a inteligência, afastam-se os homens que a temem.

Zélia Gattai e várias autoras rompem com o medo de ver desvelarem-se seus segredos e tornam públicas suas histórias:

> Fico agora pensando o que diria minha mãe, se fosse viva, ao ler estas páginas – ela nos deixou há dez anos e papai há quarenta. Certamente, balançando a cabeça, num suspiro, exclamaria: "*Maria Vergine*! Que menina atrevida! O que é que vão dizer?" (grifos da autora) (GATTAI, 2009, p. 318).

Contrariando o que se espera de uma moça bem comportada, Zélia noticia suas memórias/confissões. Conta-nos sua infância, aventuras, amores e também omite aquilo que talvez ainda não esteja totalmente resolvido dentro de si, como nos episódios referentes ao seu primeiro casamento e sobre sua relação com o filho Luiz Carlos. Expondo suas memórias, noticiando seu cotidiano, torna público o privado, extrapola os limites do lar, da alcunha de *dona de casa*, da vida que poderiam ter traçado para e por ela. Fazendo-se responsável pela construção do seu destino, torna-se escritora.

Escrever sua história representa muito mais que a publicação de livros. Representa a oportunidade de falar por si. Por isso, a escrita para o sujeito femi-

nino faz-se a consolidação de um lugar de fala na sociedade. Se durante muito tempo, a mulher viu-se retratada através da fala masculina que escreveu ao longo de inúmeros séculos sobre o ser mulher, com a ampliação de sua participação no mundo das letras, ela passa a ser contada e cantada por sua própria voz.

Construindo sua narrativa, Zélia constrói-se. Se o contexto pós-moderno permite-nos falar em identidades múltiplas e fragmentárias e diante consciência da impossibilidade de se pensar UMA mulher ou A MULHER, excluindo suas particularidades, podemos ver em Gattai inúmeras Zélias. Zélias que surgem aos nossos olhos assumindo papéis sociais, lutando contra valores impostos, contra ideais reacionários, questionando seus próprios valores revolucionários.

Cada livro tem uma nuance, tem a apresentação de uma mulher, um devir Zélia, um fio condutor que nos leva em sua teia narrativa. A imagem de teia, enquanto algo que prende, é facilmente aplicável aos leitores dessa autora. Ao ler suas obras, sentimo-nos presos na história, sentimo-nos parte das aventuras narradas. Sentimos.

Sentimos o que se tem de mais interessante, e perigoso, na escrita de Gattai: ela escreve e vive. Ou ainda, sua escrita faz-se extensão do vivido, extensão com (ou sem?) limites tênues e muitas vezes imperceptíveis. A equação escrever versus viver torna-se possível em suas produções. Suas escritas refletem suas vivências e experiências que passam a ser vividas e refletidas por nós, seus leitores.

Nas últimas décadas e a partir de inúmeros trabalhos desenvolvidos sob o viés da crítica biográfica, se tem percebido um maior interesse pelas escritas que tratam das vivências do sujeito, as chamadas escritas do eu. Percebemos, através dos trabalhos desenvolvidos por Eneida Souza, Silviano Santiago e Wander Miranda de Melo, dentre outros, uma ativação da potência dessas escritas de forma a concebê-las não somente como relatos de vida, mas como uma possibilidade de ficcionalização das histórias vivenciadas e rememoradas.

Talvez por isso, observemos que a fortuna crítica de Zélia Gattai venha se construindo de forma mais acentuada, deixando a autora de figurar apenas em breves menções e passando a ser estudada em suas obras e a partir das temáticas desenvolvidas[2]. Dessas temáticas, podemos destacar o estudo do memorialismo aliado ao da autobiografia, enquanto estruturas textuais mais clássicas e que obedecem ao chamado "pacto biográfico", estabelecido por Lejeune (2008), no qual há uma relação direta entre o sujeito que vivencia os fatos narrados e o autor que assina a obra. Além disso, Zélia Gattai que é notoriamente reconhecida por

2 A título de exemplo, destacamos os trabalhos de Antonella Rita Roscilli, Glaucy Cristina do Amaral, Ana Carolina Cruz de Souza, Enói Maria Miranda Neves, dentre outros.

sua militância política, tem neste ponto relevante de suas obras fonte de inspiração a alguns pesquisadores que aliam literatura e história.

Ainda no campo dos estudos memorialísticos, deve-se considerar que os textos de natureza autobiográfica, as escritas do eu, sempre acabam por se revelar uma "auto interpretação" que muitas vezes tendem para o "campo do ficcional" (MELO, 2009, p. 30). Seguindo essa abordagem, lemos as obras de Zélia Gattai sob a ótica da ficção, ou seja, a partir da noção de que ao escrever sobre si, ao selecionar o que quer e como quer contar, a autora acaba por ficcionalizar não somente a sua história como também a si própria.

Esta linha de análise permite-nos ir além das leituras clássicas e muitas vezes limitadoras das obras memorialísticas, que tendem a buscar confirmações de datas, eventos e situações e deixando de entrever seus elementos literários. Nesse processo de construção da escrita que fará de si, a autora escolhe e seleciona o que será narrado e como será narrado. Todavia, a nós leitores, não cabe o vislumbrar do processo de construção textual que se dá até a conclusão de um livro. Não percebemos o catar do feijão. Lemos e nos encantamos com a obra pronta.

Mesmo assim, a autora dá pistas do processo de construção de sua escrita, fala-nos das dificuldades do ato de escrever, das limitações que encontra para se entregar ao trabalho de escritora:

> Eu jamais havia escrito coisa alguma, jamais pensara escrever um dia e, no entanto, foi na casa da Pedra do Sal que escrevi o meu primeiro livro: *anarquistas, graças a Deus*.
> Sempre gostei de contar histórias, meus ouvintes eram as crianças da casa e da vizinhança. Desde muito pequenos, João e Paloma viviam atrás de mim: *Conta, conta, conta*... e eu contava coisas vividas na minha infância, infância de uma criança viva, olho crítico sempre atento a tudo, menina que nada perdia, nem esquecia (GATTAI, 1999, p. 184).

Se escrever é para Zélia um misto de brincadeira e desafio, o narrar é algo que sempre esteve presente em seu cotidiano, seja praticado por si, seja ouvindo as narrativas feitas por outros. Com isso, comprovamos que a escrita de memórias faz-se uma escrita plural na qual não ecoa apenas a voz de seu autor, ou autora, mas as vozes de inúmeros outros sujeitos que se fazem rememorados:

> Marieta, Tereza e Ripalda Andretta, moças bonitas e inteligentes, gostavam [...] de assistir à passagem dos enterros, um dos poucos divertimentos a

> que tinham direito. Criadas em regime de quase escravidão, jamais haviam ido à escola, não saíam de casa a não ser acompanhadas pela mãe.
> Lugar de mulher é em casa! Filha nostra tem que aprender a tomar conta do marido e da casa, isso sim! Nada de escola. Escola não serve pra mulher. Mulher precisa saber ler? Pra quê? Pra mandar cartas pros namorados? – perguntava e afirmava dona Antoniete, a mãe da família, ela também uma escrava (GATTAI, 2009, p. 55).

Mesmo sendo relatado como comportamento de famílias de imigrantes italianos, sabemos que tal prática se fez presente em inúmeras famílias brasileiras. Uma diferença apontada no "costume" de não se dar acesso à educação às meninas com a realidade vivenciada por Gattai e suas irmãs, está no fato de que estas não prosseguiram com seus estudos por questões financeiras. Vivendo em uma família de cinco irmãos, dar continuidade aos estudos tornava-se muito difícil.

> Eu não era a única, entre as colegas que comigo terminavam a quarta série, a não continuar os estudos. A maioria, gente pobre e modesta, não estudaria mais, muitas iriam trabalhar em seguida, outras aprenderiam um ofício. Os pais já haviam se sacrificado bastante, permitindo que terminassem o curso primário [...]. Algumas iriam tentar obter uma das poucas vagas existentes na Escola Normal da praça da República [...] numa competição muito difícil, com centenas de candidatas (GATTAI, 2009, p. 290).

Observa-se que enquanto fala de si, de suas histórias, a autora acaba por fazer um retrato da questão feminina. A reflexão sobre a vida da mulher não se resume apenas a seu acesso à escolaridade, Gattai tece críticas também à educação doméstica que preparava para o casamento, sobre a preocupação com a "honra" das moças e o consequente cerceamento de suas liberdades. Ao mesmo tempo, diz das formas criadas por estas para sobreviverem ao peso de uma educação baseada em valores patriarcalistas. Para tanto, mostra pequenos "rituais de sobrevivência" a uma vigilância constante: namoros escondidos, cartas e olhares trocados, pequenas subversões de "meninas atrevidas".

Por isso, seus processos de singularização surgem como uma forma de resistência à ambição de unificação de sua subjetividade e de total anulação de singularidades (GUATARRI, ROLNIK, 1996). Como ocorre com outras mulheres que se dedicam a escrever, Gattai vê-se obrigada a intercalar essa atividade com o que se tem convencionado, através de cristalizações patriarcais, como obrigações

diárias de uma mulher que exerce o papel de mãe, esposa e responsável pela revisão das obras do marido.

Escrever, torna-se assim, uma forma de criação de um espaço seu no caos do convívio diário. Ao transformar sua escrita em espaço de singularização de um sujeito que por diversas vezes tem sua identidade diluída na convivência com o outro, deixando de atuar como um eu e passando a figurar como mãe e esposa de outros, nos torna cúmplices de suas histórias e nos encanta com suas memórias.

Referências

GATTAI, Z. **Anarquistas, graças a Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GATTAI, Z. **Um chapéu para a viagem**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

GATTAI, Z. **Jardim de Inverno**. 6. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GATTAI, Z. **Senhora dona do baile**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

GATTAI, Z. **A casa do Rio Vermelho**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GUATARRI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

GOMES, C. M. Deslocamentos da escritora brasileira. In ZOLIN, L., GOMES, C. (orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

MELO, W. M. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Ed. USP, 2009.

SCHMIDT, R. T. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In NAVARRO, M. H. (org.). **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1995.

SILVA, A. P. D. A diferença na autoria feminina contemporânea. In ZOLIN, L.; GOMES, C. (orgs). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011.

TELLES, L. F. Mulher, mulheres. In PRIORI, M. D. (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/UNESP, 2004.

TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In PRIORI, M. D. (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/UNESP, 2004.

XAVIER, E. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres, 2012.

ZOLIN, L. O. **Os estudos de gênero e a literatura de autoria feminina no Brasil**. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/alfabetica/ZolinLuciaOsana2.htm. Acesso em: 12 dez 2014.

GÊNERO E ESCRITA EM RACHEL DE QUEIROZ: CONCEITOS E REFLEXÕES

Luane Tamires dos Santos Martins[1]
Jailma dos Santos Pedreira Moreira[2]

Para iniciarmos nossas reflexões, faz-se pertinente apresentar, ainda que de forma resumida, um pouco da biografia de Rachel de Queiroz. Sendo assim, considerada pela crítica literária como uma escritora modernista regionalista, Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza (1910), diplomou-se em 1925 e ingressou no jornalismo, despontando no Modernismo com a publicação do seu primeiro romance intitulado "O quinze" em 1930. Foi autora de diversos romances, entre eles, *João Miguel* e *As Três Marias*, além de cronista e tradutora, a autora também escrevia peças teatrais, como por exemplo, *Lampião* e *A Beata Maria do Egito*.

Apresentada a autora, faz-se interessante, doravante, discutirmos alguns aspectos sobre gênero, tomando por base a perspectiva dos estudos feministas. Compreende-se que gênero não designa apenas as discussões relacionadas ao universo feminino, não é uma definição baseada no sexo, biologicamente falando, dos indivíduos. A categoria questiona, portanto, o universo "naturalizado" dos sexos, as imposições sociais que são costumeiramente tidas como natas ao individuo, seja este masculino ou feminino. Desta forma, como nos afirma Guacira Lopes Louro (1997, p. 22), não se pretende negar a biologia dos corpos sexuados, mas faz-se necessária uma avaliação crítica sobre a construção social e histórica em que o gênero é compreendido e representado.

Sabemos que, historicamente, o lugar e o papel da mulher na sociedade foram categoricamente frisados como inferiores ao do homem. A sociedade, construída nos moldes do patriarcalismo, refreava e silenciava qualquer expressão política, teórica ou artística oriunda das mulheres. Se a mulher não era vista como sujeito da Ciência, consequentemente ela também não poderia ser vista como sujeito leitor, crítico, reflexivo, ou até mesmo como sujeito capaz de escrever.

1 Mestra em Crítica Cultural da UNEB/Alagoinhas. Bolsista CAPES. Membro do grupo de pesquisa Linguagem e Crítica Cultural.
2 Doutora em Letras pela UFBA com pós-doutorado pela UFMG. Professora do programa de Crítica Cultural da UNEB/Alagoinhas.

Dessa forma, tornava-se invisível também a escrita da mulher e as representações sobre as mulheres na literatura davam-se basicamente por meio da autoria masculina, Já os estudos teóricos sobre mulher ascenderam no espaço acadêmico a partir na década de 60 com o principal objetivo de dar visibilidade aquela outrora subjulgada, oprimida e invisibilizada socialmente. Consideravam-se também as lutas políticas das feministas pelos direitos antes negados a nós, como o direito ao voto, por exemplo.

No que se refere a escrita feminina na perspectiva dos estudos de gênero, podemos refletir sobre a relação masculino/feminino buscando questionar o que de fato seria essa chamada escrita feminina. A autora Nelly Richard (2002) traz uma discussão pertinente e bastante esclarecedora sobre essa questão em seu artigo intitulado "A escrita tem sexo?"

Richard ressalta do perigo de cairmos na armadilha do essencialismo ao usarmos a categoria "escrita feminina" sem considerar alguns aspectos que a limitam. Sendo assim, trabalhar tal categoria numa perspectiva essencialista seria manter uma concepção naturalista do texto, em que o mesmo serviria apenas como transmissor de vivências; e, no que se refere diretamente ao "feminino", seria não considerar "o modo pelo qual identidade e representação se juntam e se separam, no transcurso do texto, sob a pressão do dispositivo de remodelagem linguístico-simbólica da escrita" (RICHARD, 2002, p. 130).

Dessa forma, seria deixar de considerar e problematizar também o caráter ficcional e autobiográfico do texto. Além disso, estaria negando-se o fato de que o masculino e feminino são forças relacionais construídas e projetadas em meio à sociedade, voltando-se, dessa forma, para uma análise binária e polarizada dos termos.

Nessa perspectiva, a autora sugere uma discussão em torno do uso do termo de "feminização da escrita", uma vez que, independente de qual seja o gênero sexual do sujeito que assine o texto, o termo designaria uma feminização que seria produzida toda vez que "(...) que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (...), para desregular a tese do discurso majoritário" (RICHARD, 2002, p. 133).

O uso desse termo resultaria, dessa maneira, numa forma de designar qualquer escrita que questione os padrões polarizados das relações masculino/feminino. Uma escrita crítica e engajada com o intuído de desmascarar os discursos hegemônicos falaciosos. Entretanto, considerando que o signo pode ter diferentes significantes, optamos por usar o termo "escrita feminina" neste capítulo, porém, não na abordagem essencialista, mas partindo de uma perspectiva crí-

tica-reflexiva que entende a escrita de autoria feminina como uma literatura de potencialidades, uma literatura que implode os discursos hegemônicos.

Todavia, é pertinente destacar que apesar de a escrita feminina ter sido invisibilizada e silenciada desde os séculos passados, isso não quer dizer que as mulheres não tenham escrito literatura ou que não escreveram ou escrevem. Para Cristina Ramalho (2011, p. 25), "São tantos os registros de existência de escritoras e publicações de obras que não há espaço para se negar a incoerência entre o que se pensava (as mulheres pouco escreviam e o que escreviam era de pouca importância)" e o que pôde ser comprovado através de inúmeras pesquisas.

No tocante a isto, conforme Maria Inês de Moraes Marreco (2010), a década de 1850 é considerada como marco oficial da maturidade literária no que cerne às produções masculinas, abrindo espaço, porém, para algumas produções de autoras. Entretanto, "como as publicações estavam sob o controle de editores homens, as mulheres tinham que batalhar para serem aceitas enquanto escritoras, e também acatar os padrões estéticos estabelecidos" (MARRECO, 2010, p. 236).

Dessa maneira, assumir os "moldes" patriarcais naquele período, pode ser revisto como a única oportunidade que as escritoras da época encontraram para inserir-se no universo literário, destinado apenas aos homens, uma vez que qualquer forma de expressão artística feminina, principalmente no que cerne à escrita, era duramente reprimida, pois, não nos esqueçamos, escrever está diretamente ligado às questões de poder.

Entretanto, valendo-nos dos estudos feministas contemporâneos, podemos considerar que as autoras que ousaram publicar no século XIX assumiram uma posição "aceitável" frente à sociedade e a "cultura" da época, pois sem o aval do homem lhes dizendo o modelo que deveriam escrever, elas provavelmente não seriam aceitas, uma vez que, socialmente e simbolicamente, nesse período, a mulher era "propriedade" do marido ou do pai, o representante do capital econômico. Com isso vale ressaltar que o reconhecimento dirigido à mulher, na sociedade do século XIX, estava atrelado a posição social de seu pai ou de seu esposo.

Já a autora Zilda Freitas (2002, p. 119) ressalta, por sua vez, que os primeiros traços da libertação feminina na escrita se deram apenas no começo do século XX, com uma escrita pautada na fantasia insubmissa, procurando a descrição precisa do seu papel no mundo e sua reinvenção. Segundo a autora, a literatura não seria para as mulheres uma simples transgressão das regras que proibiam a criação artística feminina. A literatura tornava-se um lugar de libertação através da linguagem, não para apenas desabafo, mais para um registro do inconformismo da mulher àquelas leis.

Por conseguinte, para o autor Carlos Gomes (2012), é a partir do século XX que as escritoras irão representar de forma mais incisiva em seus textos uma denúncia da opressão feminina. O mesmo autor cita como exemplo, entre outros, a escritora Rachel de Queiroz, quando, em *O Quinze*, retrata a história de "Conceição" que rejeita seu destino de "mulher" e buscava se libertar das amarras do casamento.

É neste dado momento, neste efervescente processo de "libertação", nos preâmbulos do século XX, que a escritora Rachel de Queiroz surge na historiografia literária, como dissemos no início deste capítulo. Sobre a mesma, o crítico literário Alfredo Bosi (1994) tece alguns comentários a respeito de quatro romances da escritora, ressaltando que *O Quinze* e *João Miguel* estão inseridos na ficção regionalista, enquanto, *Caminho de Pedras* seria um romance de cunho conscientemente político, mas também populista por situar as "personagens pobres 'de fora', como quem observa um espetáculo curioso, que eventualmente, pode comover." (BOSI, 1994, p. 396). Já o romance *As Três Marias*, seria de cunho psicológico.

No entanto, para Bosi (1994), apesar de Rachel de Queiroz possuir uma prosa enxuta e viva, porém, no que se refere a perspectiva ideológica, a autora se revelaria um tanto paradoxal, mas tal paradoxo poderia ser facilmente compreendido considerando a influência do momento tenentista nacional que a teria condicionado. Desta forma, para Bosi, Queiroz se apresentaria revolucionária, em 1930; sentimentalmente liberal e esquerdizante, no período da ditadura; e por fim, defensora das raízes do *status quo*.

Consoante a isto, a professora doutora Jailma dos Santos Pedreira Moreira pautada nos estudos feministas, ressalta que, o crítico Alfredo Bosi, ao considerar o posicionamento ideológico de Rachel de Queiroz "paradoxal" e deter-se apenas nesta constatação, deixa de perceber as potencialidades que a prosa, a escrita de Rachel de Queiroz pode provocar através de múltiplas leituras, ao mesmo tempo em que, nos permitiria questionar a própria identidade sociológica da escritora considerando as estruturas sociais. (MOREIRA, 2011, p. 21).

Nessa perspectiva, consoante Susana Funck (2011, p. 72), ao pensarmos na relação entre "mulher e literatura" precisamos levar em conta o lugar dos discursos e considerar que nenhum discurso é neutro. Pensar essa relação é entender o caráter emancipatório que emerge e potencializa a escrita, seja questionando o cânone ou ampliando as possibilidades discursivas no texto.

Sendo assim, de acordo com as constatações de Funck (2011), podemos afirmar que o advento dos estudos de gênero na perspectiva feminista foi de suma importância para questionar o Poder e a centralização dos discursos,

principalmente, no que diz respeito aos estudos literários e ao cânone. Ao questionar os discursos, as feministas do primeiro momento, colocavam em pauta questões do tipo: Quem fala? De onde fala? Para quem? Como fala? Entre outros questionamentos que desarticulavam mecanismos de dominação pautados no poder da linguagem.

Por conseguinte, autores contemporâneos, a exemplo de Silviano Santiago (2004), chegam a afirmar que a escrita feminina tem assumido outro caráter, uma nova roupagem, o que põe ainda mais em choque o cânone literário construído nos moldes patriarcalistas. Desta maneira, para Santiago faz-se necessário que "produção linguística nobre dê conta, sem pré-conceitos, de um *diferendo*, que está sendo elaborado às escâncaras e às escondidas pelas mulheres emancipadas no mundo contemporâneo" (2004, p. 33-34). Desta maneira, a mulher passa a buscar a diferença como identidade. A desconstrução do supracitado modelo masculino, na prática de sua escrita, assume, de fato, a sua "inexperiência" e "imperfeição", encontrando, consequentemente, o seu jeito singular de escrever.

Nesse sentido, refletir sobre a escrita literária de Rachel de Queiroz é nos atrever a fazer uma crítica da crítica e, vinculados aos estudos de gênero e aos estudos feministas, perguntar se não seria exatamente o seu caráter "paradoxal", que teria levado a escritora Rachel de Queiroz ao tornar-se a primeira mulher a entrar para Academia Brasileira de Letras? Se para Alfredo Bosi a perspectiva ideológica da autoria a teria reduzido ao *status quo*, para nós, vale-nos pensar que a multiplicidade do ser a torna renovável.

Sendo assim, a escrita de Rachel de Queiroz pode ser compreendida como uma rede de questionamentos e agenciamentos para tencionar o sistema hegemônico. Valendo-se de uma linguagem "enxuta e viva", como afirmou Bosi (1994), a escritora Rachel de Queiroz conseguiu fazer de sua literatura muito mais que uma simples linguagem, conseguiu redirecionar os sentidos, os lugares previamente estabelecidos, conseguiu fazer uma "literatura viva".

Com base no exposto, podemos inferir como o "lugar" da mulher na sociedade é, na maioria das vezes, sempre, colocado em um plano inferior ao do homem. Dominada por uma concepção patriarcal, a nossa sociedade acostumou-se a inferiorizar, menosprezar e a tornar invisível toda produção feminina e enaltecer as masculinas. Os lugares políticos de destaques, os melhores prêmios de valorização cultural, os melhores salários, entre outros, desde os tempos mais remotos, não são destinados ao público feminino e essa desigualdade social, infelizmente, é mascarada muitas das vezes com políticas que enaltecem o mito da falsa democracia e da igualdade sociocultural.

Destarte, falar de gênero, mulher, Rachel de Queiroz e literatura, é falar de resistência e luta. É se atrever a questionar o cânone e dizer que existem textos de autoria feminina que nem entraram na historiografia literária, mas, que são tão bons quanto os que lá estão. É também pensar sobre a existência de uma escrita de autoria feminina, uma identidade autoral da(s) mulher(res), numa concepção de identidade para além dos moldes de fixação, estabilidade.

Referências

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

FREITAS, Z O. A literatura de autoria feminina. In FERREIRA, S. L.; NASCIMENTO, E. R. (Orgs). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

FUNCK, S. B. O que é uma mulher? **Revista Cerrados**. Brasília-DF, v. 20, n. 31, 2011.

GOMES, C. M. Os estudos de gênero na formação do/a leitor/a. **Anais do XII Encontro da Abralic**. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2012.

LOURO, G. L. A emergência do gênero. In LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

MARRECO, M. I. M. Investigando a história das mulheres. In DUARTE, C. L. et al. (orgs). **Falas do outro**: **literatura, gênero e etnicidade**. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010.

MOREIRA, J. S. P. **O artesanato de si**: **uma leitura do devir matriarcal através de Rachel de Queiroz**. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2008.

RAMALHO, C.. As faces líricas da escritora brasileira. In ZONLIN, L.; GOMES, C. M. (orgs). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011.

RICHARD, N. A escrita tem sexo? In **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e políticas**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SANTIAGO, S. Outubro retalhado. In MARGATO, Izabel; GOMES, R. C. (orgs.). **O papel do intelectual hoje**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

A FALA DO OUTRO EM CAROLINA MARIA DE JESUS

Erika Nunes de Jesus[1]

"Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada" (JESUS, 2007, p. 49). A força das palavras da mineira de Sacramento, Carolina Maria de Jesus (1914-1977), ultrapassa a obra e chega ao leitor atual com a mesma força e sensibilidade, fazendo-nos enxergar não apenas uma catadora de material mas uma escritora capaz de representar seu "mundo", seu quotidiano, mesmo de forma repetitiva em uma obra literária. Seu "mundo", a extinta favela do Canindé, em São Paulo, serviu de cenário para a construção de um diário que consegue representar a vida do marginalizado a partir daquele que vivencia a pobreza.

A escrita, prática quotidiana de Carolina Maria de Jesus, juntamente com a leitura, são ações reveladoras de um domínio de linguagem, não de uma mulher que possui "[...] apenas dois anos de grupo escolar, [...]" (JESUS, 2007, p. 16), mas de alguém que, a partir de textos do cânone literário, principalmente, "catados" em meio ao seu trabalho ou lidos nas bancas de jornal, foi capaz de fazer uso da escrita para "documentar" sua existência de uma forma habilidosa, a ponto de despertar o interesse de um jornalista em transformar seus escritos em um livro. O resultado desta ação foi o nascimento de uma obra literária cuja repercussão causou grande reflexão sobre problemas sociais da época e desconforto para alguns escritores canônicos. Isto motivou a construção deste trabalho, que traz a escrita/escritura de Carolina Maria de Jesus como a enunciação do colonizado capaz de provocar rupturas dentro do espaço dominado pelo discurso fundador e uma via, um instrumento de descolonização da linguagem e do ensino da Literatura Brasileira.

Dentro dessa perspectiva, este capítulo, através de sua abordagem, buscará, em consonância com a legislação em vigor (Lei Federal Nº 10. 639/03), trazer contribuições para o meu trabalho, enquanto educadora, para os elementos humanos envolvidos nesta atividade e para educadores que desejam refletir sobre suas práticas de ensino, que buscam alternativas diferentes para a produção de um não saber homogeneizador.

1 Mestre em Crítica Cultural (UNEB). Professora da rede estadual da Bahia. Vinculada ao grupo de pesquisa Letramento, Identidades e Formação de Educadores.

A obra *Quarto de despejo* suscita muitas reflexões ao propor a construção de sentidos diversos. Na apresentação da obra, feita pelo jornalista Audálio Dantas (1993), conseguimos captar fragmentos significativos da recepção crítica do livro naquela época, citar os escritores canônicos (Raquel de Queiroz, Sérgio Milliet, Helena Silveira, Manuel Bandeira) que escreveram positivamente sobre a obra de Carolina Maia e escritores que "torceram o nariz", questionando até sua autenticidade.

A falta de "autenticidade" do texto de Carolina Maria resulta de sua origem, fruto de uma "favelada", "semianalfabeta", deixando-nos entrever que um sujeito capaz de representar criticamente sua realidade e conseguir a "façanha" de publicá-la na forma de um livro, um diário, precisa corresponder a determinados padrões de expressão escrita (Semelhante aos escritores da lista apresentada pelo próprio jornalista!)

A concepção clássica de cultura abordada por John Brookshire Thompson (1998, p.170) ao estudar os fenômenos culturais levando em consideração o estudo do "mundo sócio histórico" formado por um "campo de significados" e não como resultado de um "mundo natural", demonstra o quanto este conceito clássico limita, seleciona, as produções culturais e os "valores", pois "privilegia alguns" em detrimento de outros, tornando seus "eleitos" indivíduos "cultos", de "espírito enobrecido". Podemos notar essa influência na instituição educacional ao constatarmos a ausência de obras literárias de escritores não canônicos disponíveis para o acesso de estudantes e professores nas bibliotecas escolares, mesmo quando estas são indicadas em alguns documentos de orientação para a construção dos currículos, Orientações Curriculares Estaduais para o Ensino Médio, que integram os componentes curriculares de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira:

> Dentre essas obras, é muito importante privilegiar a literatura feita por escritores/poetas representativos de várias práticas culturais, ressalte-se a literatura produzida por escritores e escritoras negros no Brasil e em países africanos de língua portuguesa, não só clássicos, como Lima Barreto e Machado de Assis, mas toda uma geração contemporânea de escritores e escritoras, [...] (2005, p. 102).

As Orientações Curriculares ressaltam a falta de uma "distribuição equilibrada" dos livros "nas regiões", citando a disponibilidade dos mesmos na internet sendo que o primeiro contato com a obra literária é muito importante para o estudante ser estimulado devidamente à leitura; isentando o poder público de garantir o

devido acesso ao acervo cultural produzido pela humanidade de forma igualitária, democrática. Podemos notar neste discurso a força da dominação hegemônica colonizante, presente nas ausências e nas seleções, na "valorização" do que deve ser devidamente democratizado e o que não deve, demonstrando o quanto este processo de "escolha" não está livre de conflitos (THOMPSON, 1998, p. 204).

A escolha do que "deve" estar disponível na biblioteca escolar está atrelada não apenas à "imposição" mas à "recepção" de quem vai ler tal obra, o valor atribuído à produção literária de um escritor envolve também o reconhecimento do que é "boa literatura" pelo leitor da obra pois a legitimação implica na aceitação como "legítima" por parte dos que "reconhecem e respeitam a posição", de acordo com Thompson (1998, p. 204), dos que dominam, dos que determinam.

A obra *Quarto de despejo*, ao tratar da condição de uma mulher negra, pobre e sua história de vida contribui para a reflexão, como um ponto de partida; a provocação, o repensar da mulher, não apagando sua história de lutas e violência, valorizando sua participação enquanto ser produtor de conhecimento, de cultura.

Carolina Maria de Jesus, ao apresentar sua identidade enquanto escritora e enquanto mulher ser social, demarca, dessa forma, seu lugar de fala e escrita, dentro de um contexto social, histórico e cultural em que a produção literária feminina de uma escritora "favelada" não possuía o reconhecimento devido. O desvelamento do ser ficcional e real, resulta num ato de coragem e negação do discurso branco dominante, pois, segundo Cuti (2010, p. 51):

> Quando o escritor negro, pela primeira vez, quis dizer-se negro em seu texto, deve ter pensado muito na repercussão, no que poderia atingi-lo como reação ao seu texto. Dizer-se implica revelar o outro na relação com o que se revela. O branco, como recepção do texto de um negro, historicamente foi hostil.

O processo de compreensão da obra literária que figura os estudos de Literatura Brasileira deve observar o contexto de produção da obra e o contexto em que o estudo se insere, para Sahlins (1979, p. 188) a "[...] produção, portanto, é algo maior e diferente de uma prática lógica de eficiência material. É uma intenção cultural." demonstrando que uma obra literária não é construída com fins apenas utilitários, é o ser humano que dá significação e esta não pode ser compreendida fora de um contexto social. Mas esse contexto é dinâmico, condicionado às mudanças que ocorrem nas sociedades. A percepção de uma possível construção de identidade negra da escritora Carolina Maria de Jesus, ao tratar

de seus traços físicos característicos do negro (ao se referir ao cabelo e a cor da pele do negro de forma positiva) ao descrever sua revolta diante das do racismo, seguindo as trilhas deixadas por Luiz Gama, Cruz e Sousa e Lima Barreto, se concretiza através da escrita incessante (atrelando-se à leitura), não apenas como um ato isolado, mas como uma prática de comunicação consigo e com o mundo circundante "[...] Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo" (JESUS, 2007, p. 22).

A escrita, prática quotidiana de Carolina Maria de Jesus, juntamente com a leitura, são ações que não se dissociam, não se excluem; se completam. É a fonte de estudo (autodidata) necessária na formação do escritor que envereda pelos caminhos da literatura engajada na temática do embate dos conflitos raciais que marcam a sociedade brasileira e a formação intelectual do escritor "formal" e informalmente (CUTI, 2010, p. 29). São práticas que revelam um domínio de linguagem, não de uma mulher que possui "[...] apenas dois anos de grupo escolar, [...] (JESUS, 2007, p. 16), mas de alguém que, a partir dos textos "catados" e lidos, foi capaz de fazer uso de um gênero textual de uma forma habilidosa e transformá-lo em um livro, uma obra literária: "Um sapateiro perguntou-me se o meu livro é comunista. Respondi que é realista. Ele disse-me que não é aconselhável escrever a realidade" (JESUS, p. 2007, p. 108).

Não apenas escrevê-la, mas dizer a realidade, em 1ª pessoa, tornando-se parte do discurso, fazendo da obra uma denúncia, quebrando o silêncio que encerra a voz das "minorias" (BERND, 1988, p. 41), marcando o lugar do sujeito/emissor do discurso: "[...], o narrador na perspectiva da terceira pessoa não conta com a mesma ilusão de testemunho a que o texto pode levar o leitor quando o narrador é personagem contando sua própria história. [...]estamos falando de algo importante na literatura: a verossimilhança. (CUTI, 2010, p.87).

A relato confessional, em forma de diário, foi o recurso utilizado por Carolina para legitimar, "referendar o seu discurso, divergindo dos escritos negros que, para garantir o *"reconhecimento*" de sua obra (BERND, 1988, p. 40), camuflaram sua identidade ao não mostrar os conflitos, as tensões, os embates sociais em seu discurso e, assim, obter a legitimação de sua produção, por parte da crítica literária: "A verossimilhança, portanto, precisa de que alguém a referende. E este alguém só pode fazê-lo com base em seus referenciais, em sua experiência de vida" (CUTI, 2010, p. 87).

A Carolina do *Quarto de despejo* não é apenas a favelada que relata seu dia a dia, que se conforma com a condição que lhe é imposta, sem desejos, sonhos ou perspectivas. A obra "respeita" a variedade linguística utilizada pela autora para

reforçar a verossimilhança de sua escrita, uma escrita quotidiana, muitas vezes próxima da variedade oral:

> Lavei os utensilios. Depois fui lavar roupas. Eu não tenho homem em casa. É só eu e meus filhos. Mas eu não pretendo relaxar. O meu sonho era andar bem limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortavel, mas não é possivel. (JESUS, 2007, p. 22, sic)

Essa atitude contribui para descolonizar não apenas a forma de utilizar a escrita mas a literatura de pessoas que não possuem um nível de instrução elevado e fazem literatura e também uma forma de "[...] pensar a partida das línguas e das categorias de pensamento não incluídas nos fundamentos dos pensamentos ocidentais" (MIGNOLO, 2008, p. 305). Pensamentos ocidentais significam formas de pensamentos e expressões impostos, excludentes e rotuladoras; responsáveis por classificações preconceituosas e estigmatizadas das pessoas que não seguem a língua portuguesa padrão em suas atividades linguísticas, principalmente na expressão escrita e, dessa forma, não fazem produções literárias.

Ao apresentar esta linguagem, a obra abre espaço para a reflexão sobre a desigualdade social no acesso à educação formal que marca a sociedade brasileira. Carolina Maria apresenta cenas em que precisa ser a "leitora" de informações, notícias e esclarecimentos para os "analfabetos" da favela, a importância de sua habilidade de escritora e do preconceito contra uma escritora negra e pobre. Vera Masagão Ribeiro (2003, p. 20), constata na análise dos dados da pesquisa do INAF, em 2001, que "habilidades básicas de leitura e escrita estão muito desigualmente distribuídas entre a população brasileira, e que tal desigualdade está associada a outras formas de desigualdade e exclusão". A forma de se expressar, de se declarar parte de uma sociedade que é ignorada pelas autoridades, mesmo não aceitando as condições subumanas a que é obrigada a conviver na favela e não aceitar ser reduzida a uma "favelada", desumanizada, mantendo a ideia de coletividade, "pertencimento", a escritora nos lembra a abordagem de Kuper (2002, p. 228-298) ao tratar da identidade como uma construção na participação cultural, individual e coletiva: "[...] Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isso em prol dos outros." (JESUS, 2007, p. 37).

É pela coletividade, na "solidariedade" e no "desejo de pertencimento" que a identidade "negro-brasileira" está baseada, segundo Cuti (2010, p. 90): "Compreender a história e se ver dentro dela leva o indivíduo a estabelecer vínculos afetivos capazes de gerar um comprometimento no plano das ideias."

É a fala de quem está dentro, no interior dos sentimentos, do eu poético, na "subjetividade". Mas um eu lírico que se volta para o enobrecimento, à "exaltação do negro" e pelo erotismo como instrumento de combate e "rebeldia" ao aprisionamento do corpo (CUTI, 2010, p. 97):

> A Dona Adelaide veio trazer a minha blusa de lã e ficou admirada vendo o senhor Manoel dentro de casa. [...] Ela me olhava e olhava ele. Ele com seus sapatos reluzentes. [...] Ela ficou horrorizada porque eu durmo com ele. Ela me olhou com repugnância quando eu disse que ele vai me dar uma maquina de costura e um radio.
> -O senhor é solteiro?
> -Sou.
> -Para a senhora ele está bem, porque ele é solteiro e a senhora também.
> ...Percebi que a sua intenção era de diminuir-me aos olhos dele. Mas ela chegou tarde demais, porque a nossa amizade é igual uma raiz que segura uma planta na terra. Já está firme.
> Dormi com ele. E a noite foi deliciosa. (JESUS, 2007, p. 169-170).

Portanto, a leitura numa sociedade em transformação, é uma atividade extremamente importante para o indivíduo construir suas relações com o outro e com o seu meio. O diário, além de ser um "documento de vida" é uma de forma de reflexão-ação sobre si e sobre o mundo circundante, e uma fonte de conhecimento e produção do mesmo. Daí a importância das atividades quotidianas de Carolina relatadas em sua obra e o estudo desses processos de leitura tem de grande relevância para o trabalho com a língua e a literatura no ensino, depois é a linguagem que media nossas ações no mundo:

> De alguma maneira, porém, podemos ir mais longe e dizer que a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura do mundo mas por uma certa forma de "escrevê-lo" ou de reescrevê-lo, quer dizer, de transformá-lo através de nossa prática consciente (FREIRE, 2006, p. 20).

A leitura da literatura que traz a voz do negro, da mulher, do estudante e de sua comunidade, demonstra um passo em direção a uma visão descolonizante do trabalho com a Linguagem e uma concepção de cultura que respeite "[...] a forma como o Povo entende e expressa o mundo e como o Povo se compreende nas suas relações com o mundo" (FREIRE, 2006, p. 76).

Nesse caminho, o trabalho com a Literatura deve corresponder a uma concepção de cultura descolonizante e é através da leitura de texto literários diversificados (canônicos e não canônicos, principalmente) que dará acesso ao acervo produzido pelos escritores negro-brasileiros (entre outras etnias e ou/a grupos minoritários) em consonância com a prerrogativa do Estatuto da Igualdade Racial (2006): "Art. 19. A população afro-brasileira tem direito a participar de atividades educacionais, culturais, esportivas e de lazer, adequadas a seus interesses [...]".

Partindo deste pressuposto, fez-se necessário um estudo sobre a noção da descolonização, a partir da abordagem de Boaventura de Sousa Santos (2010) por tratar do processo de construção do colonialismo, suas implicações epistemológicas e suas consequências mundiais. Trata do pensamento descolonial e de seus reflexos na forma de produzir e reconhecer o conhecimento científico, cultural e os saberes locais. Nessa perspectiva, a noção de descolonialidade de Walter D. Mignolo (2008), também traz grande contribuição por destacar a importância da educação no processo descolonial por ser fator de suma relevância na formação cidadã do ser.

A escola é o espaço no qual a literatura precisa ser presença permanente. A literatura produzida pelos próprios estudantes, principalmente na forma de diário, possibilita uma reflexão sobre a história considerada oficial, as histórias que são silenciadas, as histórias que são valorizadas, as histórias que são possíveis. O diário vai além de uma simples atividade literária. É a possibilidade de pensar-se enquanto um ser que é parte e produtor de cultura, sem apagar memórias, vivências; afirmando a necessidade de harmonia entre diferenças étnicas, religiosas, estéticas... Isso pode ser feito dentro de "pluralismo histórico" não apenas a superficial" pluralidade cultural" tão festejada nos documentos oficiais produzidos pelo MEC. É um pluralismo que:

> La perspectiva del "pluralismo histórico" no deja de ser una tipo de relativismo, sólo que, en lugar de colocar la cultura como referente de identidad fijo, inerte, inmune al tiempo, coloca el proyecto histórico de un pueblo como vector centralde la diferencia (SEGATO, 2010, p. 35).

É preciso que haja uma mobilização por parte de todos os envolvidos no processo educativo das escolas públicas para a efetiva implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnicos Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana e de outras culturas que contribuíram para a formação do "povo" brasileiro. Com isso, haverá a formação de um público leitor mas, principalmente, de leitores e escritores proficientes,

semelhantes a Carolina, "leitores de diários" e escritores de diários. Buscando uma fala de si, na construção do outro, para valorizar a pluralidade cultural de forma contextual, valorizando memórias e saberes existentes para uma educação descolonial sem perder sua construção histórica, sem apagar memórias ou destruir saberes.

Referências

BAHIA. Secretaria da Educação. **Orientações Curriculares Estaduais para o Ensino Médio**. Áreas de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Salvador, 2005.

BERND, Z. **O que é negritude**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BRASIL. **Estatuto da Igualdade Racial**. Brasília, 2006.

CUTI, L. S.. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DANTAS, A. A atualidade do mundo de Carolina. In JESUS, C. M. **Quarto de despejo:** diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2007.

FREIRE, P. **Ação cultural para a liberdade**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 2006.

IBOPE. **Indicador de alfabetismo funcional**: INAF Brasil 2011. Principais resultados. São Paulo, 2011.

JESUS, C. M. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática: 2007.

KUPER, A. Cultura, diferença e identidade. In CURY, C. E. C. **Cultura**: a visão dos antropólogos. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

RIBEIRO, V. M. Por mais e melhores leitores: uma introdução. In RIBEIRO, V. **Letramento no Brasil:** reflexões a partir do INAF 2001. São Paulo: Global, 2003.

SAHLINS, M. **Cultura e Razão Prática**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

SEGATO, Rita Laura. Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura de mestizaje. **Crítica y Emanciación** - Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales. Año II, n. 3, 2010.

RIBEIRO, V. M. Por mais e melhores leitores: uma introdução. In RIBEIRO, V. M. **Letramento no Brasil**: reflexões a partir do INAF 2001. São Paulo: Global, 2003.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna**: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.

O ESPAÇO DO OUTRO NA LITERATURA DE LUZIA SENNA E ANTÔNIO TORRES

Gislene Alves da Silva[1]

Essa terra, grande sucesso de Antônio Torres publicado em 1976, é um romance com grandes pinceladas autobiográficas que retrata o êxodo rural dos nordestinos ao saírem de suas terras em busca de uma vida melhor nas grandes cidades do sul do país, tendo com preferência a cidade de São Paulo.

Situação esta vivenciada pela família de Luzia Senna, narrada em sua autobiografia *A estrada por onde passei* (2011), pois diante da seca que matava o gado, muitos moradores e familiares foram para São Paulo tentar uma vida melhor, só o pai de Luzia que resolveu trazer a família para Alagoinhas.

Neste capítulo, estudaremos cenas literárias dos escritores Luzia Senna e Antônio Torres, e relatos autobiográficos e cenas de escritas de si, construídas muitas vezes pela via da memória. Exploraremos uma abordagem teórica própria dos estudos de gênero. Destacamos, também, a crítica comparada e cultural, que valoriza a crítica biográfica como fonte de pesquisa para os estudos literários, uma vez que o "espaço biográfico" transforma-se em um "vetor analítico crítico da sociedade", que requer diferentes olhares disciplinares e político. Arfuch (2012), pondera que abordar o "espaço biográfico" não é uma tarefa fácil e requer múltiplos olhares, para tornar esse espaço como um "vetor analítico e crítico da sociedade" contemporânea, sendo assim, é preciso articular vários campos de conhecimentos.

Os estudos literários, por meio da abordagem dos estudos da cultura, passaram a relacionar a sua investigação com o sócio-político-cultural-subjetivo. Ultrapassando as fronteiras disciplinares, os estudiosos ampliaram seus pontos de interesse e modos de operar com o texto literário e não literário, explorando a relação da literatura com a cultura, desvelando o "espaço autobiográfico" como vetor crítico e de tensionamentos discursivos, por meio do diálogo interdisciplinar com a filosofia, psicologia, história, antropologia, dentre outras áreas do conhecimento.

1 Mestre em Crítica Cultural pela UNEB/Alagoinhas. Vinculada ao grupo de pesquisa Lingua(gem) e Crítica Cultural. Bolsista Capes.

É neste espaço autobiográfico que se apresenta a escrita de si. Diana Klinger (2012, p. 10), ao discorrer sobre a narrativa de três obras latino-americanas, nos fornece dois elementos que marcam as narrativas contemporâneas, a saber: "a presença marcante da primeira pessoa e um olhar sobre o outro culturalmente afastado". Ou seja, os narradores apresentam na trama marcas autobiográficas, escritas de si, ao mesmo tempo em que, também, escrevem sobre o outro ao "atravessarem uma fronteira cultural". A autora entende que o "retorno do autor" e a "virada etnográfica" se constituam, hoje, como sendo a marca da narrativa contemporânea.

O que podemos observar, (KLINGER, 2012; SANTIAGO, 2008; ARFUCH, 2012) é que essa primeira pessoa vem atravessando a ficção, complexificando os limites entre o real e o ficcional. Na atualidade, alguns teóricos vêm chamando a atenção para o conceito de autoficção e como a primeira pessoa autobiográfica tem transpassado a prosa literária da América Latina. Diana Klinger (2008), debate como o conceito de autoficção torna-se um conceito específico da narrativa contemporânea. Para a autora, com o fim do "paradigma moderno das letras", a literatura passa a assumir a forma de autoficção.

Em se tratando da escrita feminina, Nelly Richard (2002, p. 131), no texto *A escrita tem sexo?*, questiona a crítica em relação a especificidade e a diferença do «feminino» no sentido de ampliar o debate acerca da «marca de sexo e de gênero na escrita». Afirma a autora que a neutralidade do discurso de que não há diferenças entre a escrita e a linguagem genérico-sexual, «equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do im-pessoal, para falar em nome do universal".

Com base em Agamben (2009, p. 40), o qual amplia a noção de dispositivos de Michael Foucault, os dispositivos podem ser "qualquer coisa que tenha de algum modo à capacidade de capturar, orientar, determinar, interpretar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes". Portanto, a vida humana pode estar sendo capturada por qualquer coisa: a literatura, as redes sociais, a caneta, o computador, celular etc. Então, como desarmar esses dispositivos que controlam o nosso modo de dizer e ler o mundo e nossas experiências?

A partir de Derrida (2001), da noção de *différance* que abala as oposições binárias (homem/mulher; presença/ausência etc.), é possível questionar o significante (as representações) e desestabilizar os sentidos. Ao funcionar como um sistema aberto, a diferença cultural, ou melhor, o espaço intervalar entre eu/outro abala a autoridade do signo (do código patriarcal, por exemplo), fazendo emergir as diferenças, as margens, as vozes silenciadas da sociedade.

Desse modo, a escrita canônica patriarcal passa a ser questionada, inclusive os seus espaços arbitrários, de dominação (instituições literárias, mercado do livro, Academia de Letras etc.). Emergem no "espaço intervalar" os textos memorialísticos que refutam o modo de escrever do código patriarcal, e empodera o "eu" sujeito que agora pode escrever/narrar as suas experiências. Contudo, para que o discurso dominante não se reinscreva ou continue se reinscrevendo nesses textos, torna-se imprescindível questionar tais escritas. Assim, pensar as relações de gênero implica pensar na desterritorialização dos sentidos fixados os quais atribuíram aos sujeitos femininos um "segundo lugar". Pensar este jogo de desterritorialização.

Nesses termos, a "escrita de si" para além das tipificações, emerge nos estudos literários como um "texto vivo" que traz diversos significados tanto da subjetividade do "ser vivente" (AGAMBEN, 2009) quanto das suas relações intersubjetivas. Esses textos memorialísticos, que narram escritas de si, trazem as marcas de vida não só de um "eu", mas de toda uma coletividade. A violência simbólica contra pobres, negros, mulheres não ocorre por acaso, nada é natural, as relações são construídas. As interdições nas formas de viver do sujeito feminino não são inocentes. Desse modo, os discursos que atuaram nos contextos coloniais, por exemplo, continuam em plena atividade nos tempos atuais. O que requer cada vez mais: estudar, relacionar, confrontar e construir uma política que afirme a vida em suas diferenças.

Neste embalo da escrita memorialista tecerei um estudo comparativista de cenas literárias de dois escritores do interior da Bahia que fazem uso da escrevivência nas suas construções literárias: Luzia Senna e Antônio Torres, pondo-os em relação e dando enfoque, nesta relação, às tensões de gênero.

Luzia das Virgens Senna escritora**,** nascida em 1946, em Queimadas-Ba, mas residente de Alagoinhas-Ba. Filha de pai, vaqueiro e lavrador, de mãe, filha de fazendeiro, a autora traz esse imaginário do campo para suas memórias. Quando criança, Senna aprendeu a escrever na folha de palmas, uma planta típica sertaneja. A única mulher cordelista de Alagoinhas, tem escrito além de cordel, poesias, prosa e autobiografia. Membro da Casa do Poeta de Alagoinhas - CASPAL e Academia de Letras e Artes de Alagoinhas – ALADA.

Antônio Torres**,** escritor, nasceu em 1940, natural de Sátiro Dias-Ba, na época a cidade era um povoado conhecido por Junco. Tem dezessete romances publicados, vencedor de vários prêmios literários, recentemente foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras.

Portanto, neste capítulo, iremos refletir sobre as relações de poder que perpassam os discursos, as condições de vida dos escritores, a "vivência do gênero

feminino", as interdições dos seus desejos de estudar, ler, escrever dentre tantas outras interdições. As marcas discursivas, sejam elas, a marca que o sujeito nordestino carrega, e em Senna a marca desta mulher, que duplamente sofreu exclusões. Nesse intertexto, a diferença cultural de gênero muito nos interessa.

Richard (2002, p. 135), nos diz que é preciso por em relação os textos produzidos por homens e mulheres para que possamos perceber as semelhanças e diferenças, buscando reconhecer nesta escrita feminina as conquistas e aportes, assim como as limitações destes textos. Deste modo, não nos interessa saber a particularidade dessa escrita produzida por mulheres, mas como as marcas do feminino são textualizadas, pois estas marcas aparecem no "corpo vivo" escrito pelo sujeito feminino.

Essa crítica evidencia que é preciso reconhecer também os limites dos textos das mulheres, para evitar certas armadilhas do signo e manutenção do discurso oficial de unificação do texto através de certos reducionismos e determinismos. Assim, a crítica é obrigada a pensar o "feminino em tensão com o marco da intertextualidade cultural e não como uma dimensão a ser isolada" conforme Richard (2002).

Os escritores compartilham suas vivências, suas opiniões, seu processo de criação de uma verossimilhança fictícia com o leitor, pois suas cenas literárias descrevem o lugar que nasceram nas suas obras literárias, o sertão da Bahia.

Antônio Torres e Luzia Senna reconstroem através da criação ficcional o sertão em que nasceram. Uma representação de um lugar que traz beleza e tristeza, as imagens guardadas da infância se misturam traduzindo a terra. A realidade se constitui como um terreno fértil para o fazer literário. "A escritura, nesse caso, assume, quase sempre, um tom laudatório e saudosista, retrata épocas, costumes e cenários de lugares importantes para os memorialistas" (LACERDA, 2003, p. 77).

De tal modo, o Junco de Torres é "um pássaro vermelho chamado Sofrê, que aprendeu a cantar o Hino Nacional. Uma galinha pintada chamada Sofraco, [...] Um boi de canga, o Sofrido. […] A barra do dia mais bonita e o pôr-do-sol mais longo do mundo" (2008, p. 14).

O sertão de Torres é um lugar esquecido no tempo. Ao relatar o Junco como "A barra do dia mais bonita e o pôr-do-sol mais longo do mundo" (2008, p. 14) faz o uso de uma linguagem simbólica para descrever a situação de seca constante deste lugar, onde o sol se faz presente por mais tempo, seria como se o dia se arrastasse. Assim, nos mostra tanto por meio de metáforas quanto por meio de termos mais diretos a vida difícil dos sertanejos, por exemplo, elementos como: "sofrê", "sofraco", "sofrido", "enxadas", "homens cavando" etc. Desta forma, o escritor vai desenhando o seu lugar compartilhados por tantos outros, inclusive por Luzia Senna.

Na sua construção textual podemos notar que Torres se utiliza também da intertextualidade quando este traz elementos do folclore nordestino para a sua narrativa, na passagem em que diz: "as rosas vermelhas e brancas da minha avó. As rosas do bem-querer: – Hei de te amar até morrer." Fazendo referência às cirandas, cantigas presentes na cultura popular, essa referência também pode ser percebida na música do cantor e compositor pernambucano Alceu Valença, *Ciranda da rosa vermelha,* no trecho em que segue: "A rosa vermelha/ É do bem querer/ A rosa vermelha e branca/ Hei de amar-te até morrer".

Desta forma, podemos entender o texto literário como um sistema de conexões múltiplas, no qual um texto absorve um outro e se reinventa. Operando assim o conceito de intertextualidade que os estudiosos comparativistas entendem como o arcabouço que renova as formas de abordagens metodológicas dos estudos comparados.

O sertão de Senna é representado pela fazenda São Joaquim, conforme nos diz: "Mesmo sendo um lugar deserto a fazenda São Joaquim era divertida […] O sertão é escasso de chuva, nesse período não é alegre nem bonito. mas, quando chove tudo é diferente" (SENNA, 2011, p. 19). Senna embora situe que o sertão é um deserto, escasso de chuva, que não há beleza na seca, nem tampouco alegria, escolhe descrever de forma poética os momentos raros de chuva e prosperidade na fazenda. "As árvores renovam as folhas, os pássaros parecem entender que é o motivo de muita alegria, todos os seres vivos demonstram seus agradecimentos à natureza. Nos tempos das trovoadas era uma grande felicidade!" (SENNA, 2011, p. 19). Sendo assim, observa-se que a escritora busca em sua narrativa ocultar as mazelas dos tempos de seca para contemplar os dias felizes sem estiagem, "nos tempos das trovoadas".

O sertão de Senna é seco, escasso assim como a sua "escritura" que esconde o sofrimento, ao nos dizer que nos raros tempos de trovoadas "a vegetação exalava seu aroma, nos galhos os pássaros exibiam seus cantos, os bodes pulam sobre a trincheira do tanque, os porcos fuçavam os terreiros, os sapos coaxavam nas águas barrentas e as borboletas esvoaçavam" (SENNA, 2011, p. 19). Mas quer acreditar em novas perspectivas de vida. Esse sertão nos diz das vidas das mulheres nordestinas, que carregam consigo uma carga altíssima de sofrimento e dor representada na vida, nos sonhos, na busca da palavra como instrumento de resistência e luta.

Ao analisar comparativamente os elementos presentes nos relatos ficcionais dos autores sertanejos, o que podemos observar é que o texto de Torres traz novos elementos, faz relações outras, pois Torres teve as oportunidades que

faltaram a Senna. Conheceu outras literaturas, outros lugares; a sua escrita estará impregnada com esses lugares, rostos, cheiros, sabores, etc. que Torres conheceu. Enquanto Antônio Torres, ao chegar em Alagoinhas, é apresentado à moderna prosa brasileira, passando a ter uma vivência literária, e ainda estudante publica no Jornal da cidade, por outro lado, Luzia Senna escreve como uma forma de suportar as dores do mundo e não publica.

As mulheres, dentre elas, Senna, não tiveram a mesma vivência que os homens, ao serem educadas para tornarem-se mães e donas de casas. Na escrita dessas mulheres essas marcas sociais, culturais estarão em evidências interferindo na sua construção literária. As mulheres não foram educadas para escrever, ou seja, não tiveram as mesmas oportunidades que os homens, por isso é preciso construir condições para que as mulheres se apropriem das várias formas de dizer.

Porém, não podemos deixar de perceber que a escrita de voz feminina autobiográfica ganha à cena na atualidade, uma escrita que ecoou como uma resposta ao silenciamento que os grupos minoritários sofreram no período ditatorial, assim, abala os obstáculos enfrentados pelas mulheres no exercício da escrita e desativa os processos de silenciamento impostos por um pensamento hegemônico que determinava a forma de ser e de viver do sujeito feminino. Estas formas, ou marcas culturais, como já dissemos, nos interessa como denotação de um tempo que, com diferença, pode ainda se repetir. O espaço da mulher ainda está se construindo em passos lentos, hoje já se estuda mais, porém ainda esbarramos em várias dificuldades.

Do mesmo modo, apresento a segunda cena selecionada para mostrar como a experiência individual do escritor Antônio Torres transfigura-se em experiência de um grupo ao qual ele pertence, a memória que por ora era individual converte-se em memória coletiva. Deste modo, vejamos outro trecho da obra *Essa terra* do autor, "Moças na janela, olhando para a estrada, parecem concordar: isto aqui é o fim do mundo. Estão sonhando com os rapazes que foram para São Paulo e nunca mais vieram buscá-las". Neste sentido, o narrador nos diz que as moças "estão esperando os bancários de Alagoinhas e os homens da Petrobrás. Estão esperando. Tabaréu, não: rapazes da cidade" (TORRES, 2008, p. 14).

Alagoinhas sempre foi o sonho de uma vida melhor no imaginário dos moradores dos povoados sertanejos. Se hoje, os jovens vêm para a cidade em busca de uma educação formal, naquela época mais ainda, os jovens sonhavam com a vida que poderiam ter após terminar os estudos. Isso fica evidente na trajetória nômade desses escritores em busca do estudo. Se os homens poderiam ir

para a cidade e morar em pensionatos, as mulheres dependiam da tutela de um parente responsável. No caso de Luzia Senna, o seu grande impedimento era o discurso patriarcal que naufragava o seu sonho de ser professora, restando-lhe à alternativa do casamento.

Em suas entrevistas Luzia Senna relata uma experiência que de alguma forma Antônio Torres narra em sua obra. Assim, Senna nos diz "Pensei, eu não vou ficar na roça eu vou me casar com um rapaz da cidade [Alagoinhas] e eu vou estudar e eu vou ser professora. Aos 16 anos arrumei o meu primeiro namorado da cidade".

A partir desses fatos, observamos uma aproximação muito grande entre a ficção e a realidade vividas por esses dois autores. Por exemplo, Torres parece que canta o sertão de Senna, mas não consegue imprimir as marcas da textualidade de gênero, ou melhor, as experiências compartilhadas por tantas mulheres sertanejas são ficcionalizadas sem desestabilizar os sentidos fixos (mulher que espera o homem para realizar os sonhos). Percebe-se, que a escrita literária de Torres permeia pelo conceito de autoficção apresentado por Klinger (2008) em que o escritor contemporâneo sente a necessidade de falar de si, ao mesmo tempo em que se percebe a impossibilidade de impor uma "verdade" ao texto escrito, desta forma as suas vivências são ficcionalizadas. Mas ao retratar a mulher, recai no limite de reproduzir marcas de gêneros, conceitos que colocam a mulher na condição de passividade, sempre na espera do homem que vai mudar o seu destino. No entanto, Senna realiza outro jogo, ela busca estratégias para mudar a sua vida, não aceita ser trancafiada.

Não podemos deixar de falar acerca do lugar do sujeito feminino, do seu modo de dizer posicionado que não é cantando pelo outro, pois este por mais que se sensibilize não tem como trazer as marcas do corpo feminino. Trata-se de um modo de dizer múltiplo, mas que se singulariza a partir do lugar que esse sujeito ocupa, das relações de forças que se estabelecem e do modo como as subjetividades vão sendo tecidas diante das interdições e enfrentamentos patriarcais.

A mulher narrada por Senna joga com a alternância do poder, ao ir em busca de um casamento com um rapaz da cidade, usa isto como estratégia para galgar os seus sonhos de estudar e ser professora. Senna traz uma outra imagem da mulher sertaneja que não aceita o lugar predestinado a ela. Esta diferença cultural, percebida nesta relação comparativa não pode ser desconsiderada, pois a mesma tem transformado as relações sociais.

A diferença entre a "escrita de si" dos escritores, seus traços memorialísticos, suas ficções e relatos autobiográficos, nos mostram que não há uma forma

discursiva fixa que particulariza essas narrativas, mas uma pluralidade de modos de dizer sobre o "eu" e "outro" compartilhados de um contexto histórico, social e econômico. Ao por em diálogo a escrita de Luzia Senna e de Torres, percebemos as proximidades e diferenças entre a escrita feminina e masculina, a multiplicidade dos modos de dizer sobre si mesmo e o outro, o que nos leva a continuar ampliando o debate sobre as marcas de gênero na escrita.

É importante ressaltar que Torres, apesar de trazer a temática do feminino, não textualiza as marcas do feminino, tais marcas aparecem no "corpo vivo", inventivo, escrito por Senna. Até o modo como ela constrói a sua narrativa revela os dispositivos que lhe impedem de ter acesso a outras possibilidades de luta com e contra o signo. A ausência do direito à educação, o discurso paterno, a escrita oficial, a literariedade, a dificuldade para publicar, a não circulação dos seus textos nas escolas, dentre tantas interdições revelam que os dispositivos ainda continuam impondo limitações a sua "batalha" com e contra o código.

A "escrita de si" dos escritores baianos contemporâneos mostra o quanto são carregadas de sentidos e falam de uma coletividade. No entanto, a "escrita de si" feminina se singulariza, pois traz a marca da "diferença cultural", a forma de viver dos corpos femininos que não são narrados por outros sujeitos. Desse modo, a escrita de si feminina é uma arma política que tensiona as questões de gênero.

Referências

AGAMBEN, G. AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ARFUCH, L. Antibiografias? Novas experiências nos limites. In MARTINS, A. B. *et al*. (orgs). **O futuro do presente**: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: UFMG, 2012**.**

DERRIDA, J. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

KLINGER, D. Escrita de si como performance. **Revista da Abralic**. São Paulo, v. 12, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/revista/2008/12/25/download. Acesso em 12 dez 2013.

KLINGER, D. **Escrita de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnografica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LACERDA, L. **Álbum de leitura**: memórias de vida, histórias de leitoras. São Paulo: UNESP, 2003.

RICHARD, N. **Intervenções crítica**: Arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SANTIAGO, S. **Meditação sobre o ofício de criar**. Revista Aletria. v. 18, n. 1, p. 173-179. 2008. Editora UFF. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1450/1546. Acessado em 05 de set 2014.

SENNA, L. V. **A estrada por onde passei**. São Paulo: Scortecci, 2011.

TORRES, A. **Essa Terra**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO ENSINO DE LITERATURAS INFANTOJUVENIS

Juciene Silva de Sousa Nascimento[1]
Cleonara Maria Schwartz[2]

A vigência temática deste capítulo se dá ao considerarmos que a diversidade no Brasil é notória, não há como negar que tal diversidade perpassa o currículo escolar de forma direta, muitas vezes de maneira inconsciente. A tendência natural, no espaço escolar, é a de querer padronizar todos. Contudo, a escola acompanha as mudanças históricas, sociais, econômicas e culturais da sociedade. A cada mudança, tensões e conflitos são evidenciados em diversos setores. Ao falar do currículo baseado na tendência da diversidade, Silva (2007, p. 88-89) nos conduz à ideia de que "um currículo inspirado nessa concepção não se limitaria, pois, a ensinar a tolerância e o respeito [...], mas insistiria, em vez disso, numa análise dos processos pelos quais as diferenças são produzidas através de relações de assimetria e desigualdade".

Sabe-se que o Brasil é formado a partir de raízes culturais distintas: branco, negro e indígena, por isso, ao se tratar de diversidade étnica, um grande desafio é a superação de estereótipos que conduzem ao preconceito. A sociedade dita normas em relação ao corpo e o modelo europeu toma destaque, considerando tudo que destoa do padrão impostas por práticas subjetivas vítimas de preconceito.

Desde cedo, a criança negra, ao chegar à escola, experimenta rejeição. Apelidos, piadas sobre sua cor, seu cabelo, seus costumes são diariamente rechaçados, ironizados e/ou tratados com estranheza por outras crianças, forçando-a a tentar se adequar aos padrões, aproximando da identidade branqueada imposta pelas circunstâncias, como por exemplo, mudança nos padrões estéticos. Gomes (2007, p. 247) apresenta uma posição positiva sobre essa questão: "na escola, não só aprendemos a reproduzir as representações negativas sobre cabelo crespo e o corpo negro; podemos também aprender a superá-las".

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação pela UFES. Professora da UNEB. Vinculada ao Grupo de Pesquisa em Educação e Linguagens.
2 Professora Doutora da UFES. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação e vinculada ao Grupo de Pesquisa em Educação e Linguagens.

Coube à educação, inserir meios de refletir sobre a realidade da educação etnicorracial, sobretudo com a viabilidade do cumprimento da lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003, a qual institui as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, a fim de incluir no Currículo Oficial da Rede de Ensino, a obrigatoriedade da temática "História e cultura Afro-Brasileira", principalmente nos âmbitos da História, Arte e no estudo de Língua e Literatura.

Nessa perspectiva, trabalhar com a educação etnicorracial em Língua e Literatura Portuguesa é resgatar o conhecimento da História, uma vez que esta contribuirá para entendimento do processo de ensino aprendizagem dos educandos, bem como uma forma de valorização da cultura, dita minoritária e, por isso, esquecida nos seguimentos de formação social.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNS, 1998, p. 32) dizem que: "para viver em sociedade plural é preciso respeitar e valorizar a diversidade étnica e cultural que a constitui". Dessa forma, percebe-se a importância de compreender a história da cultura afro-brasileira como um dos fatores essenciais na educação, porque faz parte da formação nacional brasileira. Para garantir a inserção no currículo, o Ministério da Educação (2010, p. 257) sanciona: "A Lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003, altera a Lei nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de ensino a obrigatoriedade da temática 'História e cultura Afro-Brasileira', e dá outras providências".

Pensar nas possibilidades de estudar a cultura afro-brasileira no âmbito da Língua e Literatura Portuguesa, de forma que contribua para a formação do indivíduo de maneira construtiva, é garantir ao educando o conhecimento e a informação, sendo isso apenas uma parte que lhe é de direito, outorgada legalmente. Ao negro não lhe pode ser furtado o direito de ser representado em quaisquer seguimentos, inclusive na Literatura.

Assim, a literatura infantojuvenil pode ser utilizada em sala de aula como uma maneira de adentrar em temáticas e exercícios práticos do cotidiano dos aprendizes, como questões sociais, políticas, econômicas, reflexões que envolvam as práticas culturais que esquadrinham o movimento da vida em sociedade. Ademais, as obras literárias, destinadas ao público infantojuvenil, também podem ser um viés para o desenvolvimento de competências e habilidades, as quais auxiliarão na efetividade das ações em situações diversas, cujas especificidades apresentam problemas e conflitos cotidianos que urgem soluções e a busca de alternativas para possíveis resoluções psicológicas, políticas, sociais, culturais e econômicas em estágios distintos da existência.

No que tange à literatura afrobrasileira, especificamente, é possível afirmar que esta pode ser capaz de auxiliar os indivíduos, pertencentes à fase infanto-juvenil, a se encontrarem com a cultura do outro e a se identificarem em sua própria cultura, em um movimento de alteridade, reconhecendo-se e sendo reconhecido. Além de lhe ser proporcionada a oportunidade de dialogar sobre as questões da diversidade, multiculturalismo, equilibrando concepções e ponderando traços identitários a partir daquilo que lhe é representado. Dessa forma, o estudo da literatura pode proporcionar a compreensão de questões que afetam as "populações consideradas minorias ou marginalizadas sócio-economicamente [que] não são geralmente representadas em textos literários, ou então, sua representação nem sempre corresponde à realidade vivida por estes grupos" (NAIDITCH, 2009, p. 26), omitindo suas características ou provocando o não-reconhecimento de suas idiossincrasias pela maioria social.

Partindo desses pressupostos, é vigente a necessidade de se verificar como os programas governamentais em educação têm subsidiado a outorga da lei 10.639/03, no tangente à Literatura infantojuvenil, constituindo-se na sistematização das ações para uma pesquisa verticalizada sobre os aspectos identitários afro-brasileiros representados nos livros de literatura chancelados por tais programas.

Ao adentrarmos no campo teórico literário e considerarmos a literatura como sistema simbólico discursivo, é possível pensar que, como uma arte, é influenciada pelas condições e fatores sociais que a circunda, distinguindo-se das outras artes não apenas na forma, mas também na matéria de sua expressão: as palavras. Isso posto, compreenderemos, aqui, o caráter utilitário da prosa, cuja essência está em servir-se das palavras, coadunando com as palavras de Jean-Paul Sartre (2004, p. 18), ao afirmar que "a arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante: vale dizer, as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos". Portanto, não se trata de saber se elas agradam ou desagradam por si próprias, mas sim se indicam coerentemente alguma coisa específica do mundo ou determinada noção.

Dessa forma, a linguagem prosaica articula e informa a respeito do mundo e os sujeitos que nele estão inseridos, prolongando os sentidos em relação a outros fins. A linguagem pode ser percebida quando o outro a emprega no curso de uma atividade, "seja de mim sobre os outros, seja do outro sobre mim" (SARTRE, 2004, p. 19). Logo, faz-se necessário a percepção prévia de que existe uma finalidade empreendida do prosador em através da necessidade do recurso discursivo.

No ato da fala, o sujeito tende a posicionar-se a partir de um lugar social, direcionando seu discurso a outrem. Assim, no movimento entre interlocutores, no momento do desenvolvimento discursivo, são alocados processos históricos e sociais, como também representações ideológicas dos indivíduos, cuja produção de fala, significam-se, revelando suas intencionalidades.

De acordo com os estudos foulcaultianos (2008), é possível compreender a proposição de que o ato discursivo deve ser concebido como um conjunto de enunciados que podem pertencer a campos distintos, obedecendo, no entanto, a normas de funcionamento, estando estas inseridas na propriedade discursiva e se impõem aos que falam ou tentam falar a partir de um espaço discursivo. Nesse sentido, o discurso, reconhecido como tal, não pode ser considerado a manifestação, sublima desenvolvida, de um indivíduo pensante, que conhece, e que o afirma: "é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos" (FOUCAULT, 2008, p. 61).

Nota-se, aqui, que o discurso não deve ser compreendido como um pronunciamento simplório, mas como um construto histórico e social interligado ao contexto sob o qual é desenvolvido, cujas ideologias nele presentificadas serão determinadas pelo contexto político-social de onde oriundam suas vozes.

Dessa maneira, ao dizer, o escritor prosaico desvenda a situação por seu próprio projeto de mudá-la; desvendando-a a si mesmo e aos outros para mudá-la. A cada palavra dita pelo prosador, este se engaja mais no mundo e, ao mesmo tempo, passa a emergir dele um pouco mais, uma vez que o ultrapassa na direção futura. Logo, "o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária [...]. O escritor 'engajado' sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar" (SARTRE, 2004, p. 20).

A literatura só poderá ser reconhecida enquanto movimento discursivo. Logo, para que este surja, faz-se necessário a concretização da leitura, durando tal movimento apenas enquanto essa leitura durar. Assim, o ato de escrever torna-se um apelo ao leitor para que este transponha à existência objetiva o desvendamento que foi empreendido por meio da linguagem e do discurso. "E como essa criação dirigida é um começo absoluto, ela é operada pela liberdade do leitor, naquilo que essa liberdade tem de mais puro" (SARTRE, 2004, p. 39).

Configura-se, aqui, uma relação intrínseca entre o que é escrito pelo indivíduo e o que é significado pelo sujeito interlocutor de tal escrita, uma vez que

como para-realidade, a literatura deve ser examinada a partir do modo como a realidade paralela se organiza, sendo que "o universo para-real não está no texto, o que seria confundir-se com ele enquanto objeto, mas num espaço que o texto engendra com a cumplicidade do leitor" (MOISÉS, 2000, p. 27).

Ao reconhecermos o objeto literário como um dos sistemas simbólicos, exercendo o papel de instrumento de conhecimento e comunicação vinculado ao contexto em que está inserido, acaba por exercer um poder estruturante, uma vez que é estruturada. Essa relação nos faz compreender o fato de como a realidade se apresenta literariamente pode, em seu movimento, exercer o poder simbólico, cuja especificidade é "um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social)" (BOURDIEU, 2012, p. 9).

Resta dizer, de acordo com estudos supracitados, que a literatura exerce papel fundamental na formação do sujeito, no seu reconhecimento enquanto pertencente a uma engrenagem política, histórica e social, cuja participação é reiterada no saber ser e no saber fazer sua história, sendo proposição da arte literária a liberdade do leitor. Espera-se com isso que ao representar a figura negra na literatura, a contribuição principal seja levá-lo a libertar-se de estereótipos, preconceitos e de tantos outros ranços históricos ainda existentes no discurso de indivíduos que preferem não legitimar tal liberdade.

As proposições pós-colonialistas sobre as discussões em torno da representação do negro na literatura são de extrema relevância ao considerarmos os princípios norteadores para essa pesquisa. As ideias propostas por Homi K. Bhabha (2013) e Stuart Hall (2013) são de consideravelmente latentes, por apontar a partir das teorias pós-coloniais as categorias que auxiliarão na análise dos dados coletados nas obras literárias infantojuvenis que tratem as temáticas etnicorraciais, cujas especificidades poderão abrir caminhos para a noção de representação do negro nesta literatura. Diante disso, trataremos de explorar as principais discussões pós-colonialistas dos autores em relação ao Hibridismo, o *Entre-lugar*, a Diferença, a Ambivalência, a questão da Agência Narrativa, a noção de Discursividade e *Re-inscrição* das minorias.

Os apontamentos que serão realizados versarão as discussões pós-colonialistas como já citado, as quais propõem a inferência da necessidade de se repensar a História a partir dos estudos sobre as minorias, levando em consideração aquilo que pode ter ficado oculto pelos registros oficiais. Ademais, faz-se necessário pontuar as conjecturas em relação à identidade, sob o prisma de que estas se encontram fragmentadas na pós-modernidade, estando o sujeito negro

também inserido nesta. Da mesma forma, seremos servidos pelos Estudos Culturais, pelas noções de Diferenças Culturais, Hibridismo e Diáspora, uma vez que tais fenômenos situam a existência dos *entre-lugares* dos sujeitos nas sociedades atuais, proposições muito semelhantes à corrente anterior.

Tais problemáticas nos conduzem a reflexões preponderantes sobre o objeto da pesquisa, em que a primeira nos leva a pensar nas questões étnicas situadas no mundo contemporâneo a partir da perspectiva de que, hoje, as identidades encontram-se fragmentadas, isto é, as relações globais, as intersecções humanas, bem como as relações econômicas e culturais fundem-se e confundem-se, fragmentando característicos identitários que outrora foram considerados sólidos, reunindo traços diversificados ao passo que configura novas identidades hibridizadas, assim como discute Stuart Hall (2006) ao afirmar que uma categoria de mudança estrutural está revertendo as sociedades modernas no final do século XX, o que está provocando a fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que outrora, nos tinham fornecido firmes localizações como indivíduos sociais.

Tais câmbios estão também deslocando nossas identidades pessoais, abalando o conhecimento que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável pode ser chamada, algumas vezes, de "deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo" (HALL, 2006, p. 9).

Se essas identidades são passivas de questionamentos e discussões, com a finalidade de *re-inscrição* no fazer histórico do sujeito pós-moderno, logo poderemos, também, repensar as questões étnicorraciais sob esse prisma, já que, embora vítima de opressão, esquecimento e estereotipação na História, o negro conquistou vários resultados positivos, provenientes de lutas seculares na esfera social. Assim, as perspectivas de análise da representação da figura negra na literatura infantojuvenil, de obras que tenham sido chanceladas pelo governo para serem utilizadas nas escolas em atenção à Lei 10.639/03, serão pautadas na representatividade do negro situado nos *entre-lugares*, nos interstícios das relações humanas, cujas identidades não se encontram mais solidificadas, tampouco puras, mas fragmentadas e reestruturadas no curso da pós-modernidade.

Nesse sentido, interessa aqui analisar tais representações narrativas na tentativa de evidenciar um negro cuja história e cultura contribuíram para a formação de uma nação híbrida, sendo sua subjetividade também hibridizada na medida em que suas experiências e/ou vivências embatiam ou conflitava com outras.

A problemática levantada por Bhabha (2013), sobre como as estratégias de representações chegam a ser formuladas no âmbito das pretensões concorrentes de comunidades. Como possibilidades, podemos considerar as conjecturas de que: 1) a linguagem corrobora as questões de recentes crises sociais; 2) a representação da diferença é distinta do reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos; 3) O "direito" de se expressar a partir da periferia é alimentado pelo poder de se re-inscrever; 4) os embates da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; 5) as diferenças sociais como signo da emergência da comunidade concebida como projeto (revisão, reconstrução das condições políticas do presente). Dessa forma, para que a comunidade cultural étnica seja revisada, reconstruída sócio-politicamente, a linguagem literária poder servir de agente representativo dessas formas de existência social.

A literatura mundial, como estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade, converte-se em um ato crítico, como uma produção em que sua principal característica é a representação discursiva. A linguagem e o discurso não ocorrem isolados, assim como afirma Hall (2013, p. 316-317), "A linguagem, em seu sentido mais amplo, é o veículo do raciocínio prático, do cálculo e da consciência, por causa das formas pelas quais certos significados e referências têm sido historicamente confirmados". Contudo, seu potencial de convencimento depende da "lógica" que liga uma afirmação a outra na sequência significativa; na qual as conotações sociais e o sentido histórico estão condensados e refletem com intensidade um no outro.

Isso nos esclarece o fato de que em qualquer momento de criação literária existem referências pré-estabelecidas pelo tempo, pelo espaço, pelas relações sociais e culturais. Logo, a condicionalidade temporal torna-se o risco dos discursos sociais, sustentando a prerrogativa de que a tradição diz respeito ao tempo e não ao conteúdo (BHABHA, 2013). Para tanto, localizar o sujeito cultural dentro da instância narrativa pode ser um movimento de extrema relevância a fim de que se encontre o sujeito descentrado, deslocado, no qual está instaurada a problemática da diferença cultural, o que faz da diferença cultural uma categoria enunciativa.

Em suma, como veículo de disseminação, a literatura está inserida em um tempo e em um enunciado, promovendo a representação das margens da nação moderna. Nessa perspectiva, a metáfora transporta o significado de casa (nação), de sentir-se em casa (pertencer), por isso a localidade da cultura da nação ocidental está mais em torno da temporalidade do que sobre a historicidade, logo as estratégias complexas de identificação cultural funcionam em nome do povo e da nação.

O poder da suplementaridade não está na negação das contradições sociais preestabelecidas do passado ou do presente, mas sim na renegociação dos tempos, dos termos, das tradições. Isto é, não se trata, aqui, de negar a função histórica que exerceu o estereótipo, de fobia e fetiche, reconhecimento e recusa, em relação ao sujeito negro, o qual por séculos testemunhou sua raça sendo o signo da diferença negativa nos discursos coloniais, vendo sua pele como representação da diferença cultural e racial estereotipada como inferioridade degenerativa, mas de reinscrever esse sujeito em seu tempo. Para tanto, a proposta deste capítulo coaduna com a ideia de Bhabha (2013, p. 258), ao dizer que a função pedagógica da modernidade "introduz no presente enunciativo da nação um tempo diferencial e iterativo de reinscrição através do princípio não naturalista da nação moderna, que está representado na vontade de nacionalidade, cuja memória histórica é unificada e assegurado o consentimento de cada dia, sendo esta a articulação do povo-nação". É, justamente, esse esquecimento que configura o *começo* da narrativa da nação.

A partir desse princípio, esperamos constituir uma análise singular da representatividade do negro na literatura infantojuvenil e, mediante seus resultados, promover a reinscrição supracitada sob o olhar dos estudos culturais, o qual incita a atenção às minorias de forma que estas sejam identificadas como integrantes da engrenagem social na modernidade. Sendo assim, a proposição de que o sujeito negro de hoje pode ser identificado e representado com uma identidade híbrida, configurada nos deslocamentos diaspóricos de suas experiências do presente, torna-se latente no seio do discurso narrativo.

Referências

BHABHA, H K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRASIL. **História Geral da África**: África desde 1935. Brasília: Ministério da Educação; UNESCO, 2010.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental. Brasília: Secretaria de Educação Fundamental do MEC, 1998.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de janeiro: DP&A, 2006.

MOISÉS, M. **A criação literária**: poesia. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

NAIDITCH, F. Literatura multicultural e diversidade em sala de aula. **Educação**. Porto Alegre, v. 32, n. 1, 2009.

SARTRE, J.P. **Que é a literatura?**. 3. Ed. São Paulo: Editora: Ática, 2004.

SILVA, T. T. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias de currículo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

UMA LEITURA CULTURAL DE *O CORTIÇO*

Deise Santos do Nascimento[1]

Apresentaremos neste capítulo uma abordagem cultural para a leitura do texto literário e para a formação crítica do leitor a partir do debate das questões étnico-raciais. Para tanto, consideramos o leitor um coautor no processo de recepção do texto literário, pois é responsável pela atualização dos sentidos do texto. Como modelo de leitura, analisaremos a representação da mulher negra em *O Cortiço*, de Aluízio Azevedo. No primeiro momento, selecionamos critérios e conceitos que perpassam a literatura afro-brasileira de acordo com Eduardo Duarte; No segundo, construímos um roteiro de leitura para o romance selecionado, levando em conta a intertextualidade cultural acerca de questões identitárias.

O uso do texto literário nas escolas públicas brasileiras tem sido questionado, pois sua aplicação muitas vezes não agrega valor ou sentido ao leitor, que, por sua vez, não encontra motivação para uma leitura prazerosa. No contexto midiático, cada vez mais surgem "novos leitores", seduzidos, a buscarem novas alternativas de leitura que contemplem suas expectativas, gostos e temática atualizada. Isso, consequentemente, proporciona um distanciamento desse leitor da era digital, dos textos literários. Tal quadro se constata pelo desinteresse do aluno pelas atividades solicitadas nas aulas de literatura.

Diante de tal realidade, percebe-se que um olhar diferenciado deve ser atribuído aos textos literários em sala de aula. O leitor deve ser instigado a se deparar com determinados questionamentos para realizar com sucesso sua prática de leitura para além do campo literário. Como proposta, sugerimos a exploração do texto literário a partir de uma abordagem cultural que valorize a identidade afro-brasileira. Para isso, apresentamos uma discussão sobre a representação da mulher negra em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. Com um debate voltado para questões étnicas, pretendemos desenvolver o senso crítico do leitor, que deve identificar estereótipos sexuais das personagens negras dessa obra. Para tal estudo, faremos uso das considerações de Duarte (2010) sobre a construção da visão e papel da mulher afrodescendente do período Colonial aos dias de hoje.

1 Mestre em Letras pelo PROFLETRAS/UFS/ITABAIANA. Professora da Secretaria de Educação de Sergipe. Bolsista Capes.

Ao abrir o debate da interpretação da leitura literária a partir da atualização do leitor, pensamos em um processo de troca de experiências entre as informações trazidas pelo texto e as vividas pelo leitor. Nesse caso, compararemos como o estereótipo da mulher negra é representado no texto literário e como o leitor contemporâneo pode desconstruir esse preconceito a partir de sua realidade e dos intertextos históricos.

Com tal proposta de interpretação, abrimos o debate sobre questões identitárias, pois não nascemos com uma identidade fixa, mas sim passamos por um processo de formação e transformação no decorrer de nossa vida (HALL, 2006). Assim, levando em consideração que o processo de leitura é também de aceitação e negação de posições identitárias, propomos que o leitor compare as representações literárias com as sociais das quais ele faz parte. Esse processo comparativo é também o de reconhecimento da alteridade, da voz do outro, com a qual devemos estar compromissado para a defesa dos direitos humanos.

Dessa forma, sugerimos uma leitura para além do texto literário, envolvendo o leitor em um debate sobre preconceito racial e sobre formas de questionamento dessas representações. O racismo passa a ser explorado como um intertexto cultural, isto é, as representações históricas da mulher negra devem ser retomadas como parte do processo de interpretação que preenche os espaços vazios do texto (ECO, 2005). Esse debate faz parte da estratégia de ampliação do horizonte de expectativa do leitor, que terá uma formação mais consciente dos estereótipos da mulher negra. Tal ampliação é possível porque "o intertexto cultural pede um processo de recepção ativa para além do texto literário, pois convida o leitor a propor novos sentidos para os signos textuais através da atualização dos códigos literários" (GOMES, 2014, p. 105).

Para tal, a leitura deve ser tratada como um instrumento de formação social, que é possível por meio de um leitor colaborador, ou seja, um coautor que preencha os "espaços vazios" (ECO, 2005, p. 46), oportunizados pelo autor. Portanto, a leitura deixará de ser estática e descontextualizada para se tornar um processo de debate e de reflexão acerca das representações literárias sustentada pela "perspectiva cultural", que é priorizada pelo modelo cultural de leitura (GOMES, 2014, p. 104).

Nesse caso, o preconceito racial passa a ser um intertexto cultural que deve ser explorado como forma de ampliação do horizonte de expectativa do leitor. Essa metodologia deve contemplar vários textos "para compor nossas intertextualidades culturais e estéticas, priorizando a abordagem de formação da cidadania do leitor" (GOMES, 2014, p. 104). Portanto, está em jogo, não só a formação escolar, mas também a social que prepara nosso aluno para um mundo mais democrático e inclusivo.

Conforme essa perspectiva, exploramos a leitura por meio de um processo interpretativo em que a diferença e alteridade fazem parte do jogo identitário (HALL, 2006). Quanto à representação da mulher negra nos textos canônicos, cabe destacar que a exploração sexual e do trabalho forçado é recorrente. Esses textos trazem uma mulher animalizada, um ser que é explorado por sua beleza e sexualidade. Na literatura brasileira, a representação da mulher negra é marcada pela "condição do *corpo disponível*", que é reforçado pela "figuração literária da mulata: animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução" (DUARTE, 2010, p. 24).

A obra de Azevedo descreve determinadas questões que inclinam o leitor para à identificação com uma ou outra personagem negra e pobre, quando exploramos sua condição de "corpo disponível" para o homem branco, reforçando o preconceito racial e estereótipo sexual da mulata.

Portanto, ao ressaltarmos a questão racial, chamamos a atenção não só para as representações literárias, mas também para uma reflexão acerca desse tema na atualidade. Dessa forma, abre-se o espaço para a leitura do texto a partir de intertextualidades do racismo, em que o leitor seja colaborador e preencha os "espaços do texto" com sua formação atual. Assim, o texto passa a ser explorado por esses espaços que trilham um roteiro de leitura. Com isso, ao invés de termos uma leitura unilateral, abrimos o horizonte de interpretação do texto para a comparação entre aspectos representados na ficção e vivenciados pelo leitor na contemporaneidade.

Para a promoção dessa identificação, o método cultural propõe que seja feita uma leitura intertextual, que promova a comparação entre o texto lido e o horizonte de expectativa do leitor. Por meio dessas aproximações, o leitor poderá vivenciar os conflitos artísticos e ideológicos que o texto literário traz. Esse é possuidor de uma atmosfera que nos possibilita debruçar um olhar para além do campo artístico, uma vez que contém signos que nos levam a significados específicos do meio cultural. Nesse processo, cabe ao leitor a função de construção de sentidos.

Por esse caminho, acreditando em um método de leitura capaz de conduzir a interpretação textual, de maneira heterogênea, será possível oferecer ao leitor uma formação politizada a partir de uma mediação entre texto e cultura. Nesse caso, o texto literário deve ser visto por meio de uma metodologia que, "se projeta como análise de fronteiras atravessadas por vários saberes por meio dos quais o/a leitor/a é desinstalado/a de seus territórios e é convidado/a a atravessar essas fronteiras, por meio de uma mobilidade que dialoga com outros pressupostos teóricos e seus referenciais" (GOMES, 2014, p. 27).

Além da questão racial, *O Cortiço* traz a temática do trabalhador com diversas histórias paralelas das personagens que o habitam. Essas personagens são exploradas e marginalizadas por sua classe social, que com a baixa remuneração, resta-lhe viver próximo ao trabalho:

> Não obstante, as casinhas do cortiço, à proporção que se atamancavam, enchiam se logo, sem mesmo dar tempo a que as tintas secassem. Havia grande avidez em alugá-las; aquele era o melhor ponto do bairro para a gente do trabalho. Os empregados da pedreira preferiam todos morar lá, porque ficavam a dois passos da obrigação [...] Noventa e cinco casinhas comportou a imensa estalagem (AZEVEDO, 1984, p. 21).

Por descrever a classe trabalhadora, a obra de Aluísio Azevedo nos convida a diversas reflexões acerca da exploração do corpo da mulher negra, revelando tensões étnico-raciais que podem ser exploradas no processo de interpretação. Para melhor exemplificar essa proposta, vamos no deter na representação de Rita Baiana, uma mulher negra com estereótipo de mulata sexualizada. Essa personagem tem destaque pela força de sua sexualidade. Ela é apresentada de uma maneira especial, com as particularidades da mulata, cheia de sensualidade e gingado. Desejada por todos os homens, carrega em si "a cor do pecado", uma marca de beleza e exuberância feminina. Por ser uma mulher exuberante, ela é descrita como uma fêmea pronta para acasalar com um macho que consiga dominá-la:

> — Olha! quem aí vem!
> — Olé! Bravo! É a Rita Baiana!
> — Já te fazíamos morta e enterrada!
> — E não é que o demo da mulata está cada vez mais sacudida?...
> — Então, coisa-ruim! por onde andaste atirando esses quartos?
> — Desta vez a coisa foi de esticar, hein?!
> Rita havia parado em meio do pátio.
> Cercavam-na homens, mulheres e crianças; todos queriam novas dela. Não vinha em traje de domingo; trazia casaquinho branco, uma saia que lhe deixava ver o pé sem meia num chinelo de polimento com enfeites de marroquim de diversas cores. No seu farto cabelo, crespo e reluzente, puxado sobre a nuca, havia um molho de manjericão e um pedaço de baunilha espetado por um gancho. E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, saracoteando

> o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a sua fisionomia com um realce fascinador (AZEVEDO, 1984, p. 68- 72).

Nesse trecho, a identidade da mulher negra é projetada por um olhar masculino patriarcal, que tem origem nas relações entre senhor e escravas da casa grande. Rita transpira sensualidade e beleza, provocando admiração e desejo sexual. Essa visão da mulher afrodescendente é um resquício do sistema escravocrata. Seu corpo é descrito como parte da posse masculina. No processo de leitura cultural, esse intertexto histórico não pode ficar de fora. O leitor deve ser capaz de preencher os "espaços abertos" do texto com um olhar crítico e questionador da exploração do corpo da mulher. Outro percurso que pode ser traçado pelo leitor colaborador é a aproximação com outros textos literários, que descrevem personagens femininas sensuais como os romances de Jorge Amado.

No processo de leitura cultural, destacamos que Rita Baiana carrega traços da dupla opressão: de raça e de gênero, pois é duplamente vista como um objeto do desejo masculino. No contexto do cortiço, os homens brigam para saber quem vai ficar com ela. Entre seus pretendentes está o português Jerônimo, que se encanta pela sexualidade da brasileira. Por ser de nacionalidade diferente dos que habitam o cortiço, esse português se vê como merecedor do amor da mulata, pois ela sim, segundo o próprio, sabe tratar um homem como deve ser. Essa descrição do estereótipo de gênero fica mais marcante quando comparamos Rita, a negra dominadora, com Piedade, esposa de Jerônimo, uma mulher submissa. Essa visão sexualizada de Rita é recorrente em textos literários, pois, segundo Duarte, "a mulata construída pela literatura brasileira tem sua configuração marcada pelo signo da mulher fornicaria da tradição europeia, ser noturno e carnal, avatar da meretriz" (2010, p. 24).

Por meio de um olhar questionador, Duarte (2010) também destaca que mesmo diante dessa total atenção dada ao corpo das mulatas, na literatura brasileira entre o século XIX e XX, em nenhum momento, essas personagens são vistas como mães, pois não se descreve a fertilidade delas. No imaginário literário, são vistas como incapazes para a procriação. Tal peculiaridade pode ser associada à negação da identidade negra como uma das formadoras da identidade brasileira. Pelo olhar eurocêntrico, a afrodescendência era negada, visto que politicamente pregava-se o embranquecimento da identidade nacional. Por isso, as personagens brancas, representadas nesse período são descritas como maternais, angelicais e puras, por isso dignas de serem representantes da organização familiar.

Portanto, Rita Baiana pode ser considerada a representação máxima do sensualismo exacerbado de uma mulata em textos literários, pois é uma mulher que por meio de sua performance sexual é capaz de propor satisfação ao homem. No romance de Azevedo, a disputa pelo prazer de Rita entre Jerônimo e Firmo tem um final trágico. Firmo cai em uma emboscada idealizada pelo português e vem a falecer, além de provocar a destruição da família do líder da pedreira. Mas o que mais choca é a forma animalesca como Rita é tratada pelo português, visto que "nesse contexto, as cenas de sexo entre Rita e o português tomam forma de paradoxal estupro do homem pela mulher, remetendo a "anjos [Jerônimo] violentados por diabos [Rita]", entre a vermelhidão cruenta das labaredas do inferno" (DUARTE, 2010, p. 27-28).

A sexualidade de Rita e a força de Jerônimo atravessam as cenas de sexo cujo ritual expõe uma versão desrespeitosa do corpo da mulher:

> Jerônimo, ao senti-la inteira nos seus braços; ao sentir na sua pele a carne quente daquela brasileira; ao sentir inundar-lhe o rosto e as espáduas, num eflúvio de baunilha e cumaru, a onda negra e fria da cabeleira da mulata; ao sentir esmagarem-se no seu largo e pelado colo de cavouqueiro os dois globos túmidos e macios, e nas suas coxas as coxas dela; sua alma derreteu-se, fervendo e borbulhando como um metal ao fogo, e saiu-lhe pela boca, pelos olhos, por todos os poros do corpo, escandescente, em brasa, queimando-lhe as próprias carnes e arrancando-lhe gemidos surdos, soluços irreprimíveis, que lhe sacudiam os membros, fibra por fibra, numa agonia extrema, sobrenatural, uma agonia de anjos violentados por diabos, entre a vermelhidão cruenta das labaredas do inferno (AZEVEDO, 1984, p. 207).

Levando esses questionamentos para uma leitura com base no método cultural, oportunizaremos ao leitor uma formação do seu senso crítico a partir da problematização das representações étnico-raciais e de gênero. O leitor colaborador precisa ir além das descrições literárias para interpretar os sentidos do texto. Dessa forma, podem ser feitas a seguintes reflexões: Como é representada a mulher negra no texto de Azevedo? Como você associa a sensualidade da mulata à identidade da mulher brasileira? Quem são as Ritas Baianas da atualidade? A partir de tais questionamentos, poderemos melhor explorar os sentidos do texto lido, visto que o modelo cultural de leitura deve levar em conta a "diversidade identitária, das questões étnico-raciais, de gênero, sexuais, de classe, entre outras" (GOMES, 2014, p. 21).

Portanto, é necessária uma prática de leitura que motive o leitor a colaborar com os sentidos do texto. Para tanto, devemos aproximar o leitor do texto,

quando propomos uma interpretação em coautoria, ou seja, a construção do sentido é possível por meio da ampliação do horizonte de expectativa desse leitor. Nesse processo de colaboração, novas interpretações são construídas e tornam a leitura mais prazerosa, já que será significativa para o leitor atual. Destarte, verifica-se que, ao aproximar o leitor do intertexto étnico-racial que atravessa a obra, reforçamos a necessidade de uma postura crítica desse leitor diante da exploração do estereótipo da mulata sexualizada.

Em *O cortiço*, há outra personagem feminina negra que merece destaque: Bertoleza. A representação dessa personagem reforça o sistema de violência do corpo da mulher que passava pelo abuso do trabalho doméstico e pela exploração sexual. Como era uma escrava fujona, o dono do cortiço, João Romão, explora sua força de trabalho com a promessa de deixá-la livre. Essa forma de dominação faz parte das "relações institucionais de poder" (FOUCAULT, 2001, p. 43). Tal relação de poder é identificada na descrição das diferentes formas de exploração do corpo dessa mulher negra:

> Bertoleza representava agora ao lado de João Romão o papel tríplice de caixeiro, de criada e de amante. Mourejava a valer, mas de cara alegre; às quatro da madrugada estava já na faina de todos os dias, aviando o café para os fregueses e depois preparando o almoço para os trabalhadores de uma pedreira que havia para além de um grande capinzal aos fundos da venda. Varria a casa, cozinhava, vendia ao balcão na taverna, quando o amigo andava ocupado lá por fora; fazia a sua quitanda durante o dia no intervalo de outros serviços, e à noite passava-se para a porta da venda, e, defronte de um fogareiro de barro, fritava fígado e frigia sardinhas, que Romão ia pela manhã, em mangas de camisa, de tamancos e sem meias, comprar à praia do Peixe. E o demônio da mulher ainda encontrava tempo para lavar e consertar, além da sua, a roupa do seu homem, que esta, valha a verdade, não era tanta e nunca passava em todo o mês de alguns pares de calças de zuarte e outras tantas camisas de riscado (AZEVEDO, 1984, p.16).

A condição humilhante de Bertoleza reforça o quanto o corpo da mulher negra era explorado pelo sistema patriarcal escravocrata. Do abuso do trabalho forçado ao sexual, cabia ao homem branco se aproveitar dessa situação, reforçando o quanto a opressão da mulher negra é sempre dupla. Bertoleza foi explorada a partir de uma relação ambígua de criada e de amante, inferiorizada pela raça e pelo gênero. Todavia,

por não aceitar voltar à condição de escrava, quando abandonada por João Romão, Bertoleza comete suicídio como uma forma de libertação dessa vida de exploração.

Portanto, a partir das considerações apresentadas neste capítulo, verificamos que a obra de Aluísio Azevedo ainda desperta o interesse do leitor atual, quando pensamos no debate sobre a história da representação da mulher negra na literatura. Mesmo que a literatura seja de um campo ficcional, o discurso apresentado transparece o preconceito e os estereótipos atribuídos a elas.

Diante disso, cabe ao professor compromissado o questionamento dessas representações, propiciando ao aluno a identificação desse problema. Além disso, a prática de leitura deve despertar o prazer e o interesse do leitor em ser um coautor para produzir considerações críticas acerca da condição da mulher negra na história da literatura e no seu contexto (GOMES, 2011). Com isso, valorizamos a autoestima e o respeito à mulher afrodescendente, força motriz na construção do Brasil.

Dessa forma, acredita-se que a leitura literária, quando explorada pelo modelo cultural, pode despertar o interesse do aluno, que passa a contextualiza os sentidos do texto lido a partir de sua experiência. Consequentemente, os resultados dessa prática serão mais significativos dentro e fora do ambiente escolar, pois além de proporcionar a motivação ao ato de ler, desencadeará um debate acerca das questões étnico-raciais. É através de um estudo da representação da mulher negra, quando vista de forma sensualizada e submissa aos desejos do homem, que se torna possível debater sobre os diferentes papéis da mulher na sociedade atual. Destaca-se também a importância da exploração da subjetividade do texto literário para formação desse leitor crítico.

Referências

AZEVEDO, A. **O cortiço**. São Paulo: Ática, 1984.

DUARTE, C. L. *et al.* (Org.). **Falas do outro: literatura, gênero, etnicidade**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2001.

GOMES, C. M. Estudos de literatura por meio da interdisciplinaridade dos estudos culturais. **Anais do V Fórum Identidade e Alteridades**. Itabaiana: GEPIADDE/UFS/CNPq, 2011.

GOMES, C. M. **Ensino de literatura e cultura: do resgate à violência doméstica**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

ENSINO DE LITERATURA: UMA PROPOSTA DE GÊNERO

Meiryelle Paixão Menezes[1]

O ato de ler consiste em um processo de representação. Por isso, está na essência da leitura a representação do mundo através das palavras. É nesse contexto que as teorias do leitor e da leitura ressaltam a relevância do processo da leitura, não somente na formação educacional, mas também cultural e identitária do indivíduo. É através da leitura que conhecemos o mundo e que passamos a interagir com o outro, construindo a nossa identidade a partir da nossa relação com o mundo.

É nessa perspectiva que este capítulo se pauta na construção do/a leitor/a crítico/a, sobretudo na construção do/a leitor/a literário/a, visando à conscientização dos/as discentes com relação à naturalização dos comportamentos e dos papéis sociais exercidos pelas identidades masculinas e femininas, tanto na escola, como fora dela.

A esse respeito, vale mencionar a relevância do ensino da literatura na escola. No ensino fundamental, a literatura não faz parte do currículo escolar. Por esse motivo, os alunos chegam ao ensino médio sem a mínima noção acerca da leitura do texto literário, uma vez que as aulas de Língua Portuguesa se pautam ainda na transmissão de regras gramaticais. O texto literário, quando utilizado, se torna pretexto para a aquisição de regras da norma padrão.

Nesse contexto, é de suma importância a formação de leitores/as literários/as no ensino fundamental, para que esses/as leitores/as ingressem no ensino médio com melhor embasamento acerca da interpretação do texto literário. Para isso, nesse capítulo sugerimos uma forma inovadora de trabalho com o texto literário em sala de aula: a abordagem da literatura tomando como base os estudos de gênero.

Tal abordagem pode trazer para os/as educandos/as reflexões acerca da aceitação das diferenças entre os gêneros no universo da escola. Os estudos de gênero muito contribuíram para a visibilidade feminina ao longo dos anos. Atualmente, tais teorias adentraram na escola no intuito de conscientizar alunos/as e demais profissionais da educação com relação a problemas sociais como a vio-

1 Mestre em Letras pelo PROFLETRAS/UFS/ITABAIANA. Professora da Secretaria de Educação do Estado de Sergipe. Pesquisadora vinculada ao grupo de pesquisa GELIC. Bolsista Capes.

lência simbólica e a discriminação ainda sofrida pelas mulheres na sociedade e, sobretudo, na escola.

É importante lembrar os métodos de leitura que podem ser utilizados pelo/a professor/a para a montagem de aulas mais dinâmicas e condizentes com a realidade dos/s alunos/as atuais. Nessa perspectiva, o *Método Cultural de Leitura* (2014) de Gomes pode se tornar um poderoso aliado dos/as professores/as nas aulas de Língua Portuguesa. Este método traz em seu bojo a valorização dos elementos culturais presentes no texto literário, além de priorizar os diversos sentidos sugeridos pelo leitor/a no ato de ler. Por isso, esse autor considera seu método como uma "prática interdisciplinar que passa pela releitura da obra a partir de um leitor/a colaborativo/a" (GOMES, 2014, p. 127). Essa prática de leitura, a qual se constitui em leituras literárias pela abordagem de gênero, faz-se importante no espaço escolar porque questiona as representações tradicionais de gênero dos textos literários.

As teorias de gênero de autoria de Judith Butler são importantes aliadas para a compreensão das estruturas sociais vigentes. Com relação à constituição identitária do indivíduo, Butler afirma que a identidade natural é diferente da identidade de gênero, uma vez que o gênero é construído culturalmente, ou seja, é diferente do sexo biológico. Nesse sentido, este capítulo visa trabalhar essas noções de construção das identidades de gênero através do texto literário. Nas palavras da autora, a teoria do gênero "tenta dar o sentido cultural da doutrina existencial da escolha. O gênero torna-se o lugar dos significados culturais tanto recebidos como inovados. E escolha, nesse contexto, vem a significar um processo corpóreo de interpretação" (BUTLER, 1998, p. 140).

A partir daí, este capítulo tem como objetivo trazer uma análise via teorias de gênero do conto "O menino"(1999), de Lygia Fagundes Telles e propor uma leitura de gênero do citado conto como proposta pedagógica que pode ser aplicada em sala de aula. Essa narrativa gira em torno da história de um garoto que não aceita a traição da mãe para com o pai. A liberdade da sua mãe o incomoda, pois o garoto fora educado nos moldes patriarcais.

A teoria do corpo de Elódia Xavier pode nos auxiliar a entender a naturalização dos papéis sociais de gênero presentes no conto, uma vez que a citada autora trabalha com a naturalização do gênero feminino e sua inserção nas esferas de poder presentes na sociedade. Em *Que corpo é esse?* (2007), Xavier nos traz uma tipologia corporal de personagens femininas da literatura brasileira que aborda desde o *corpo invisível* até o *corpo liberado*. A autora pauta suas análises nos estudos de gênero como uma forma de dar visibilidade à literatura de autoria feminina.

A nossa proposta é contribuir para um melhor trabalho com a leitura do texto literário em sala de aula, uma vez que sugere um caminho interpretativo voltado para o despertar do horizonte de expectativa de gênero de alunos do ensino fundamental. Para isso, este capítulo se pauta nas teorias contidas em *A dominação masculina*, de Pierre Bourdieu, no *Método Cultural de Leitura*, de autoria de Carlos Gomes e na metodologia pedagógica de Leonor Santos. Dessa forma, o citado capítulo aponta uma prática de leitura inovadora, cuja centralidade está no respeito às diferenças existentes entre os gêneros no ambiente escolar.

O conto "O menino", foi escolhido para análise por abordar um tema bastante ligado à realidade dos discentes brasileiros: os conflitos familiares. O enredo da narrativa se inicia com uma pequena descrição do espaço da casa onde o menino morava com os pais. Através do discurso indireto livre, o narrador apresenta uma família aparentemente perfeita, cujo núcleo burguês gira em torno do pai, da mãe e do filho. O conto trata da ida do filho com sua mãe ao cinema, passeio frequentemente feito por ambos sozinhos, já que o pai permanecia boa parte do seu dia ocupado com o trabalho.

O menino, personagem principal do conto, era educado dentro dos moldes patriarcais, conforme aponta a seguinte passagem do texto, um diálogo entre a mãe e o menino: "Quer se perfumar também? – Homem não bota perfume. – Homem, homem! – Ela inclinou-se para beijá-lo" (TELLES, 1999, p. 93). Esse trecho do conto aponta uma criança que está sendo, aos poucos e através da educação familiar, naturalizada pelas normatizações de gênero. Pierre Bourdieu afirma que, assim como as mulheres, os homens também são educados para seguir as normas de uma representação dominante. Os homens, desde a infância, são educados para serem fortes e viris. Tais características não fazem parte de sua natureza, todavia são construções sociais simbólicas que influenciam na formação identitária dos meninos. De acordo com Bourdieu, "se as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação e do silêncio, os homens também estão prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas da representação dominante" (BOURDIEU, 1999, p. 63).

Nesse contexto, a construção da identidade masculina é fruto de uma socialização que inculca no menino, através de exigências aparentemente naturais, ideais de força, honra e masculinidade, como aparece no fragmento do texto: "Na rua, ele andava pisando forte, o queixo erguido, os olhos acesos" (TELLES, 1999, p. 94). A esse respeito, a Escola, além da Família, é uma instituição social que contribui para a efetivação dessas normatizações de gênero, uma vez que reforça tais

normatizações nas atividades em sala de aula, nas brincadeiras e nos momentos de interação entre alunos e entre alunos e professores.

Guacira Louro corrobora com Bourdieu ao apontar que a instituição escolar é um dos principais espaços de reprodução das desigualdades de gênero presentes na sociedade. A escola, através de suas práticas educativas, acaba reforçando as relações patriarcais de dominação. Assim, para Bourdieu, a representação da identidade masculina é fruto de normas de "nominação" e de "inculcação", demarcadas socialmente por uma "natureza biológica" que "se torna um *habitus*, lei social incorporada" (BOURDIEU, 1999, p. 63-64).

Tal naturalização é reforçada inconscientemente pela instituição escolar através de estruturas de dominação que partem do simbólico. Para Pierre Bourdieu, o simbólico pode ser entendido como o oposto do real, do efetivo, pois ocorre de forma natural e sem efeitos visíveis. Nesse contexto, a escola é uma das instituições sociais que mais contribuem para a efetivação dos esquemas de dominação nos quais as mulheres e, mais especificamente, as meninas estão inseridas por meio "de um trabalho incessante de reprodução" desses discursos presentes nas instituições sociais como a família e escola (BOURDIEU, 1999, p. 46).

Nessa perspectiva, a escola deveria repensar suas práticas e passar a adotar novas estratégias que foquem a desconstrução dos discursos que privilegiam as desigualdades entre os gêneros. Para Louro, a pedagogia de gênero se constitui como a maneira ideal para uma abordagem educativa que questione o patriarcado e reconheça as desigualdades entre os gêneros na escola (LOURO, 1997, p. 111). Por isso, é de suma importância uma metodologia pedagógica voltada para a leitura de textos literários calcada no questionamento da discriminação de gênero.

Partindo de tais teorias, podemos apontar que a mãe do menino é descrita na narrativa, inicialmente, como uma mulher perfeita, além de linda em sua aparência física, uma boa mãe, do ponto de vista do menino, exemplo de mulher idealizada com a qual o menino sonhava em ver nas outras meninas e cujo exemplo serviria de modelo para uma futura esposa, conforme aponta o seguinte excerto do texto: "Tão bom sair de mãos dadas com a mãe. (...) Quando crescesse haveria de casar com uma moça igual. Anita não servia que Anita era sardenta. Nem Maria Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe" (TELLES, 1999, p. 94).

No decorrer do enredo, mãe e filho chegam ao cinema, lugar em que o filho iria se decepcionar ao descobrir que a mãe mantinha um relacionamento extraconjugal. O menino, então, impressionado ao ver a mãe se relacionar com outro homem que não seu pai, ficou muito surpreso, pois a educação que ele havia rece-

bido da família contribuiu para a construção de uma identidade naturalizada por uma socialização que considera o gênero feminino como submisso, fiel e cuidador da família: "[...] tirou os caramelos do bolso para oferecê-los à mãe. Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar" (TELLES, 1999, p. 100).

A partir daí, o menino passou a rejeitar o amor e o carinho que a mãe lhe dedicava, uma vez que já tinha incorporado em suas convicções a concepção da estrutura social da dominação. Nesse sentido, o menino está inserido em um mundo social marcado por divisões arbitrárias, socialmente construídas entre os sexos, no qual a mãe é vista como um ser angelical. Após a desconstrução desse imaginário, o garoto sente vontade de arranhá-la, quando ela tentar fazer um carinho nele: "De assalto, a mão dela agarrou a sua. Sentiu-a quente, macia. Endureceu as pontas dos dedos, retesado: queria cravar as unhas naquela carne" (TELLES, 1999, p. 102-103).

Quanto ao homem que se aproximou de sua mãe, o menino passa a nutrir um sentimento de raiva e ciúme da mãe, pois o enxerga como uma ameaça ao seu relacionamento com a mãe, além de representar a traição da mãe, fato que pode manchar a "honra da família".

Para o menino, a traição da mãe é uma ofensa ao pai e à família. Por tratar de tema tão relevante para a realidade sociocultural dos/as estudantes, este conto pode ser levado para a sala de aula, no intuito de fazer com que os alunos reflitam sobre as relações de gênero na atualidade. Vale ressaltar que tais representações de gênero são naturalizadas e construídas socialmente. De acordo com Judith Butler, a teoria do gênero vem esclarecer o modo pelo qual as identidades de gênero são construídas socialmente, através da incorporação de normas culturais preexistentes, uma vez que "o corpo é concebido como um lugar cultural de significados de gênero" (1998, p. 140). Por esse motivo, como a literatura é um elemento cultural, o gênero feminino é representado em muitos textos literários como passivo, cuidador e do âmbito do lar, diferentemente do que ocorre em "O menino", em que a mulher é representada contrariamente ao que a sociedade e as instituições esperam.

Tomando por base a teoria do corpo de Xavier, esboçada em *Que corpo é esse?* (2007), pode-se afirmar que o corpo da mãe do garoto é liberado. Isso porque ela resolve assumir a sua liberdade em sua vida afetiva. O fato de a mãe do menino ter um relacionamento fora do casamento a faz viver seu corpo de forma plenamente livre. De acordo com Xavier, o corpo liberado aparece em narrativas que têm personagens femininas "que passam a ser sujeitos da própria história,

conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento" (XAVIER, 2007, p. 169).

Dessa forma, a mãe do protagonista do conto em análise não segue as regras de gênero determinadas pelas instituições sociais, ou seja, ela vive conforme seus desejos, independentemente dos valores sociais predeterminados para a mulher. Ela experimenta, mesmo que de forma oculta – sem que a família saiba – a sua liberdade afetiva.

Para um debate crítico, sugerimos uma prática de leitura cujo foco deva ser a conscientização do leitor/a no tocante à naturalização das relações de gênero e a submissão da mulher às práticas sociais patriarcais. Por esse motivo, esta metodologia prioriza um debate focado no questionamento da dominação masculina. Para isso, as teorias de gênero são imprescindíveis para a leitura do texto literário na escola, visto que "tal prática se destaca por questionar a memória coletiva das representações de gênero impostas pela dominação masculina e pelo sistema patriarcal preconceituoso, sugerindo a abertura dos significados do texto a partir da luta da mulher por emancipação" (GOMES, 2014, p. 127).

Esse método é provocativo, uma vez que leva em consideração os elementos socioculturais dos/as discentes ao passo que eles/as também vão se apropriando da beleza do literário por meio da estética das obras, além de conscientizá-los/as com relação às diversas formas de violência contra a mulher, a exemplo da violência simbólica e da violência física e, por fim, traz à luz os mecanismos que podem coibir tais práticas como a lei 11.340/2006 conhecida como lei Maria da Penha. Assim, podemos afirmar que "ao elegermos uma prática cultural de leitura, a partir das questões de gênero, com ênfase nos direitos femininos, procuramos incentivar um método de interpretação textual heterogêneo, que seja sustentado pelas questões identitárias" (GOMES, 2014, p. 15-16).

Com a adoção dessa proposta inovadora, o/a docente pode proporcionar aos/às leitores/as uma formação crítica, na qual aponta os conflitos sociais gerados pelo questionamento dos valores tradicionais e possa abrir espaço para que os leitores expandam seus horizontes de expectativas em relação ao papel da mulher na atualidade. Nesse contexto, a valorização da representação de gênero provoca do leitor/a, que passa a refletir sobre o próprio agir no ambiente de interação, uma vez que leva em consideração as tensões que perpassam a luta pela igualdade de gênero no espaço escolar.

Referências

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BUTLER, J. Variações sobre Sexo e Gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In BENHABID, S.; CORNELL, D. (orgs.). **Feminismo como crítica da modernidade**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

GOMES, C. M. **Ensino de Literatura e Cultura: do resgate à violência doméstica**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

TELLES, L. F. O menino. In TELLES, L. F. **Pomba Enamorada ou uma história de amor**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

XAVIER, E. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

A *PERFORMANCE* COMO ESTRATÉGIA DE LEITURA DE POESIAS

Mario Ribeiro Morais[1]
Michelle Morais Domingos[2]

As reflexões acerca do ensino de literatura vêm se intensificando e levando muitos estudiosos, sobretudo professores pesquisadores, a (re)pensarem a postura didático-metodológica da leitura do texto literário na educação básica. Acreditamos que as práticas de letramento literário e o processo de desvalorização da literatura enquanto disciplina do ensino médio são temáticas relevantes que merecem, inicialmente, apontamentos. Críticos como Zilberman (2010), Chiappini (2001), Cosson (2014), Compagnon (2009) e Todorov (2012), em seus estudos, saíram em defesa do ensino da literatura.

Concordamos com Zilberman (2010), quando afirma que é possível perceber que a leitura literária recebe um tratamento bastante pragmático, o que se pode verificar em grande parte nos manuais didáticos. Esta forma de abordagem prescinde da experiência plena de leitura do texto literário pelo leitor. Em lugar dessa experiência estética, os textos literários comparecem em forma de excertos, de trechos de obras ou poemas isolados, por serem considerados exemplares de determinados estilos, abordagem preocupante, mas ainda recorrente no contexto da escola básica. As atividades de leitura de textos literários na escola são restritas. Em função do pouco espaço dados aos textos, os alunos recebem apenas informações sobre autores, características de escolas e obras, tendo pouca oportunidade para leitura integral das obras.

Chiappini (2001) argumenta que, no ensino médio, assim como o estudo da língua se reduz quase que totalmente à gramática, tratada de modo estanque, com regras a decorar e exercícios de aplicação dessas regras, sem relação com a prática da leitura e da escrita, o ensino de literatura se limita, na maior parte das vezes, a traçar panoramas de tendências e escolas literárias, de modo esquemático e desconectado do trabalho analítico e interpretativo. De forma geral, as propostas para o ensino de literatura não têm contribuído para a con-

1 Mestre em Letras pelo PROFLETRAS/UFT. Professor da Secretaria de Educação e Cultura do Tocantins. Bolsista Capes.
2 Mestre em Letras pelo PROFLETRAS/UFT. Professora da Secretaria de Educação e Cultura do Tocantins e da Secretaria Municipal de Educação de Palmas. Bolsista Capes.

cretização do letramento literário, pois muitas se limitam a apresentar a literatura como conteúdo necessário e obrigatório do currículo escolar incorporado nas disciplinas de português ou leitura, tratando-a, com frequência, como mera estratégia para o ensino da língua portuguesa ou como cronologia de escolas literárias, estilos e autores.

Cosson (2014), problematiza o apagamento da literatura na escola, ao apresentar vários indícios para o seu estreitamento: (a) os livros didáticos são constituídos por textos os mais diversos (receitas, regulamentos, roteiros de viagem, textos jornalísticos, etc.), com fragmentos recortados, adaptados, ou condensados de gêneros, modalidades, contextos culturais e temas distantes da literatura; (b) a recusa das obras clássicas por conta das dificuldades impostas aos alunos (textos complexos), assim, acabam recorrendo às adaptações cinematográficas e/ou resumos na internet; (c) o entendimento de que a literatura ocupa um lugar indevido no ensino escolar porque se trata apenas de uma manifestação cultural, e que, em função da diversidade cultural, os livros devam ceder lugar aos filmes, *shows*, vídeos, programas televisivos, entre outros, que compõem a vida atual dos jovens.

Outro ponto nevrálgico é o processo de desvalorização da literatura, sobretudo em função de sua extinção enquanto disciplina curricular do ensino médio. O espaço da literatura em sala de aula se encontra delimitado e sufocado. Todorov (2012) e Compagnon (2009), embora discutam a questão do ensino da literatura francesa moderna e contemporânea, contribuem para a discussão do ensino de literatura brasileira, ao afirmarem que a literatura está sob risco, ou pelo menos perdeu grande parte do prestígio do qual usufruía há algumas décadas, sobretudo na escola, onde era estudada em disciplina específica no então segundo grau. De fato, a LDB - Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (BRASIL, 1996) e os PCNEM - Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio – (BRASIL, 2000) extinguiram a disciplina de Literatura do currículo[3], incorporando-a como conteúdo à disciplina de Língua Portuguesa, assim, ela perdeu grande parcela de sua autonomia e especificidade.

Inserido nessa conjuntura, postulamos que o ensino de leitura de poesia encontra-se comprometido, pois as práticas de letramento literário e a desvalorização da literatura como disciplina têm afetado o processo do seu ensino e aprendizagem. A leitura poética tem sido uma frágil vítima da escola, pois sua escolarização tem sido inadequada, como postula Magda Soares, ocorrendo

3 A LDB n° 5.692/71 advogava a dicotomia das disciplinas língua e literatura.

em três instâncias: na biblioteca escolar; na leitura e estudo de obras, em geral determinada e orientada por professores de Português; e na leitura e estudo de textos, como componente básico de aulas de língua portuguesa.

A poesia, nesse processo de escolarização, acaba por sofrer a influência dos aspectos deturpados da instância da leitura e estudo de textos. Ainda para Soares "a poesia é quase sempre descaracterizada: ou se insiste apenas em seus aspectos formais – conceito de estrofe, verso, rima, ou, o que é mais frequente, se usa o poema para fins ortográficos ou gramaticais" (1999, p. 26). Além dessas mutilações que o texto poético sofre na escola, quando presente nas práticas docentes – pois são muitos os professores que dizem que poesia é difícil de ser trabalhada, ou que não gostam de poesia, ou que preferem as narrativas – ele acaba perdendo parte de suas características, uma vez que, "poucos são os momentos em que os poemas estão presentes na prática docente. Quando são trazidos [...], muitas vezes são tratados apenas como textos destinados à leitura silenciosa, impressos em papel" (SOUZA, 2012, p. 83). Quando a poesia vai à escola, conforme Sorrenti (2007), o aluno é ensinado a medir as silabas, a grifar substantivos, a circular os verbos, a encontrar os dígrafos, e por aí vai. Para Lajolo (2005), a poesia é uma frágil vítima da escola, uma vez que os exercícios propostos pelos manuais didáticos não exploram elementos dos textos que contribuem para um relacionamento mais intenso do aluno com aquele texto particular, inspirando-o a inter-relacionar com outros textos conhecidos por ele, pela intuição quase infinita da interpretabilidade da linguagem de que os textos poéticos são construídos.

Visando uma escolarização adequada, vale ressaltar que as atividades propostas devem privilegiar o relacionamento do aluno com o texto, explorando os seus múltiplos sentidos para além dos aspectos estruturais, no qual o aluno é levado a construir sentidos do ser e do mundo. Em se tratando de leitura poética, é indispensável o emprego da estratégia *performance* no seu ensino. Nesse sentido, tendo em vista certa escassez de subsídio metodológico para abordar a leitura de textos literários poéticos em sala de aula, este capítulo tem como objetivo apresentar a *performance* como estratégia de leitura de poesia. Para subsidiar a sugestão metodológica de como empregar essa estratégia na leitura poética, nos valemos da poesia *Soneto de Fidelidade*, de Vinícius de Moraes. Esperamos com este texto trazer uma contribuição para o trabalho docente quanto à leitura deste gênero textual, consequentemente promovendo a fruição da poesia em meio aos discentes.

Empregamos o termo *performance* para o ato de leitura expressiva, quanto para a em voz alta, declamada e vocalizada, como faz Zumthor (2014). Ele

emprega o conceito de *performance* para explicar a participação do corpo na literatura oral. Desse modo, compreendemos esse termo como a forma em que a presença e a participação de um corpo se empenha para ler, ou vocalizar a poesia, inovando, improvisando, como ocorre nas *performances* dos cantadores das tradições orais.

Para Camargo e Rosa, o "leitor, quando em contanto com um poema, constata que a poesia, por sua própria constituição, apresenta um caráter performativo que instiga ao gesto vocal" (2012, p. 11). A condição de vocalizador assumida pelo leitor de poesia declara sua participação na construção de sentidos e na percepção sonora dos versos. A vocalização da poesia compreende a presença e a participação do leitor que empenha sua condição psicofísica para ler e declamar o texto poético. Entendemos que, seguindo o pensamento desses autores, a fruição do texto poético solicita a realização da materialidade sonora do verso por meio da realização vocal. A leitura em voz alta denota a relevância da materialidade fônica da poesia e se realiza como forma renovadora de mediação do poético com o leitor. Assim, o caráter performativo da poesia se confirma quando se preenche de som a voz poética dos versos, recuperando o elemento vocal ritualístico que remota à origem da poesia.

Alfredo Bosi apresenta três elementos produtivos que ganham corpo por meio da *performance* vocal: o ritmo, o andamento e a entonação. Quanto ao primeiro, Bosi afirma que "o ritmo [...] teria este sentido: ser presença sonora da Força, ser Vontade, ser o Desejo no seu eterno retorno. O ritmo não se limita a acompanhar simplesmente o significado do poema: arrasta-o para os esquemas do corpo" (2000, p. 111-112).

Nesta direção, o conhecimento sobre escansão e versificação (sílabas poéticas, metrificação, cadência, alternância, formas, etc.) é tomado como fundamental para se apreender a natureza rítmica do poema no processo de vocalização. Entretanto, este conhecimento não é tomado como fim, mas como meio para a *performance* da poesia. O andamento é definido como marcação subjetiva das células rítmicas, o que conduz o ritmo à sua constituição no todo significativo do poema. Trata-se da qualificação do tempo de execução, da velocidade com que se vocaliza o verso. Por seu lado, a entonação, para além de evidenciar a linha melódica das frases, faz com que estas sejam mais que o metro ou a pauta acentual ao torná-las objeto de uma intencionalidade. Nesse plano, as pausas retóricas, a duração e a intencionalidade da pontuação e a força enfática dada adquirem prioridade, por exemplo, as palavras propulsoras de sentido. Cada parte do poema adquire forma e peso em um corpo, para o qual um verso, uma

expressão ou um termo torna-se expansão em forma de som, som em forma de voz (BOSI, 2000).

A leitura em voz alta materializa as relações do leitor com o poema e com os ouvintes, no caso do contexto escolar, com os outros colegas de sala. Na relação com o texto, o leitor é levado a perceber que produzir o verso em voz alta implica reavivar sua materialidade sonora. Na relação sociocognitiva com os colegas, o leitor e ouvintes estabelecem um momento de troca, de deiscência ou abertura intelectual. Assim, uma *performance* eficiente de vocalização poética exige que se desenvolva uma boa audição, evocando a memória sensorial. A tarefa de ouvir atentamente a vocalização de um poema cria condições para o ouvinte perceber que "escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte" (ZUNTHOR, 2014, p. 81).

Oliveira (2010) propõe, para trabalhar a *performance* de poema, a realização de um exercício, que tem nomeado de "jogo de vozes" ou de "arquitetura de vozes", que é um pouco diferente do conhecido jogral, no qual as pessoas costumam dividir a vocalização dos versos entre si aleatoriamente: o primeiro verso para um, o segundo para o outro etc., sem com isso estabelecer na voz um jogo, um diálogo interpretativo com o texto. O intuito do jogo de vozes é experimentar a leitura em voz alta de cada estrofe, imprimindo no poema marcas interpretativas e sendo atravessado pela materialidade daquelas palavras.

O próprio momento de vocalização não é automático, nem sempre a voz sai do mesmo modo como ensaiado "silenciosamente" na mente do leitor. No momento em que se coloca na voz o texto, aquilo que foi ensaiado mentalmente já não é mais o mesmo. No ato da enunciação, ocorrem surpresas, frustrações. Vocalidade é território de risco em que o sujeito, no ato de ler em voz alta, se oferece e se expõe à palavra do outro. Esse lugar não muito previsível da leitura em voz alta está atrelado à percepção dos sentidos do corpo como um todo. Ao dar a voz ao texto, o texto reverbera no corpo como um todo (OLIVEIRA, 2010).

Desses enleios, considerando que todo poema é basicamente uma estrutura sonora (CANDIDO, 2006), e que o ato de ler em voz alta é tomado como *performance,* como movimento de sentidos (ZUNTHOR, 2014), como sugestão metodológica para o trabalho com poesia nas aulas de língua portuguesa, propomos o emprego da performance como estratégia de leitura. Para tal, selecionamos[4] o poema *Soneto de Fidelidade* de Vinícius de Moraes, poeta brasileiro, diplomata, nasce em 1913 no Rio de Janeiro, e morre em 1980 nesta mesma cidade. Con-

4 Vale frisar que a estratégia performance poder ser empregada na leitura de todas as espécies poéticas, cabendo ao docente selecionar os poemas de acordo com o perfil da série escolar.

forme Terra e Nicola (2000, p. 405-406), seus poemas apresentam um tom bíblico, o sensualismo erótico, a valorização do momento (para um acentuado imediatismo), a felicidade e infelicidade, a alegria e a temática social como é o caso de *Operário em construção*.

Para implementação dessa estratégia, sugerimos que o trabalho em sala de aula seja desenvolvido por fases. Na primeira fase podem ser apresentados aos alunos o perfil biográfico e o estilo literário de Vinícius de Moraes, o que poderá despertar o interesse dos alunos pela leitura prazerosa e vocalizada de poemas do autor, sobretudo do selecionado. Na sequência, pode ser apresentado os elementos que compõem a *performance* como estratégia de leitura: a leitura expressiva e o jogo de vozes.

Na segunda fase, o professor, após distribuir uma cópia para a turma ou escrever na lousa o poema para que os alunos visualizem o texto, pode realizar a leitura expressiva, performativa, em voz alta e gestualizada do Soneto de Fidelidade.

Considerando que a melodia do poema, ou a alternância entre silabas acentuadas e não acentuadas obedece uma regra, a entonação deve seguir também esse princípio de pronunciação com maior e com menor intensidade. Sequencialmente podem ser explorados os elementos estruturais clássicos do soneto (poema composto de versos decassílabos com dois quartetos e dois tercetos), as rimas, a metrificação, os versos decassílabos em dois quartetos e dois tercetos; como também a musicalidade, o ritmo dos versos das estrofes que terminam em sílabas poéticas ABBA, ABBA, CDE, DEC, a memorização (uma vez que a musicalidade e/ou ritmo do poema facilita esse processo cognitivo). Além disso, pode ser aberta uma discussão no entorno da temática do soneto, a fidelidade, a efemeridade da vida e das relações. Para facilitar a leitura das imagens poéticas do soneto, é relevante que o docente guie a discussão para que os alunos não permaneçam no nível superficial do poema, identificando somente os recursos sonoros utilizados para fins ortográficos e gramaticais, como argumenta (SOARES, 1999).

Dando continuidade a esta fase, após a performance do docente na leitura, a experiência performativa pode ser aplicada aos alunos. Eles devem ler o poema utilizando técnicas de vocalização como alongamento de vogal, pressão sobre consoante, explosão e câmera lenta. Essa performance consiste em utilizar o ritmo, o andamento (não muito lento nem rápido demais), e a entonação (pronúncia forte e fraca alternadamente, seguindo as sílabas poéticas tônicas) para construir uma harmonia vocálica agradável, apreciável, pois vocalizar é escuta a si

mesmo e deixar que o ouvinte escute a si mesmo na voz do outro, como defende Zunthor (2014). A rima externa, ou seja, a semelhança sonora das palavras no final dos versos favorece uma excelente performance. Notemos as terminações semelhantes no final dos versos da primeira estrofe, sendo ABBA, como também as sílabas poéticas tônicas alternadas que contribuem para a vocalização no primeiro verso: "De TUdo, ao MEu aMOR seREI aTENto (A) / Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto (B) / Que mesmo em face do maior encanto (B) / Dele se encante mais meu pensamento" (MORAES, 2001, p. 1001).

Por fim, na terceira fase, pode ser trabalhado o exercício denominado arquitetura de vozes. O soneto pode ter suas quatro estrofes divididas para duplas ou trios, que após um breve momento destinado para preparação, deverão vocalizar, seguindo a ordem das estrofes, em voz uníssona. Outra experiência relevante é a performance simultânea dos grupos formados, desvelando nova arquitetura de vozes. Naturalmente, cada arquitetura de vozes dos grupos produzirá efeitos diferentes, uma vez que o ritmo, o andamento e a entonação ora será mais alta ou baixa, acelerada ou lenta. Assim, a harmonia vocálica, embora planejada e treinada, não sairá completamente do modo esperado. Durante a leitura, alguns componentes poderão adiantar ou atrasar o ritmo empreendido pelos grupos, imprimindo no poema marcas interpretativas pessoais e sendo atravessado pela materialidade daquelas palavras. Na verdade, essas características do improviso e do desempenho individual acabam por caracterizar a performance vocal e corporal.

As práticas inadequadas da escolarização da literatura têm contribuído para seu apagamento, como defendem Soares (1999) e Cosson (2014). O gênero poético, como vimos, têm se tornado frágil no ambiente escolar. As atividades recorrentes de leitura – como a silenciosa, ou a de preencher lacunas gramaticais e ortográficas do livro didático, constatadas por Lajolo (2005) – não têm contribuído para a fruição da poesia na escola. À revelia desse processo, apresentamos a *performance* como uma estratégia de leitura de poesia que pode ser trabalhada nas aulas de língua portuguesa e de leitura. A *performance* poética, tendo neste capítulo a vocalização como seu termo equivalente, como advoga Zunthor (2014) e Oliveira (2010), solicita a leitura expressiva, em voz alta, em função da natureza rítmica e musical do poema. Nessa performance, o leitor empenha seu corpo, sua voz, pois a poesia gravita para a entonação vocal.

Ao tomar o poema *Soneto de Fidelidade* de Vinicius de Moraes ou outra poesia para leitura performativa, ressaltamos que os alunos devam ser mediados pelos docentes durante a execução da estratégia de leitura, para que os alunos

ganhem confiança, percam a inibição, e treinando, melhorem a prática de leitura, a capacidade de compreensão das imagens poéticas, e a vocalização do texto poético. Com isso, acreditamos que as palavras dos poemas antes descansando no papel, ao atravessarem a composição de vozes e sons, na arquitetura artística, alargaram-se no espaço, reverberando sentidos e emoções.

Mais do que concorrer efetivamente para a formação de leitores de poesia, a prática de leitura de poemas de forma vocalizada se constitui como novo paradigma de leitura, daí a importância da performance. Cremos que esta estratégia pode levar a reflexões de alcance amplo, pode se somar a outros esforços dos docentes que acreditam na importância da leitura de poesia para uma educação mais ampla do ser humano e que já vêm trabalhando de forma inovadora e contextualizada, tornando o prazer pela leitura de poesia uma realidade na escola e fora dela.

Em síntese, dentre as principais contribuições observadas neste capítulo, destacam-se: a reflexão sobre a necessidade de revermos as práticas de letramento literário, especialmente com o gênero lírico; e a apresentação de uma proposta metodológica que é importante para o trabalho com a poesia na educação básica.

Referências

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRASIL. **Lei de diretrizes e bases da educação nacional**. 9. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2014, (Série legislação; n. 118).

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais. Ensino Médio**. Brasília: MEC, 2000.

CAMARGO, G. O.; ROSA, O. R. M. Vocalização de poesia: para uma pedagogia do poema. In CARDOSO, J. B. (org.). **Olhares críticos sobre a literatura na prática docente**. Goiânia: Gráfica e Editora América/Ed. Ifiteg, 2012.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 5a. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CHIAPPINI, L. A circulação de textos na escola. In GUARACIABA, M. **Leitura e construção do real: o lugar da poesia e da ficção**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001. (Coleção aprender e ensinar com textos, v. 4).

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COSSON, R. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2014.

LAJOLO, M. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.

MORAES, V. de. Soneto de Fidelidade. In MORICONI, I. **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

OLIVEIRA, E. K. Leitura, voz e performance no ensino de literatura. Signótica, Goiânia, UFG, v. 22, n. 2, jul./dez. 2010, p. 277-307.

SOARES, M. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In MARTINS, A. *et al.* (orgs.). **A escolarização da leitura literária**. Belo Horizonte, Autêntica, 1999.

SORRENTI, N. **A poesia vai à escola: reflexões, comentários e dicas de atividades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SOUZA, G. de. Procurando pelo poema na sala de aula. In CUNHA, L. (org.). **Poesia para crianças: conceitos, tendências e práticas**. Curitiba: Piá, 2012.

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. 4. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

ZILBEMAN, R. **A leitura e o ensino da literatura**. Curitiba: IBPEX, 2010.

ZUNTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

O LUGAR DO CORDEL NA ESCOLA

Cláudia Zilmar da Silva Conceição[1]

O ensino de Literatura, quando valoriza o formalismo, tende ser feito por meio de uma seleção de textos pertencentes à chamada Grande Literatura como se esta não fosse "algo particular e historicamente determinado, mas sim um bem comum ao ser humano, que deve ser lido por todos e lido da mesma maneira" (ABREU, 2010, p. 58). Prevalece, assim, na escola de hoje, a ideia que o melhor caminho para uma prática de leitura literária é seguir o cânone escolar com seus grandes mestres e ensinamentos.

Na contramão dessa abordagem, pensamos em uma prática mais democrática e ampla em que novos gêneros textuais e tradições locais possam também fazer parte do repertório de textos escolares. O pensamento limitado sobre o ensino de literatura gerou um grande preconceito com as composições populares. Os educadores, exclusivamente, abordam os clássicos, mesmo sabendo da existência de escritores na mesma cidade, que têm textos escritos com a mesma qualidade, entretanto, muitas vezes, acham inapropriado abordá-los em sala de aula.

São muitas as suposições para que esta exploração não ocorra, mas, por hora, destaca-se o fato de ser escrito de forma oralizada e com termos regionais, e por uma minoria considerada como de margem: o sertanejo nordestino. Entretanto, quando esses termos regionais são utilizados por autores consagrados tornam-se aceito, visto que a cultura popular "só costuma ter espaço nas aulas de literatura, quando filtrado por um erudito; só costuma ter espaço como 'estilização culta'" (ABREU, 2006, p. 57). O resultado desse quadro é caótico para os educandos, que passam a ter uma recepção passiva e reprodutora desses textos desvinculados da realidade deles.

A simples constatação de que muitos autores consagrados buscaram inspiração nas composições culturais pode causar estranheza a muitas pessoas, que insistem ainda em erguer um muro, separando a literatura dita "culta" da popular. Não sabendo que muitos grandes autores buscam sua inspiração nos escritos dos homens simples da zona rural, nos "causos" dos contadores de his-

1 Mestre em Crítica Cultural pela UNEB. Professora da Secretaria do Estado da Bahia. Pesquisadora vinculada ao grupo de pesquisa Iraci Gama/UNEB.

tórias do Nordeste, que têm habilidade com as palavras, e vão recontando e passando essas histórias de geração a geração apenas sendo perpetuada através da memória. Além dos cordelistas que para cada assunto novo, um verso também se fará.

Como exemplos fortes de autores que bebem na fonte da cultura popular temos Ariano Suassuna que encontra seu protagonista para sua obra *O auto da compadecida* no cordel *Palhaçadas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima (1932).

Segundo Marco Haurélio (2010), a obra baseia-se em três folhetos distintos, dois deles do grande mestre cordelista Leandro Gomes (1865 - 1918). O primeiro é O cavalo que defecava dinheiro, no qual aparece a figura do espertalhão que consegue enganar um duque invejoso. O segundo cordel é O dinheiro (O testamento do cachorro), que descreve dois personagens que praticam o pecado da simonia: O padre e o bispo. O terceiro cordel é O castigo da soberba, de autoria desconhecida. "A história traz os matizes do imaginário medieval que impregna a obra de Gil Vicente, outra evidente fonte de Suassuna. Maria (Nossa Senhora) é a advogada, Jesus o Juiz e o Diabo, o acusador" (HAURÉLIO, 2010, p. 70).

Outro autor que busca inspiração na cultura popular é Mário de Andrade, grande nome do modernismo brasileiro, "que em suas 'viagens etnográficas' pelo Brasil, para conhecer os jeitos dos brasileiros, suas palavras, sua entonação, elaborou vários trabalhos resultados desse interesse pela cultura popular" (ABREU, 2006, p. 55). Por conseguinte, muitos outros nomes da Literatura considerada universal também buscam suas fontes no popular, que é tida como marginal ou apenas comercial. O contrário também acontece, ou seja, muitos cordelistas transformam em versos os grandes clássicos. Como cordéis que recontam *Iracema*, de José Alencar; *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães; *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. E, tantos outros.

Confirma-se, assim a existência de uma circularidade entre o erudito e o popular que emerge de uma maneira muito simples. Assim, na sala de aula o educando pode ter acesso aos clássicos bem como a cultura local. Mas, para que isto aconteça, é necessário que haja a provocação, e o trabalho do Professor de Literatura em sala de aula é peça chave para propiciar o olhar para os textos de forma multifacetada.

Sendo assim, pensar a noção de cultura no crivo dos estudos culturais, nos permite compreender a cultura numa perspectiva simbólica, como nos propõe Geertz (1989), possibilitando o descentramento proposto por Boas (2004), já que a cultura nesta ótica "inclui belas artes, literatura e conhecimentos, as matérias regulares do currículo das ciências humanas, mas abrange também as artes

negras, da mídia e a cultura popular (costumava ser chamada de folclore e arte proletária, mais os esportes)" (KUPPER, 2002, p. 291).

O enfoque inicial dos estudos culturais é a resistência representada pela cultura popular, por entender que uma das formas de transmissão da cultura é pela educação (KUPPER, 2002, p. 296). Consequentemente, a noção de multiculturalismo nos permite ter um currículo que visibilize as diversas vozes que permeiam a sala de aula. É com este pensamento de luta cultural que trazemos a cultura popular representado na Literatura de Cordel para sala de aula como uma ferramenta capaz de operacionar práticas cotidianas que descortinem as relações culturais, sociais, e etnicorraciais propagadas pela cultura hegemônica no cenário educacional.

É válido dizer que o trabalho com textos diversificados possibilita o encontro com outras identidades. Mas trazer o Cordel para um estudo, na perspectiva do ensino de Literatura, pode propiciar um desenquadramento da imagem que se tem do sertanejo nordestino, no momento em que se destaca, via Literatura de Cordel.

A Literatura de Cordel configura-se como uma poesia escrita pelo povo para o povo e que, por muito tempo, serviu para disseminar a informação que algumas vezes era mais rápida que o jornal. Originada de relatos orais e depois evoluindo para folhetos impressos, eram pendurados em barbantes (cordéis), com o intuito também de apresentar o dia a dia das pessoas.

De acordo com Luyten (2005), foi na Europa Medieval, nos três famosos pontos de peregrinação: Roma, Santa Sé e Jerusalém, a Terra Santa, que começa a literatura popular. Nesses lugares, concentravam-se poetas nômades, agindo como jornalistas, ao contar novidades, aventuras e bravuras por meio de seus poemas; textos nos quais se confundiam as marcas do oral e do escrito. "Esses núcleos vão se tornar fontes de produção de cultura regional, transportada para o resto da Europa por intermédio dos menestréis, trovadores e jograis, três categorias de poetas andarilhos" (LUYTEN, 2005, p. 21). Estes poetas iam de palácio em palácio levando as notícias, e também levando alegria com seus versos bem rimados.

Segundo Zumthor (1993), não se pode negar a importância dos recitadores e cantores profissionais na formação de línguas poéticas românicas e germânicas e, talvez, de sistemas de versificação. O nomadismo dos intérpretes contribuiu para a constituição de idiomas comuns, transcendendo os dialetos locais. E as poéticas vocalmente transmitida dessa forma "reatualizada, reescutada, mais e melhor do que teria podido a escrita" (ZUMTHOR, 1993, p. 71). Favorece, assim, a migração de mitos, costumes, formas de linguagem, estilos, etc.

Registra-se, também a importância que o teórico atribui a contribuição sensorial própria da voz e do corpo do intérprete, cujo texto não é mais letra apenas, e sim o jogo de um indivíduo. Elege cinco operações que um texto poético é submetido em uma sociedade que conhece a escritura (a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição). Assim, quando a comunicação e a recepção, eventualmente a produção coincidem no tempo, trata-se de uma performance: "Quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade" (ZUMTHOR, 1993, p.19). Assim, à palavra oralidade prefere vocalidade.

Zumthor deixa claro que a noção de literatura é demarcada historicamente, e refere-se à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje(2000, p. 12). Logo, distingue da ideia de poesia, "que é para mim a de uma arte da linguagem humana independente de seus modos de concretização e, fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas" (2000, p. 12). Nessa perspectiva, ele elegeu o adjetivo poesia vocal, afastando-se da expressão "literatura oral".

No Brasil, a literatura de cordel chegou através das caravelas portuguesas, logo foi muito bem aceita. No Nordeste floresceu de forma extraordinária por meio de homens simples que produziam, imprimiam e vendiam seus cordéis em feiras e mercados. Nesses espaços, eles improvisavam também sua performance cantando e recitando suas obras. Essa forma artesanal de produzir cordel é herdeira das poesias medievais, que valorizam a performance artística como meio de divulgação dessa arte.

Vale dizer que estes poetas, por tratarem de assuntos do seu meio, por sinal, desprestigiado por uma elite dominante, nem sempre tiveram sua autoria reconhecida oficialmente. O que levou a muitas confusões, pois quem comercializava, geralmente colocava seu nome. Resultando, hoje, em uma grande preocupação nos estudiosos da literatura popular em atribuir autoria aos cordéis.

Muitos autores, para evitar dúvidas, colocam seus nomes na última estrofe dos poemas, na forma de acrósticos. Contudo, hoje, esse costume transformou-se em uma composição poética que caracteriza essa produção literária. Atualmente, a escolha dos cordéis por autores facilita até mesmo o trabalho do professor ao escolher um determinado autor para trabalhar.

Segundo José Helder Pinheiro Alves e Ana Cristina Marinho Lúcio (2012, p. 126), qualquer metodologia no trabalho com o cordel pressupõe um envolvimento afetivo com a cultura popular. Pensar elementos metodológicos para trabalhar com a literatura de cordel pressupõe afastar-se da ideia preconceituosa que preconiza a unilateralidade do processo educativo e não aceita a dialetici-

dade que envolve toda prática educativa e social. Consequentemente, o cordel favorece a valorização das experiências locais. "Descobri-las, dar-lhes visibilidade é uma tarefa da maior importância na formação leitora e cultural de nossos alunos" (ALVES; LÚCIO, 2012, p.127).

Podemos destacar como uma das primeiras atividades a leitura em voz alta, pois o cordel é uma poesia cantada, e a partir disso se vai ampliando a experiência de leitura, abrindo-se o espaço para a leitura significativa. Pois, além de ser instrumento de entretenimento e de informação, o cordel tem um acentuado caráter de denúncia das injustiças sociais.

Nessa perspectiva, o modelo cultural de leitura proposto por Gomes é de grande pertinência para o professor de literatura, por ser "pautado em uma pedagogia interdisciplinar de leitura, na qual as estruturas estético-culturais do texto não podem ficar de fora da abordagem" (GOMES, 2012, p. 168). Na contemporaneidade, não podemos mais definir literatura apenas como objeto estético-artístico, por compreender que trabalhar o contexto do educando não só contribui para o exercício de uma democracia plena, mas também garante a aquisição da cidadania, que pode ser conquistada dia após dia, a depender é claro do esforço do educador em propiciar esse encontro do texto com o universo do aluno.

Corroborando com este pensamento, Zumthor explicita que os professores se prevaleciam de sua boa "consciência histórica, mas não imaginavam que essa consciência tivesse uma história. Tratar de textos levava muitas vezes a descrever contextos" (2000, p. 97). Não podemos perder de vista que o texto é um espaço plural, pois o contexto do autor também é levado em conta, assim como o próprio texto e o novo olhar do leitor politizado.

Este modelo visa à efetivação da leitura crítica, ao levar o educando através da recepção dos textos, a uma valorização das questões identitárias, propiciando uma ação política voltada para grupos excluídos ou que sejam discriminados, como negros, mulheres, índios, entre outros, que foram marginalizados ao longo dos anos. Isso implica em uma retomada à história e no questionamento da cultura hegemônica, que não os acolheu. Dessa forma, o modelo de leitura cultural parte da alteridade ao fazer diferentes abordagens sobre exclusão, levando o educando a repensar o seu pertencimento identitário.

Por conseguinte, entendemos que a literatura de cordel pode favorecer a leitura cultural por tratar-se de um texto sem muito elitismo, por trazer uma linguagem mais próxima do povo e que também carrega em seu bojo ideologias, estereótipos, preconceitos e visões de mundo e da época em que foi escrito. Assim, trazemos o cordel de Antônio Carlos de Oliveira Barreto, por ser

cordelista e professor de Língua Portuguesa, que atua há mais de vinte anos no ensino básico em Salvador, tendo uma escuta muito sensível e próxima aos alunos. Transformando conflitos e tensões gerados na escola em cordéis. Esse fazer pedagógico foi sendo divulgado pelos próprios alunos, levando-o a ser conhecido fora do ambiente escolar. Apresentamos algumas estrofes de "Discutindo a Lei 10.639 na sala de aula":

Ela disse: "Professor,
quero que o senhor inove
Com uma aula criativa
E agora nos comprove
Essa tal de Lei Dez Mil
Seiscentos e Trinta e Nove".

Respondeu o professor:
"Eu garanto lhe explicar,
esse assunto interessante
que todos irão gostar
mas para o bem de vocês
primeiro vou pesquisar".

...
Temos que rever a História,
que há muito nos engana,
excluindo os africanos
de uma forma bem tirana:
enfatizando a cultura
europeia e "americana"
Não é só o acarajé,
a cocada, o abará,
capoeira, caruru,
camdomblé, o vatapá,
samba de roda, ebó,
axe-music, abadá:

Se os alunos desde cedo
forem conscientizados,
que os afro-descendentes
precisam ser respeitados:
vão notar que esses heróis
deixaram grandes legados.
(BARRETO, 2007, p.3-5)

Esse texto mostra o quanto a literatura oral também está atenta aos problemas sociais. O cordelista busca a valorização dos direitos humanos, ao explicitar a Lei 10.639/03, já que poucos alunos têm conhecimentos, e muitos professores não a colocam em prática: "A grande maioria dos professores prefere discutir a escola do ponto de vista sócio-econômico, esquecendo-se que os problemas no ambiente escolar são também raciais e de gênero" (GOMES, 1995, p. 68).

Constata-se, também através da leitura das estrofes acima, o papel fundamental que tem o professor, enquanto formador de opiniões. E, este deve estar

muito atento aos conflitos sociais e raciais que acontecem dentro e fora do âmbito escolar para saber mediar essas tensões. Como afirma Nilma Lino Gomes: "o racismo e a discriminação racial, que fazem parte da sociedade brasileira, estão presentes nas relações entre educadores e educandos" (GOMES, 1995, p. 68). Não sendo mais possível ignorar esses conflitos presentes na sociedade e, consequentemente, na escola.

O poeta mostra-se extremamente conhecedor da realidade que o cerca, ao afirmar que cabe a escola brasileira discutir a questão racial, tratar da tensão existente entre colonizado e colonizador, de uma forma que possamos desinstitucionalizar as normas estabelecidas presentes no sistema escolar quando nos apresenta as questões etnicorraciais de um modo folclorizado, como se a herança do negro fosse apenas capoeira e comidas típicas.

A consciência crítica desses estereótipos raciais deve ser a mola propulsora do trabalho do professor, levando "em conta que a formação de leitores não é uma ação isolada, nem exclusiva da escola, pois esse processo tem interferências externas, como concepções de grupos sociais dominantes, no ato da construção dos sentidos da leitura" (GOMES, 2012, p. 169). Sendo assim, a Literatura de Cordel é um importante operador simbólico capaz de ampliar a noção de uma leitura crítica, numa perspectiva crítico-cultural.

Por compreendermos a sala de aula como um espaço aberto onde as várias culturas coexistem, devemos valorizar a importância em se trabalhar textos diversificados, sejam eruditos ou oriundos do povo. Para isso, as fronteiras entre o popular e o erudito devem ser quebradas. A Literatura de Cordel ainda é vista como um gênero marginalizado pela hegemonia da cultura acadêmica e pela repetição das leituras canônicas. Todavia, com as proposta de ampliação do horizonte de expectativas dos Estudos Culturais, o uso do cordel em sala de aula significa o descentramento dessa cultura hegemônica.

Dessa forma, o ensino de literatura deve pautar-se na horizontalização dos textos escolhidos para serem trabalhados em sala de aula, sejam os clássicos sejam os populares. O que deve ser priorizado é como deve ser feita a leitura desses textos. Dessa maneira, constata-se a urgência das práticas de leitura crítica na escola, em que a mesma ofereça aos seus alunos textos variados com diferentes interpretações ou versões sobre a mesma temática, "principalmente aquelas voltadas ao desmascaramento da ideologia e à análise dos referenciais de mundo, conforme evocados pelos textos das várias disciplinas do currículo" (SILVA, 2009, p. 26). Só assim, teremos uma leitura cultural, em que o educando possa perceber o mundo a sua volta de uma forma significativa.

Referências

ABREU, M. **Cultura Letrada: Literatura e leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ALVES, J. H. P.; LÚCIO, Ana Cristina Marinho. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.

BARRETO, A. **Discutindo a Lei 10.639/03**. Edições Akadicadikum. 2007.

BOAS, F. **Antropologia cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GEERTZ, C. **Por uma teoria interpretativa da cultura**. In **A Interpretação das Culturas**. RJ: LTC. 1989, p. 13-41.

GOMES, C. M. O modelo Cultural de Cultura. **Nonada Letras em revista**. Porto Alegre, Uniritter, v. 1, 2012. Disponível: http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/issue/view/66/showToc. Acesso em 23 abr 2015.

GOMES, N. L. **A mulher negra que vi de perto**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

HAURÉLIO, M. **Breve História da Literatura de Cordel**. São Paulo: Claridade, 2010.

KUPER, A. Cultura, diferença e identidade. In KUPER, A. **Cultura: a visão dos antropólogos**. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 287-311.

LUYTEN, J. M. **O que é Literatura de Cordel**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SILVA, E. T. **Criticidade e Leitura: Ensaios**. São Paulo: Global, 2009.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.

LITERATURA E CULTURA ORAIS: FRONTEIRAS

Eliane Bispo de Almeida Souza[1]
Silvane Santos Souza[2]

A literatura oral compreende um conjunto de textos tradicionais transmitidos no seio de uma comunidade cultural pela oralidade. Essa forma de expressão passou a ser vista como status de texto artístico a partir dos estudos de Paul Zumthor. Antes, o privilégio era exclusivo da escritura. "Nossa velha poesia oral havia sido durante longo período renegada, ocultada, recalcada em nosso inconsciente cultural" (1993, p. 8). Esses estudos ressaltam a importância da literatura oral na disseminação da cultura de um povo.

Por muito tempo, a sociedade associou a literatura oral às classes menos privilegiadas, sobretudo aos analfabetos. Esse preconceito ainda perdura nos dias atuais por não valorizarem a importância da tradição oral. Neste capítulo, discutiremos, inicialmente, sobre a literatura oral e sua contribuição para disseminar os conhecimentos e experiências de um povo. E, em seguida, abordaremos a questão da diversidade cultural presente nas produções orais.

O texto oral corresponde à palavra viva. A poesia oral é fruto do trabalho de recriação que o intérprete traz da memória coletiva, atualizando-a a partir de suas vivências. Trata-se, então, de um patrimônio cultural, uma vez que esse texto é propriedade de todos da sua comunidade. Esse fato é crucial para distinguir a literatura oral da literatura escrita, cuja autoria é definida, ao contrário do texto oral que é fruto da coletividade.

No momento da enunciação, o intérprete da voz é, ao mesmo tempo, autor e transmissor do discurso, representando não apenas a sua voz, mas as vozes dos moradores da sua comunidade. E, durante essa enunciação, a performance é concretizada, contribuindo para a singularidade de cada apresentação. A performance é o elemento base para acontecer a literatura oral. Zumthor ressalta que a oralidade não se reduz à ação da voz, são necessários certos elementos como gestos, olhar, tom de voz, a recepção do público, entre outros, para a efetivação do texto oral. Para ele, "a performance é a ação complexa pela qual uma men-

1 Mestranda em Crítica Cultural pela UNEB/Alagoinhas. Vinculada ao grupo de pesquisa NUTOPIA.
2 Mestrando em Crítica Cultural pela UNEB/Alagoinhas.

sagem é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida" (1997, p. 31). A cada vez que o texto oral é apresentado, ocorre uma performance diferente. A apresentação do texto oral vai além da mera recriação do texto memorizado. A partir dele, são introduzidos aspectos da subjetividade de quem o transmite, bem como a cultura do local onde ele reside.

Na tentativa de definir a literatura oral, Câmara Cascudo (1984) apresenta quatro características que lhe são peculiares: a antiguidade, a persistência, o anonimato da autoria e a oralidade. O surgimento da literatura oral é impreciso, pois corresponde a textos transmitidos por via oral, frutos de uma autoria coletiva, sendo reformulados por seus intérpretes, a cada vez que é enunciado.

A literatura oral, também chamada de poesia oral, corresponde a um meio para produção e disseminação da cultura de uma comunidade. É por meio da voz que a cultura é, inicialmente, manifestada e reproduzida. Segundo Pelén, "a literatura oral ganha ainda mais força quando, para se enunciar, ela utiliza gêneros, tipos de argumentação e se apoia na diversidade dos componentes da comunidade" (2001, p. 60).

Cada intérprete expressa, por meio dos versos criados, suas vivências, saberes e cultura. Dessa forma, a diversidade de saberes contribui para formar a cultura da comunidade onde moram. Vale ressaltar que, mesmo representando a cultura de um grupo, cada intérprete mantém a sua singularidade. A cultura expressa pelos artistas da voz, através dos versos cantados ou das histórias narradas são, na verdade, exemplos de etnotextos, que, por sua vez, contribuem para representar uma cultura que marcou uma comunidade, a qual pode ser considerada, então, como um Etnotexto. Podemos considerar que esses etnotextos - textos que carregam um discurso cultural - contribuem para formar o Etnotexto : discurso da comunidade sobre si mesma. Pelén esclarece o termo Etnotexto como sendo "língua da consciência e da legitimidade da comunidade que encontrariam sua legitimidade quando relacionadas com esse Etnotexto-língua" (2001 p. 72).

Todas as produções literárias dentro de um contexto discursivo determinado são complementares umas das outras, pois é no conjunto de diversos textos que se chega à compreensão da cultura como um todo. É essa diversidade que contribui para a riqueza de saberes presentes nas poéticas orais, os quais se unem ao representar a cultura de uma determinada comunidade. No entanto, é importante lembrar que, segundo Stuart Hall, as formas culturais populares não têm "um significado ou valor fixo inalterável" (2003, p. 261). Os símbolos mudam de significados, adequando-se aos diferentes contextos, os quais podem levar ao esquecimento quando o aculturamento torna-se o marco em uma localidade e/ou grupo social.

Essa diversidade cultural ou multiculturalismo confere mais dinamismo e ressignificação às tradições, as quais são constantemente reelaboradas e expressas por meio das poéticas orais. Isso contribui para a construção da identidade de um povo, que está sujeita a mudanças culturais de acordo com o progresso da sociedade.

Na contemporaneidade, não é tão comum ver indivíduos que apreciam, criam e/ou reproduzem as poéticas orais de forma coletiva. Deparamo-nos com homens e mulheres que apreciam música, restringindo-se em muitas situações à atividade de escuta, através de um fone de ouvido, trabalhando isoladamente, munidos de um aparato tecnológico com inúmeras utilidades, a exemplo do aparelho celular. Essa atual realidade pode ser comparada àquela que fora questionada por Zumthor (1997): "Que leva, em nossas cidades ensurdecedoras, alguns inadaptados munidos de fones de ouvido a caminhar solitários entre suas vozes?" (1997, p. 28). Não queremos aqui negar a importância que o celular tem no nosso cotidiano. Trata-se de um aparelho, assim como outros aparatos tecnológicos, que facilita as nossas vidas e, dificilmente, concordaríamos em nos privarmos do uso dele e de tantos outros que contribuem para o nosso bem estar. A respeito dessas mudanças culturais, Stuart Hall , por meio de um discurso irônico, tece comentários sobre a rápida destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo: "Em vez de simplesmente "caírem em desuso" através da Longa Marcha para a modernização, as coisas foram ativamente descartadas, para que outras pudessem tomar seus lugares" (2003, p. 248).

Se a propagação das poéticas orais não é uma tendência comum nos dias atuais, a "culpa" não é dos avanços tecnológicos, ou seja, do desenvolvimento moderno. A forma de lidar com o mundo que o cerca levou o ser humano a criar e aperfeiçoar constantemente as tecnologias. Não convém aqui apontar as causas da mudança, embora tenhamos consciência de que não existem culpados pelo desaparecimento dessa tradição, uma vez que se a sociedade muda, a cultura também muda. "O problema não se reduz, então, a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade" (CANCLINI, 1997, p. 218).

Não esperamos, nem pretendemos que a geração atual tenha os mesmos hábitos de seus pais ou avós. No mundo contemporâneo em que vivemos, essa tendência não seria uma manifestação natural. Stuart Hall (2011) faz um comentário sobre essa fantasiosa ideia de estagnação de uma identidade. Para ele a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.

Isso acontece porque nos deparamos com uma multiplicidade de identidades possíveis e nos identificamos com cada uma delas apenas temporariamente.

Stuart Hall salienta que devemos pensar as manifestações culturais como dispositivos discursivos que representam a diferença como unidade ou identidade. Embora elas sejam marcadas por diferenças, é durante o exercício de diferentes formas de poder cultural que elas acabam sendo "unificadas". E, é nessa coletividade que a oralidade se faz presente.

Neste capítulo, abordaremos também a arte de cantar versos de um grupo de mulheres de uma comunidade como uma forma de expressão por meio da literatura oral. Era comum no Povoado Monte Alegre, na cidade de Rio Real-BA, como forma de distração, as trabalhadoras executarem suas tarefas agrícolas diárias cantando. Essas canções possuíam o estilo de cantigas de roda. Havia o refrão que era cantado por todas e os versos que eram declamados por cada uma delas. Durante as apresentações, essas mulheres esqueciam que o trabalho era cansativo e deixavam-se levar pelo encanto das canções.

Com o processo de industrialização, o trabalho, antes desempenhado por homens e mulheres de forma manual, passou a ser feito por máquinas agrícolas, uma vez que a sociedade capitalista visa maior produtividade em menor tempo. Assim, cada vez mais esses encontros foram deixando de existir, bem como a reunião de pessoas que precisavam trabalhar e gostavam de cantar enquanto desempenhavam suas tarefas. Embora o trabalho fosse pesado, algumas destas trabalhadoras ainda relembram com saudade daquele tempo em que se divertiam com as canções.

Essa arte de cantar versos marcou a cultura do Povoado Monte alegre. Mas o que vem a ser cultura? Lotman a define como "o conjunto de informações não hereditárias que as diversas coletividades da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem" (1979, p. 31). Dessa forma, a cultura vista como informação permite examinar não apenas etapas isoladas da cultura, como todo o conjunto de fatos históricos e culturais.

Na comunidade abordada neste capítulo o gênero textual utilizado pelas mulheres era a poesia, mais especificamente, a cantiga de roda. Seus versos carregam conhecimentos advindos da visão de mundo e da cultura em que estão inseridas. A literatura oral refere-se a um conjunto de textos transmitidos oralmente. E, por serem expressos pela oralidade, muitos desses textos acabam não ficando na memória, o que resulta no seu esquecimento. No momento em que a produção oral é efetivada, ela passa a ser a expressão da memória da comunidade.

Partindo da ideia de que a arte de cantar versos pode ser acompanhada da dança, é comum as cantigas de roda serem executadas enquanto seus com-

ponentes dançam. Durante a apresentação do texto oral, essas artistas da voz acabavam expressando suas ideias, emoções, medos, sonhos, por meio dos versos cantados. Como podemos perceber na canção da Chuva, interpretada por Dona Ducarmo[3]:

A chuva choveu, chuviscou o sereno
Eu caminhei sessenta léguas
Na pisada do moreno

Meu amor é bonitinho
Que ainda ontem eu reparei
Se eu não reparo mais tempo
Não amava quem eu amei.

Quem me dera eu ver agora
Quem eu vi segunda-feira
Visse terça, visse quarta
Visse a semana inteira.

Joguei meu lenço pra cima
Nossa senhora aparou
Eu só quero me casar
Com rapaz da minha cor.

Dona Ducarmo é uma das trabalhadoras rurais que ainda guarda na memória essa manifestação artística que marcou a Comunidade onde mora. Ela é casada com seu José, é mãe de cinco filhos, os quais foram criados com o esforço do trabalho braçal de seus pais.

Durante o ato de criação das canções, essas mulheres eram, ao mesmo tempo, autoras e atrizes da atividade artística que realizavam, embora não tivessem consciência disso. E, nesse momento, as cantigas passavam exercer a função de textos orais vivos. Por meio da performance, a cada encontro em que os versos eram cantados, essas produções orais tornavam-se únicas. Vale ressaltar que o artista da voz precisa da performance para dar vida ao seu texto, uma vez que não existe produ-

3 Dona Ducarmo foi uma das pesquisadas que muito contribuiu para construção deste trabalho, pois, ao mesmo tempo em que nos falava das suas criações, também retratava a situação "dos tempos difíceis" que ela tivera que enfrentar ao lado de sua família.

ção oral sem a performance. Para Jerusa Ferreira, a performance é vista como "a leitura em presença, a oralidade, fisicalidade, corpo, jogo se colocam como centro do processo comunicativo" (2003, p. 14). Dentre essas tentativas de definição, é preciso compreender que não existe produção oral sem a performance.

A literatura oral contribui para disseminar a cultura que marca uma comunidade. Por meio da voz, os moradores expressam o que sentem, pensam, acreditam e desejam através das cantigas de roda. Outro exemplo de canção que bem demonstra este pensar é externado nos versos de Dona Ducarmo na canção "À espera do cavaleiro":

A mocinha do cipó
Não penteia mais o cabelo
Passa a noite na janela
Namorando o caxeiro na pisada
O pra, pra, pra, na pisada

É meia noite, meu amor é de passar
Ele passa na carreira
Meu namoro é devagar
Deixe o dia clarear

Ô lira, meu bem, ô lira
Coração de aliança, ô lira
Cala boca, meu bem, ô lira
Que chorar não é vingança, ô lira

Como salientado por Zumthor, "Não há arte sem voz" (1993, p. 72). A voz dessas mulheres serviu de veículo para expressar a cultura de uma dada comunidade, a arte de cantar versos. Embora essa manifestação não seja mais propagada na sociedade atual, ela permanece na memória de suas intérpretes.

Como toda cantiga de roda, as que faziam parte da manifestação cultural da referida comunidade também tinham refrão, o qual era repetido antes de cada estrofe, além de ser cantado por todas, facilitando assim a memorização. Em se tratando dos versos, eles eram declamados por cada uma delas no ritmo do refrão.

As máquinas podem até ter calado essas mulheres do Povoado Monte Alegre, mas não apagaram da memória essa cultura oral que tanto marcou a vida

delas. Elas resgatam na memória uma tradição de muito valor cultural. Trata-se de uma lembrança de um tempo árduo, mas que era encantado com as canções que falavam de amor, principalmente, e da cultura local.

Dotadas de um conhecimento ímpar, essas artistas da voz nem sequer sabiam ler e escrever. Esse detalhe acarreta num preconceito com a produção oral, visto que seus produtores têm uma situação social desprivilegiada. No entanto, por meio de suas canções, elas tinham muito a ensinar, dominavam muito bem a arte de fazer versos. Vale ressaltar que, a cada vez que elas tinham oportunidade de se reunir e cantar, cada versão, embora fosse reproduzida, tornavam-se criações no momento da apresentação. Com essa atividade, elas contribuíam para a perpetuação da literatura oral.

Hoje, essa cultura oral permanece apenas na lembrança, uma vez que, devido a diversos fatores, inclusive a mudança cultural, não é cabível dar continuidade à tradição de uma cultura do passado. Ela deve ser encarada como um código organizado que tem sentido e, se não existe mais, é porque já não tem mais sentido para a geração atual, pois seus códigos tornaram-se obsoletos.

Referências

BÂ, H. A. A tradição viva. In KI-ZERBO, J. **História Geral da África: metodologia e pré-história da África**. São Paulo: UNESCO, 1982.

CANCLINI, N. G. A encenação do popular. CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASCUDO, L. C. **Literatura Oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1984.

COLOMBO, F. Os caminhos do esquecimento. COLOMBO, F. In **Os arquivos imperfeitos**. *São Paulo: Perspectiva, 1991*.

FERREIRA, J. P. Leituras de presença e ausência: textos noturnos e diurnos. In EWALD, F. G. *et al*. **Cartografias da voz: poesia oral e sonora - tradição e vanguarda**. São Paulo: Letras e Voz; Curitiba: Fundação Araucária, 2011.

FERREIRA, J. P. O esquecimento, o pivô narrativo. In FERREIRA, J. P. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: PP&A, 2011.

HALL, S. Notas sobre a desconstrução do popular. In HALL, S. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LOTMAN, I. Sobre o problema da tipologia da cultura. In SCHNAIDERMAN, Boris (org.) **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PELEN, J.N. Memória da literatura oral. A dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. **Projeto História** (PUC-SP), v. 22, 2001, p. 49-77. Disponível em: http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10730/7962. Acesso em 06 mar 2014.

PROPP, V. **O específico do folclore**. In PROPP, V. Édipo à luz do folclore; quatro estudos de etnografia histórico-cultural. Lisboa: Vega, 1946.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, P. Os intérpretes. In ZUMTHOR, P. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

UMA PROPOSTA DE LEITURA LITERÁRIA PELOS MULTILETRAMENTOS

Eliana Costa Sausmickt[1]
Rodrigo Camargo Aragão[2]

A arte literária promove o contato com bens culturais essenciais ao homem, além de propiciar a comunicação do indivíduo com o mundo. Apesar de todos esses benefícios, o que se observa na realidade escolar é um currículo engessado que marginaliza o ensino da literatura, tratando-a, quase que invariavelmente, como um apêndice da Língua Portuguesa.

Por isso, apresentamos neste capítulo uma proposta de leitura literária a partir do conto *A carteira*, de Machado de Assis (2015), a ser aplicada nas séries finais do ensino fundamental. Para tanto, recorremos à pedagogia dos multiletramentos como possibilidade de construir um caminho pedagógico prazeroso de contato com a literatura em várias linguagens e suportes impressos e virtuais, com o fim de aguçar o pretenso leitor literário.

Inicialmente, apresentamos os fundamentos teóricos que rezam sobre o lugar da literatura na escola e a importância da leitura literária à luz dos multiletramentos para a formação cultural, linguística, intelectual e humana do aluno. Na sequência, exploramos o conto machadiano, demonstrando, por meio de percursos pedagógicos exequíveis, como a concepção do multiletramento pode contribuir para a formação do leitor que constrói sentidos e estabelece diálogos intertextuais entre textos e a realidade que o circunda.

Nessa perspectiva, salientamos que a arte da palavra, historicamente, sempre esteve relacionada ao ensino, à formação do homem letrado, portador de uma linguagem aprimorada pelas leituras construídas. Ao longo do tempo, o cunho moralizante atribuído aos textos literários fora substituído pela necessidade de concebê-los como materialidade estética, bens culturais, artísticos, necessários à formação do sujeito.

1 Mestre em Letras pelo PROFLETRAS/UESC. Bolsista CAPES. Professora de Língua Portuguesa na Educação básica.
2 Professor adjunto de Língua Inglesa na Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC/BA. Atua no Mestrado em Letras e no Mestrado Profissional em Letras nas linhas de pesquisa: ensino/aprendizagem de línguas; linguagem e tecnologias na mesma instituição. Doutor em Linguística (UFMG/2007).

Para Antônio Candido (2004), a literatura é um direito que não pode ser comprimido nem privado ao aluno. Trata-se de um bem fundamental, incompressível, como direito à saúde e à justiça, que deve ser suprido sob pena de mutilar a personalidade, uma vez que esta arte está propensa a arrumar o caos interior do indivíduo. Para ele, "ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua no subconsciente e no inconsciente" (CANDIDO, 2004, p.175). A quota de humanidade permite ao sujeito perceber o outro e, por conseguinte, exercitar a reflexão, a aquisição do saber, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, na complexidade do mundo e dos seres.

Entendemos que é possível promover no contexto de sala de aula a observância desse direito, já que a escola é a instituição responsável pela formação do leitor, sobretudo, o leitor literário de quem se espera uma participação efetiva, autônoma e dinâmica no ato de construir significados.

É necessário, pois, que se compreenda a formação do leitor como um processo que não acontece de modo isolado. Há a convergência de três elementos, segundo Rouxel (2013): o aluno que faz parte de uma comunidade interpretativa; a literatura que é ensinada, levando em conta os textos e obras que são selecionadas para tal fim; e a mediação do professor na condução de instituir o aluno sujeito leitor, "de convidá-lo à aventura interpretativa com seus riscos, reforçando suas competências pela aquisição de saberes e técnicas" (2013, p. 20).

Para a autora, o aluno é sujeito no processo de apropriação do texto literário e deve ser orientado pelo professor de modo a entender que a literatura é um bem cultural, portadora de recursos estilísticos os quais a tornam uma manifestação artística que cumpre uma função estética.

Nessa concepção, o leitor adquire a confiança para que pense e interprete por si mesmo. O ponto chave dessa estratégia é elevar a autoestima do aluno para que se veja protagonista e participante ativo do processo de construção de sentido. Vale lembrar que estamos tratando de seres humanos, cada um com a sua subjetividade e emoções que lhe são próprias, portador de uma história e bagagem de leituras de mundo e de palavra. Por isso, "a literatura lida em sala convida também a explorar a experiência humana, a extrair dela proveitos simbólicos que o professor não consegue avaliar, pois decorrem da esfera íntima" (ROUXEL, 2013, p. 24).

O processo dialógico entre a experiência fictícia e o cotidiano do aluno coloca o sujeito em contato com o texto, preenchendo os espaços brancos,

amarrando os fios, tecendo a teia dos sentidos que muitas vezes são voláteis. Há compreensões simples, outras nem tanto. Desse modo, o aluno que se inicia na atividade de ler vai se formando intelectualmente para buscar a interpretação de forma consciente e até intuitiva.

Além dos aspectos subjetivos da leitura, há outro que determina a formação do leitor literário. São as escolhas feitas pelo professor. Os textos devem ser garimpados e somados àqueles que já vêm impressos no livro didático utilizado em sala. É importante que seja apresentada aos alunos a diversidade do literário. Rouxel (2003) propõe ainda a possibilidade de se misturar gêneros tradicionais (romance, teatro, poesia, ensaio) com os novos gêneros (autoficção, história em quadrinhos, álbum); obras canônicas com as contemporâneas; literatura nacional com a estrangeira.

Entra em cena a inventividade do professor que é requisitada para elaborar um dispositivo capaz de interpelar os alunos, de fasciná-los com a apresentação de outros recursos e suportes. Cabe a ele construir os procedimentos de leitura, capazes de seduzir o leitor a perscrutar o imaginário, criar e recriar realidades, ampliando o seu repertório literário.

Um dos caminhos para alcançar esse objetivo é a pedagogia dos multiletramentos, pautada na prerrogativa de incluir no ambiente escolar uma multiplicidade de linguagens, gêneros, culturas, suportes e ferramentas de acesso aos bens culturais.

Borba e Aragão (2012) definem multiletramento como "estado ou condição que assume aquele que utiliza bem a leitura e a escrita, seja através do suporte impresso, seja através do suporte digital", considerando que as atividades que envolvem a diversidade de linguagens requerem do sujeito uma participação ativa e crítica diante de questões pessoais, do cotidiano e do mundo.

Essa visão de ensino prevê a existência de pluralidade e hibridização de gêneros, sentidos, suportes e culturas. A literatura, nesse âmbito, encontra campo fértil para alcançar os seus receptores, a começar pelas manifestações literárias que são diversas, agregando o fato de que as fronteiras entre elas se dissiparam com a hibridização dos gêneros. Nessa perspectiva, a produção cultural é marcada por usos democratizadores, hibridizados, sobretudo a partir da inserção das novas tecnologias no ensino, conforme argumentam Rojo e Moura (2012).

Quando falamos em usos democratizadores, emerge um panorama novo no que tange à distribuição e à veiculação de bens culturais. A princípio, havia uma distribuição controlada da informação/comunicação. Com o advento das ferramentas tecnológicas, esse controle foi transgredido, subvertido pela lógica

da interação e colaboração. Em se tratando de textos literários, por exemplo, não há mais fronteiras entre eles e o leitor. Os livros podem ser baixados em sites especializados em produções dessa natureza, bem como o aluno pode comentar, recriar, emitir sua opinião como críticos e até veicular os seus próprios escritos em redes sociais e blogs. Roxane Rojo e Moura (2012) falam da importância de se ter um ambiente democrático em que os usuários tenham essa liberdade de acesso a bens culturais de várias naturezas, sem contar que essa situação prevê a apropriação do que é considerado de domínio público. Logo, os textos canônicos ou não se encontram muito próximos do leitor, estão à mão, dependentes apenas de um clique.

A introdução de novas mídias, tecnologias, línguas, variedades, o impresso, virtual, o oral, o imagético nos leva a outro conceito que permeia o multiletramento: a multissemiose ou multimodalidade. "Ou seja, textos compostos de muitas linguagens (ou modos, ou semioses) e que exigem capacidades e práticas de compreensão e produção de cada uma delas (multiletramentos) para fazer significar" (ROJO; MOURA, 2012, p. 19).

Imaginemos a literatura embrenhada nesse ambiente plural, podendo fazer uso de novos modos de criação, novos suportes através das imagens, do som, da animação ou da combinação de todas essas modalidades. O ambiente virtual e o uso de outras expressões artísticas que podem ser relacionadas aos textos literários podem valorizar o papel dinâmico do leitor que se constrói e lhe possibilitar a interferência positiva na atualização de significados, sem perder de vista a criticidade e o conhecimento das singularidades estéticas.

No contexto escolar, as ferramentas tecnológicas devem ser parceiras na reinvenção do processo de ensinar e aprender e, consequentemente, alteram a concepção de leitura. O texto literário na tela de um computador, por exemplo, ganha outros formatos e usos, cobrando do leitor intervenções livres e autônomas, conforme atesta Roger Chartier: "O leitor não é mais constrangido a intervir na margem, no sentido literal ou no sentido figurado. Ele pode intervir no coração, no centro" (1998, p. 88). Segundo ele, a construção de sentidos se dá também pela forma como os textos são materializados, ou seja, o suporte determina a interpretação que deve ser múltipla.

A multiplicidade se aplica também aos caminhos diferentes de leitura que o aluno pode percorrer através dos hipertextos que, segundo Borba e Aragão, são formas textuais híbridas e não lineares "que oferecem elos *(links*) para outros textos que podem ser imagens, sons, animações, vídeos" (2012, p. 233). No espaço virtual, o leitor constrói o seu próprio caminho de leitura. É, pois, momento de aproveitar todos esses recursos para promover o ensino da literatura num enfo-

que polifônico e colaborativo, no qual autor e leitor se misturem e que os textos surjam nas suas variadas formas e linguagens.

A fim de demonstrar a possibilidade de formação do leitor literário através de atividades com suportes variados e linguagens, desenvolvemos uma proposta de roteiro de leitura e interpretação do conto *A carteira* de Machado de Assis (2015), destinada às séries finais do ensino fundamental. A intenção é promover uma leitura significativa, à luz dos multiletramentos, relacionando o texto machadiano e a temática do triângulo amoroso com outros de diferentes autores e estilos, além de atrelá-los às situações do cotidiano, com vistas ao repertório linguístico-literário do aluno.

O roteiro está organizado em três etapas básicas: a) apresentação de uma atividade de pré-leitura, com o fim de preparar o terreno para a leitura do texto que se pretende explorar; b) leitura hipertextual e interpretação oral do conto de Machado de Assis; c) associações intertextuais com outros textos.

Elegemos o poema *Amor* de Augusto de Campos (2015) como elemento facilitador e motivacional do processo de leitura. A partir da projeção do texto por um Datashow, é momento de aguçar a participação dos alunos na construção das várias possibilidades de leitura da poesia concreta, levando em conta temática, estrutura e elementos constitutivos do texto. Cumpre explorar os recursos imagéticos e sonoros utilizados pelo poeta, perguntando à turma quais palavras podem ser captadas e qual relação existe entre elas. Para se chegar à temática, o professor deve levar em conta a figura geométrica, pintada de preto, que serve de base para as três palavras constitutivas do poema. Ainda nesse primeiro momento, é importante buscar relações entre o tema norteador e o cotidiano dos alunos para que estes se sintam motivados a adentrar na preferência temática do escritor Machado de Assis, através da identificação e similaridade das histórias contadas na ficção e as que fazem parte da realidade que os circunda. Já no início, a proposta prevê a participação ativa dos alunos, como protagonistas na construção de sentidos.

Na sequência, eles são convidados a se dirigirem ao laboratório de informática da escola para a realização da segunda etapa, que começa com a contextualização sobre o autor Machado de Assis a partir de uma exposição breve pelo professor sobre a biografia do escritor, bem como sobre o lugar social e histórico em que Machado esteve inserido por ocasião da escrita do texto, salientando a importância dele para a literatura brasileira e o papel que exerceu na difusão do *modus vivendi* da sociedade fluminense no século XIX. Recomenda-se, inclusive, falar de outros contos e indagar se eles têm ideia da história que será contada a partir do título. Interessante suscitar algumas antecipações.

Por fim, procede-se à preparação para a leitura hipertextual do texto *A carteira*.[3] Antes de ler propriamente, é importante ao professor indicar alguns caminhos já que o site especializado na obra do autor disponibiliza vários títulos, incluindo romances e diversos contos. Após acessarem a página inicial, solicitar aos alunos que cliquem no *link* - elo de que tratou Borba e Aragão (2012) – *contos avulsos, fase 8* e que procurem o texto escolhido para dar início à leitura individual, possibilitando ao leitor a liberdade de clicar ou não nos hipertextos presentes no conto. O aluno, nesse processo, toma a decisão se fará um caminho linear ou se verificará a informação sobre locais que servem de cenário para o conto e significados de termos que se escondem em cada marcação colorida.

Posteriormente, vale lançar mão da estratégia sugerida por Isabel Solé (1998). Trata-se da leitura compartilhada em que há uma exercitação compreensiva do que se leu. "Os próprios alunos devem selecionar marcas e indicadores, formular hipóteses, verificá-las, construir interpretações e saberem que isso é necessário para obter certos objetivos" (1998, p. 117). Não há em absoluto a tentativa de anular a interpretação feita pelo professor. O que se pretende é que os sentidos sejam construídos na coletividade e que o discente tenha a chance de construir a sua autonomia enquanto leitor.

Para caracterizar a atividade compartilhada, é importante que o professor medeie o desempenho dos alunos na formulação de previsões sobre o texto a ser lido, na elaboração de perguntas, esclarecimentos de dúvidas e sejam, por fim, capazes de sintetizar o que leram (SOLÉ, 1998). Vencida esta etapa é momento de interpretação oral, observando tema, elementos da narrativa, conflitos internos, causa e consequência das ações das personagens, inferências, expectativas, relação com o cotidiano dos alunos.

O conto *A carteira*, por ser uma narrativa que articula muito bem os seus elementos composicionais, seduz o leitor pela realidade que cria através de um suspense alimentado até o último parágrafo. As pistas são oferecidas e elas devem ser amarradas pelos alunos com a ajuda do professor, considerado um leitor maduro. A carteira é o centro das atenções. Por quê? Confirma ou não a previsão levantada no início dessa etapa? O que está em jogo: é o fato de Honório ter encontrado uma carteira na rua ou é a sua consciência? O que há de ambíguo no texto? Quem são os personagens? Qual é a trama em que se enredaram? Onde se passa a história? Qual é o conflito interno que o personagem central alimenta? Que artimanhas estilísticas Machado de Assis utiliza para prender a atenção do

3 Texto disponível em http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/index.asp. Acessado em abril de 2015.

leitor? Qual é a condição da mulher na história e nos dias de hoje? É possível associar o enredo com o nosso cotidiano? A linguagem e o suporte utilizados contribuíram para a construção de uma leitura significativa do conto? Os hipertextos foram decisivos nessa compreensão? Cabe ao professor e aos alunos refletirem sobre tudo isso. O escritor genial só deixa claro qual é a tônica da história, no final. A temática do triângulo amoroso toma corpo com a simples ação de D. Amélia, esposa de Honório, de rasgar os bilhetes de amor que escreveu para o melhor amigo de seu marido.

Na última fase da proposta, indicar outros títulos para que os alunos busquem textos literários que tratam da mesma temática. As fontes podem ser impressas ou virtuais. Vale lembrar que o próprio Machado possui uma infinidade de obras com a mesma temática. A título de sugestão, indicar o conto *Tango* de Dirceu Câmara Leal (1973), uma vez que esse texto possui uma construção diferenciada, pois explora recursos gráficos, misturando prosa e poesia, linguagem verbal e não verbal. A forma inventiva do autor permite uma interação maior do aluno que pode construir sentido a cada frase lida. Espera-se que nessa fase o professor aproveite a oportunidade para refletir com os alunos sobre a condição imposta à mulher, atrelada à violência praticada pelos companheiros e os valores subjacentes, defendidos ou criticados pelos autores. Após a leitura de outros textos, proceder à socialização e conexão com o conto lido de Machado de Assis.

Com o fim de avaliar se os objetivos foram alcançados, torna-se importante levar em conta a participação dos alunos em todas as etapas, no que concerne ao desempenho no uso da oralidade, exposição em grupo, estratégias de leitura, capacidade interpretativa, interação com os colegas e observância das orientações feitas pelo professor.

As discussões em sala são suficientes para o docente verificar se os alunos percebem a relevância de manter contato com obras de autores considerados canônicos e associá-las a textos e suportes diversos que tratam do mesmo tema sob outras perspectivas. Vale ressaltar que o conteúdo estético dos textos precisa ser explorado e o mediador deve perscrutar cada nuança estilística utilizada para constituí-lo literário, sem, contudo, extenuá-lo.

Não é pretensão nossa apresentar uma fórmula mágica de produzir leitores literários em série em função do uso de recursos tecnológicos. O que foi apresentado aqui é uma proposta que pode ser reinventada pelos professores de Língua Portuguesa. Mas, para isso, é importante que todos eles se permitam selecionar, garimpar textos, planejar sua prática para tornar o texto literário presença viva em sala aula.

É dever da escola promover esse contato lúdico e prazeroso e apostar em outros recursos, mais atrativos que possam seduzir o leitor literário que se pretende. A alternativa que propomos tem a finalidade de estimular a participação ativa dos sujeitos envolvidos na arte de ensinar e aprender. A pedagogia dos multiletramentos se adéqua perfeitamente ao que se pretende, já que o aluno está conectado e imerso a várias linguagens. Por isso, esperamos que surjam práticas de leituras emancipadas, híbridas, misturadas, em que autores e leitores se mostrem em parceria na construção de sentidos; professores e alunos não se cansem de buscar caminhos para que a literatura ocupe o lugar que de fato merece no currículo do Ensino Fundamental.

Referências

BORBA, M. S.; ARAGÃO, R. C. Multiletramentos: novos desafios e práticas de linguagem na formação de professores de inglês. **Revista Polifonia**, Cuiabá-MT, v. 19, nº 25, 2012.

CAMPOS, A. **Amor**. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/blogs/marcelo-rubens-paiva/augusto-de-campos-homenageado-hoje-em-sp/. Acesso em 29 mai 2015.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In CANDIDO, A. **Vários escritos**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/Duas Cidades, 2004.

CHARTIER, R. **A Aventura do Livro**. São Paulo: UNESP, 1998.

LEAL, D. C. **Contos jovens, n. 2**. São Paulo: Brasiliense, 1973.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **A carteira**. Disponível em: http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/index.asp. Acesso em 29 mai 2015.

ROJO, R.; MOURA, E. (orgs.). **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

ROUXEL, A. Aspectos metodológicos do ensino da literatura. In DALVI, M. A.; REZENDE, N.; JOVER-FALEIROS, R. (orgs.). **Leitura de literatura na escola**. São Paulo: Parábola, 2013.

SOLÉ, I. **Estratégias de Leitura**. 6. edição. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

A FABULAÇÃO NA NARRATIVA DE NÉLIDA PIÑON

Rejanilza Santos da Silva Barboza[1]

A leitura se produz por meio de sentimentos, das emoções, das lembranças, dos conhecimentos que o leitor tem de si mesmo, do texto e do mundo. Ou seja, a leitura literária é antes de tudo uma experiência única, que se vive de maneira dinâmica através do contato entre o leitor e o texto. Esse encontro de sucesso com o texto literário vai depender da relação do leitor com as imagens e as representações que são oriundas da sua experiência de mundo – da sua história pessoal, do imaginário coletivo da sociedade e também das lembranças literárias e estéticas. Todos esses componentes do imaginário misturam-se ao imaginário do texto e produzem uma obra única, original. A apropriação do texto pelo leitor faz com que ele possa criar cenários, personagens, uma nova fabulação, projetando no texto os seus valores e os seus fantasmas.

A passagem pela subjetividade é necessária para uma resposta sensível e criativa à leitura. Para estimular esse trabalho com a imaginação a escola tem um papel fundamental no processo de assimilação de tais experiências por parte do aluno leitor. Por isso, as leituras literárias que o docente venha a selecionar, em suas mais variadas formas de manifestação, necessitam surpreender através de suas linguagens múltiplas, das suas peculiaridades, da riqueza de sua construção imagética para ajudar significativamente na construção do sujeito-leitor, dotando-o de sensibilidade estética, capaz de compreender melhor a si mesmo e situar-se, criticamente, nas suas relações com o outro e com a sociedade.

Com efeito, adotamos para o nosso roteiro de leitura o livro A roda *do vento* (1996), de Nélida Piñon, obra de estreia da autora na literatura infantojuvenil. Essa escritura nos mostra uma grande criatividade para a fabulação por meio da criação de um mundo imaginário que proporciona ao leitor, tanto o infantojuvenil, quanto o de todas as idades a invenção através do imaginário, por intercâmbios entre culturas, temporalidades e geografias.

Antes de propormos uma reflexão sobre o roteiro de leitura que priorizem o mundo da fabulação e o poder do imaginário dos jovens, ressaltamos alguns

1 Mestre em Letras pelo PROFLETRAS/UFS/ITABAIANA. Professora de Língua Portuguesa e Literatura das redes municipal e estadual de ensino em Euclides da Cunha-BA. Bolsista Capes.

pontos teóricos acerca do ensino de literatura e do papel colaborativo do leitor no processo de interpretação de texto. Esse ato é fundamental para uma prática de leitura ativa, visto que o texto não traz uma leitura estática, mas sim uma diversidade de sentido e interferências que o leitor pode atualizar. No nosso roteiro, valorizamos o uso da intertextualidade, visto que a interpretação sofre interferências de vários saberes. Essas abordagens serão sustentadas pelas reflexões teóricas de: Bordini e Aguiar (1988); Eco (2004); Gomes (2014); Rouxel (2013 -2014); Samoyault (2008) e Todorov (2009).

Portanto, vale aqui considerar a importância da adoção de experiências criativas e significativas para a prática de ensino de literatura que possibilitem que o aluno chegue ao conhecimento sem sair do seu mundo. Annie Rouxel afirma que no processo de leitura do texto literário há um enriquecimento do imaginário, enriquecimento da sensibilidade por meio da experiência fictícia, construção de um pensamento, todos esses elementos que participam da transformação identitária estão em ato na leitura (2013, p. 24).

Diante desses argumentos, é imperioso pensar na presença da voz da literatura em sala de aula e em inovação das estratégias de ensino de literatura que oportunizem ao aluno experimentar o texto. Por isso, no ensino de literatura é sempre necessário um espaço para promover leituras que privilegiem a construção de repertório e de interações significativas. Uma vez garantido esse encontro, a literatura pode ser vista como um meio de exercitar a liberdade através da linguagem para responder as demandas subjetivas do leitor, proporcionado, a um só tempo, satisfação pessoal e conhecimento de mundo.

Dessa forma, "qualquer que seja a via de acesso à literatura, é exatamente a entrada no jogo literário que conduz à experiência estética" (ROUXEL, 2014, p.31). Nesse jogo, a relação do leitor com a obra não pode permanecer apenas no ponto da sua subjetividade. Nesse viés, ele está completando apenas um dos percursos do jogo e vivenciado a obra somente como uma forma de evasão, de libertação e de fantasia. É preciso, tendo atingido a relação do leitor com a obra por esse viés, que se acrescente atividade de leitura a outra esfera do jogo.

Esta é a perspectiva para a formação de leitor na escola**,** que para conseguir uma interpretação mais aprofundada de uma obra, é preciso que o aluno seja tocado pelo texto literário escolhido e consiga, além de interpretá-lo, utilizá-lo. Para tanto, não pretendemos reduzir todo o trabalho com o texto ao tratamento subjetivo da obra, mas entendemos que é necessário provocar nos alunos a mobilização das suas subjetividades em relação ao texto – a utilização, para posteriormente negociar os sentidos compartilhados, ou seja, para interpretá-lo.

Defendemos que utilizar o texto é importante, ler para si, ler o que gostar, pois é através desse tipo de apropriação que nasce a identificação com o texto e, consequentemente, o prazer. Dessa forma, formaremos um leitor que ler o que deseja para poder ler o que a escola solicitar, ampliando o seu "horizonte de expectativas".

Para Rildo Cosson, "a literatura nos diz quem somos e nos incentiva a desejar e expressar o mundo por nós mesmos. E isso se dá porque a literatura é uma experiência a ser realizada" (2011, p. 17).

Vê-se que o autor sinaliza a experiência literária como um dos temas essenciais para a reflexão sobre o ensino da leitura literária, além de relacioná-la à estética e à arte, pensar como palavra formadora, palavra que promove também reflexões, reconhecimento identitário e cultural. Sobre isso, "a nós, adultos, nos cabe transmitir às novas gerações essa herança frágil, essas palavras que ajudam a viver melhor" (TODOROV, 2009, p.94). Porque é "essa função maior de tornar o mundo compreensível transformando sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas que a literatura tem e precisa manter um lugar especial na escola" (COSSON, 2011, p. 17).

Essas ponderações são necessárias para que se possa refletir sobre o espaço que o ensino de literatura deve ocupar na formação do leitor dentro da escola. Nela, é essencial que o ensino de literatura seja visto como objeto estético, lúdico e cultural, desvinculado de propostas que utilizam o texto literário como pretexto para se trabalhar conteúdos curriculares e ignoram as suas funções fundamentais, principalmente o seu poder de despertar no sujeito a fruição, o prazer estético e a reflexão.

Compartilhando desse ponto de vista, Todorov argumenta sobre a oportunidade de o leitor ler essas obras literárias para nelas experimentar a sua condição humana no ato da leitura: "encontrar um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua existência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo" (2009, p. 33).

Essas argumentações são de grande valia para compreendemos que a literatura é fonte riquíssima e inesgotável de temas significativos ao repertório escolar, bem como de uma linguagem diversificada. A literatura permite ao leitor desenvolver a criatividade e a imaginação – aspectos almejados pela escola – tendo em vista que a experiência contida na ficção muitas vezes é impossibilitada na vida real. Para que isso ocorra, é preciso que a concretização da leitura parta da interação entre leitor-texto-autor.

Nesse contexto, sabe-se que a obra literária tem uma autonomia que lhe é própria. Sua leitura não pode ser semelhante a de outros textos e nem a formação do leitor de literatura pode ser a mesma de um leitor de textos comuns. A lei-

tura de textos literários pressupõe a participação ativa do leitor na construção de sentidos e requer "atualização" e "movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor" (EC0, 2004, p. 36).

Por conta disso, o sentido de texto literário não está reduzido à intenção do autor, ele o ultrapassa, pois o sentido não é dado de antemão: o leitor participa ativamente de sua abertura para outras leituras, jamais esgotadas, visto que construir sentidos e não um sentido implica que a leitura literária seja plural. Para que esse processo seja possível, Eco confirma a existência de um autor-modelo presente na obra e que fornece indícios ao leitor-empírico, indicando os caminhos a percorrer "pelos bosques da ficção", orientando-o quanto a leitura do livro, guiando-o para que alcance a fruição ou a ampliação dos horizontes de expectativas. Porque "[...] o texto é uma máquina preguiçosa que espera muita colaboração por parte do leitor" (2004, p.34).

Nesse sentido, elegemos essas teorias norteadoras porque a leitura só se concretiza quando passa a ser significativa para o leitor. Assim, o método recepcional, bem como os níveis de recepção literária, pareceram-nos as estratégias mais eficazes para se alcançar esse fim, isso porque o leitor é a referência mais importante no processo de interação leitor-texto-autor. No ato de produção/recepção, a fusão de horizontes de expectativas se dá obrigatoriamente, uma vez que as expectativas do autor se traduzem no texto e as do leitor são a ele transferidas (BORDINI & AGUIAR, 1988, p. 83).

Nesse caso, o roteiro de leitura literária e criação pode ser iniciado a partir da subjetividade do leitor no processo de recepção. Consideramos o convite da autora Nélida Piñon aos leitores para saírem da atitude passiva e em sua companhia coparticiparem da narrativa.

> Se eu não leio, o que me resta para inventar? Vou olhar para vocês como se fora cega. Entenderam? [...] Quando começarem a viajar, vão ver o tamanho do mundo. [...] É um tamanho que não se mede por quilômetros, mas pela imaginação, pela coragem de descobrir as coisas (PIÑON, 2012, p.15).

Essa fascinação pela arte do narrar é representada na obra *A roda do vento* e apontada para a sensibilidade da criançada, pois brinca com o criar, o acreditar no valor das narrativas. Tal consideração é proposta na dedicatória do livro, "aos que narram aos que acreditam". A narração faz parte da experiência humana desde os tempos mais remotos. Narramos para interagir com o outro, para contar fatos ocorridos, para contar histórias, para criar mundos fantásticos, personagens e cenários onde a recriação do imaginário faz tornar tudo possível.

As narrativas da tradição são criações populares e como se sabe, não tem uma origem exata, sobreviveram e se espalharam, devido à memória e à habilidade de seus narradores que, de geração em geração, se incumbiam de manter viva a tradição. Herdamos essas narrativas que foram continuamente reinventadas, ganhando novos coloridos e novas versões. Como, por exemplo, Charles Perrault, no século XVII, e os irmãos Grimm, no século XIX. Essa técnica de transformação e ampliação das histórias pode ser vista no final em aberto de *A roda do vento*, afim de que novos narradores /leitores prossigam o relato.

Assim, a narrativa adquire uma dimensão muito ampla, não se trata apenas da lembrança acabada de uma experiência, mas se reconstrói na medida em que o indivíduo expressa sua visão de mundo de maneira própria e singular, revelando que cada história é uma fabulação possível.

Na narrativa de Nélida Piñon, a possibilidade de fabular é proposta por Tia Gênia, a contadora de histórias, a personagem que conduz o grupo da criançada por meio da palavra, ajudando-o a amadurecer e a crescer na reflexão. Mas, sem perder o poder de imaginação. Fato bem visto na obra no momento em que as crianças constroem "um barco que dispensava água para navegar e vento para conhecer outras terras" (PIÑON, 2012, p.8).

Nesse processo, a fabulação no texto literário se apresenta quando há substituição da verdadeira realidade por uma peripécia imaginária, pois "fabular é uma narrativa que tem como objetivo fabricar relatos fictícios através da imaginação" (JAPIASSU e MARCONDES, 1996, p. 98). Assim, ouvir e ler histórias é uma forma da entrada do leitor em um mundo encantador, cheio de surpresas, curiosidade, que diverte e ensina. Essa relação lúdica e prazerosa do leitor com a obra literária é uma das probabilidades de formação leitora. É na exploração da fantasia e da imaginação que se instiga a criatividade e se fortalece a interação entre texto e leitor.

Nessa perspectiva, a proposta do roteiro de leitura a partir da obra de Nélida Pinõn é de grande contribuição para o aumento do repertório de leitura do aluno, visto que o processo de interpretação também demanda uma capacidade do leitor comparar textos e construir uma coleção de textos que farão parte da sua rede de interpretação.

Partindo da intertextualidade, é possível introduzir para a continuidade do processo de leitura o que a autora agrega em sua escritura ,os temas clássicos em sua obra, o episódio de Ulisses, da Odisseia de Homero, o mito grego de Hermes, Ecos de Joao e Maria, o menino Tarzan, cujo nome remete ao personagem destemido e herói das telas de cinema de Hollywood de tempo atrás, o texto apela

para o mundo visual e para a bagagem do leitor. Além de sugestão das obras: *Memórias de Emília,* de Monteiro Lobato, *Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector, visto que estas narrativas tratam da construção de um mundo imaginário por meio da leitura. De certo, a proposta com estes novos textos literários é uma possibilidade para que o professor prossiga com as atividades, explorando novos sentidos antes não trabalhados.

Em *A roda do vento*, de Nélida Piñon, observamos além da riqueza de vozes, um narrador onisciente que convida o leitor a refletir e a recorrer aos seus conhecimentos culturais e a ampliação deles. Essa relação pode ser vislumbrada no momento em que: Tarzan sentia-se um homem [...], pronto para interferir nos acontecimentos. Além do mais adorava histórias que cumpriam a função de levá-lo para longe. De deslocá-lo do eixo da gravidade do cotidiano (PIÑON, 2012, p.32-33). Como se vê, a individualidade criativa é proposta pela leitura. Isso porque não condiciona o leitor, desenvolve sua habilidade criadora de maneira original e liberta suas ideias porque requer dele a capacidade imaginativa para se completar.

Esse convite à interpretação é guiado no texto nelidiano também por meio de ecos de Monteiro Lobato num jogo parodístico, em que o ambiente rural, a casa de família, a contadora de história nos faz lembrar o *Sítio do Pica-Pau Amarelo*. Essa leitura paródica proposta no roteiro desta obra, talvez favoreça ao leitor a possibilidade de recepção crítica do texto, visto que "a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio [..] de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto" (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

Neste roteiro convidamos o leitor a construir o sentido dos textos pelo processo de recepção que leva em consideração "o gesto de relacionar pelo qual o leitor religa a obra literária a outras obras e à sua própria experiência do mundo" (ROUXEL, 2013a, p.182). Tal experiência é própria da memória literária: "Esta re-atualização memorial corresponde bem ao que é tratado pela estética da recepção, sob a noção de "fusão de horizontes": na leitura, o tempo muda de natureza e torna-se propriamente dito trans-histórico" (SAMOYAULT, 2008, p. 95). A ficção de Nélida Piñon, ao estabelecer essa relação intertextual, constitui-se num espaço plural importante para o leitor na atualização dos sentidos do texto.

Para isso, é importante possibilitar procedimentos estratégicos por meio de atividades diferenciadas, trabalhando leitura, escrita e oralidade, além de ser interessante o uso de elementos lúdicos que aproximem o aluno, despertando o comprometimento nas atividades. Um exemplo, utilizado no roteiro de leitura, é

a sugestão da ludicidade por meio da exibição de imagens ou objetos marcantes relacionados ao imaginário e à fantasia.

Aqui é válido reconhecermos a necessidade de estimular a imaginação e a fabulação no trabalho com o texto literário. Nesse sentindo, "para que um livro nos toque é necessário sem dúvida, que se estabeleça entre nossa experiência e a experiência da ficção [...] uma ligação feita de coincidências" (ROUXEL, 2013a, p.182). Essas colocações estão no cerne da dialética recepção/produção, que caracteriza o ato de ler e faz do leitor um criador. A ficção de Pinõn brinca com esse poder que a imaginação nos proporciona ao ler: "Se era capaz de pensar, de sentir, por que haveria de esquivar-se das palavras? De encará-las, como criaturas vestidas, calçadas, pedindo licença para entrar na casa? [...] O medo é gostoso, pai, arrepia a pele. É melhor o medo que nada" (PIÑON, 2012, p. 36).

Por meio da linguagem utilizada, a autora cria um mundo imaginário, para o qual o leitor é transportado e que o permite refletir, que dificilmente o ser humano constrói algo sem o uso da imaginação. Na realidade, no livro, não há um final: deixa-se uma lacuna para a continuação da história. As crianças pedem "vamos, tia, conte-nos logo a verdade. Qual a história de João, de seu sócio, do vento e do velho a que se referiram" (PIÑON, 2012, p.93). A tia disse que responde mais tarde. A obra se fecha em suspenso. É nesse espaço lacunar que se potencializa a capacidade criativa dos seus leitores: nada é fechado e a narrativa se encerra com a abertura para que o leitor busque a sua verdade, completando as lacunas do mistério por meio do seu "horizonte de expectativas".

Todo o livro é muito rico para o desenvolvimento desse imaginário que é tão importante para a construção de conceitos livres e, consequentemente, de leitores e cidadãos mais críticos. Com efeito, a literatura é um material necessário para o indivíduo encontrar a oportunidade de conhecer e desbravar o jogo imaginativo que a leitura proporciona: "Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. [...] Ela permite que cada um responda melhor a sua vocação de ser humano" (TODOROV, 2009, p. 23-24).

A formação desses conceitos livres que a literatura deve promover quando bem trabalhada é uma ponte que levará à autonomia do ser humano enquanto ser pensante, levando-o à libertação dos julgamentos fechados. A esse respeito, Gomes (2014) afirma que a formação crítica do leitor deve permitir que ele seja capaz de identificar os conflitos artísticos e ideológicos que dão sustentação ao texto literário. Para isso, sugere "uma abordagem híbrida para a formação do leitor, isto é, pensamos em um leitor que articule tanto o campo semântico, quanto o estético do texto" (p. 103). Assim, a leitura literária surge como um meio de possibilitar a abertura de expectativa de cada texto.

Por essas razões, fica evidente a importância do trabalho com a leitura de obras literárias em sala de aula. Urge começar este trabalho de dar voz ao imaginário do texto literário, abrindo espaço para discussões, inferências e de propiciar diálogos entre os textos já nas primeiras séries da educação básica para formar verdadeiros leitores críticos, sensíveis e preparados para entender as situações que envolvem o viver e o conviver harmoniosamente em sociedade.

Referências

AGUIAR, V. T.; BORDINI, M. G. **A formação do leitor: alternativas metodológicas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

CERVANTES, M. **Dom Quixote**. São Paulo: Saraiva, 2005.

COSSON, R. **Letramento literário: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

ECO, U. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fonte, 2005.

ECO, U. **Lector in fabula**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOMES, C. M. **Ensino de Literatura e Cultura:** do resgate à violência doméstica. Jundaí: Paco Editorial, 2014.

JAPIASSU, H.; MARCONDES, D. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

JOUVE, V. A leitura como retorno a si: sobre o interesse pedagógico das leituras subjetivas. In ROUXEL, A.; LANGLADE, G., REZENDE, N. L. (orgs.) **Leitura subjetiva e ensino de literatura**. São Paulo: Alameda, 2013.

LISPECTOR, C. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBATO, J. B. M. **Memórias de Emília**. São Paulo: Globo, 2007.

PIÑON, N. **A roda do vento.** Rio de Janeiro: Galera Record, 2012.

ROUXEL, A. Aspectos metodológicos do ensino de Literatura. In DALVI, M. A.; REZENDE, N. L.; JOVER-FALEIROS, R. (orgs.) **Leitura de Literatura na escola**. São Paulo: Parábola, 2013.

ROUXEL, A. Apropriação singular das obras e cultura literária. In ROUXEL, A.; LANGLADE, G., REZENDE, N. L. (orgs.). **Leitura subjetiva e ensino de literatura.** São Paulo: Alameda, 2013a.

ROUXEL, A. Ensino da literatura: Experiência estética e formação do leitor. In ALVES, J.; PINHEIRO, H. (orgs.). **Memórias da Borborema 4: Discutindo a literatura e seu ensino**. Campina Grande: Abralic, 2014.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade.** São Paulo: Hucitec, 2008.

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

O USO DO BLOG NO ENSINO DE LITERATURA

Silvane Santos Souza[1]

No contexto atual em que a educação encontra-se inserida, surgem muitas inquietações sobre o domínio das Tecnologias Educacionais. Muitos professores de Literatura não estão se sentindo preparados para a manipulação adequada dos recursos tecnológicos, principalmente, os midiáticos. Neste pensar, faz-se necessário realizar um processo reflexivo sobre as competências essenciais que os professores de Língua Portuguesa e Literatura precisam desenvolver para tornar-se capaz de se sentir efetivamente um educador letrado, digitalmente, e propiciar aos seus educandos práticas significativas de leitura de diversos gêneros textuais.

Como a "era cibernética" requer além da manipulação, o processo de interação, hoje temos o que podemos denominar de espaço de interação ou cibercultura, o qual propicia o desenvolvimento do letramento digital, pois vivemos em uma sociedade colaborativa em que a maior parte do conhecimento é construído em rede. Aproveitando essas inovações tecnológicas, o professor deve incentivar seus alunos a serem leitores ao utilizar as Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) nas aulas de literatura. Um exemplo de uma ferramenta que contribui para o desenvolvimento e aprimoramento da leitura e escrita é o blog. Ele pode ser usado nas aulas de Literatura para divulgar textos literários e servir de incentivo para ampliar a leitura dos alunos. Segundo Roxane Rojo, "ler envolve diversos procedimentos e capacidades (perceptuais, práxicas, cognitivas, afetivas, sociais, discursivas, linguísticas)" (2002, p. 2). O blog literário permitirá desenvolver todas essas capacidades proporcionadas pela leitura de textos literários de uma forma prazerosa.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (1997) sinalizam a necessidade de o professor fazer uso dos recursos tecnológicos. Porém, muitos ainda não se sentem preparados para esta situação, o que torna mais necessária a introdução dos recursos midiáticos nos contextos educacionais, principalmente, no que tange ao domínio das competências e habilidades que levam ao desenvolvimento do letramento digital, levando o aluno a desenvolver e aprimorar habilidades de leitura e interpretação de textos.

1 Mestrando em Crítica Cultural pela UNEB/Alagoinhas.

Este capítulo objetiva discutir sobre o uso das TIC nas aulas de Literatura, despertando o prazer dos alunos em ler a analisar textos literários. Procurando despertar o interesse dos alunos pelas obras literárias, enfatiza a importância do blog literário como ferramenta que possibilita o prazer em ler e socializar as ideias.

Um dos principias desafios a ser enfrentado pelos educadores no ensino de literatura permeado pelas TIC é a reflexão sobre o currículo de literatura, Goodson (2007) aponta que, "no novo futuro social, devemos esperar que o currículo prescritivo se comprometa com as missões, paixões, e propósitos que as pessoas articulam em suas vidas" (GOODSON, 2007, p. 251). Com isso, fica explícito que o ensino de literatura precisa transcender para além das escrituras registradas nos grandes clássicos. "Grande parte da literatura sobre aprendizagem falha na abordagem dessa questão crucial do interesse, por isso a aprendizagem é vista como uma tarefa formal que não se relaciona com as necessidades e interesses dos alunos" (GOODSON, 2007, p. 250), por isso devemos pensar no planejamento do currículo tendo em vista as definições prescritivas que levem em consideração as situações vivenciadas pelos alunos.

Hoje, mais do que nunca, a necessidade de comunicação faz com que as novas tecnologias sejam renovadas constantemente, ultrapassando as barreiras naturais. Com isso, a possibilidade de utilização na educação torna-se cada vez mais urgente. Segundo Gomes (2010), "com a revolução digital, ampliam-se as possibilidades de uso da palavra escrita e os objetos de leitura diversificam-se numa escala inédita" (GOMES, 2010, p. 2).

O educando precisa desenvolver habilidades de expressão oral e escrita. Com o uso das TIC, essas habilidades serão mais prazerosas e interessantes. Gomes (2010) salienta também que "a necessidade de a escola responder às novas demandas de leitura provenientes dessas mídias é outro fator de reconfiguração do lugar da literatura no ensino da língua" (GOMES, 2010, p. 2). Mas, para que o ensino de literatura se concretize como prática de formação e reflexão sobre as situações vivenciadas, antes de tudo, devemos pensar as práticas de leitura literária como uma concepção ideológica.

Vale salientar que o conceito de tecnologia é cabível ao ser concebida como o "processo criativo, através do qual o ser humano encontra respostas para os problemas do seu contexto, superando-os." (LIMA JR., 2005). Este processo é transformador, capaz de produzir, de forma criativa, e reproduzir aquilo que denominamos de conhecimento.

Os professores sentem dificuldade em formar leitores críticos, pois deparam-se com a falta de interesse dos alunos em ler, principalmente textos que fazem

parte de gêneros longos como os romances. Com o uso das TIC nas aulas de Língua Portuguesa, os educandos serão despertados a terem gosto pela leitura, desenvolvendo habilidades que lhe ajudarão a se expressar melhor por meio da oralidade e da escrita, tornando-se assim um cidadão letrado digitalmente.

Quando afirmamos que a tecnologia e a educação são dependentes, queremos salientar que a expressão da oralidade e da escrita tem influência nas práticas pedagógicas centradas no discurso oral. Segundo Pinheiro-Mariz e Silva (2012, p. 2), os processos que estabelecem uma relação entre a educação e as tendências tecnológicas ocorreram "pelo fato de que nos dias de hoje não se pode pensar em educação sem a sua relação direta com os recursos oferecidos pelas tecnologias atuais [...] e essa é uma realidade que abraça a maioria das crianças". As autoras deixam claro que, por mais que os professores tentem não utilizar os recursos tecnológicos, estes já fazem parte das manifestações do conhecimento.

Um exemplo claro de processo tecnológico a serviço da educação são os blogs, mecanismos eficazes para formação do homem, na perspectiva do letramento, pois, permite a emissão de opinião sobre o que lê, além de fazer uso da leitura e da própria escrita como prática social, em prol de um bem comum que é a aprendizagem de todos. Na mídia interativa, o conhecimento é construído e reconstruído constantemente. Isso permite um processo de emancipação e a negação da estagnação, sendo esta última concepção muito comum quando nos deparamos com professores que não estão propícios à inovação, e isso acarreta em muitas situações de insucesso que faz com que a escola não seja um ambiente acolhedor, o qual os alunos inicialmente procuram.

Ao fazer uso das mídias na sala de aula, o professor de Literatura pode criar, junto com seus alunos, um blog para socializar os conteúdos construídos durante as aulas e divulgar os textos literários analisados. Essa ferramenta, que terá a interação de todos, permitirá a socialização de conhecimento e incentivo de leitura de textos diversos, inclusive os imagéticos. Assim, o professor poderá explorar a multimodalidade de textos durante as suas aulas.

A informação e a comunicação sempre foram elementos de grande importância para as sociedades, principalmente no processo de construção e disseminação da cultura, pois, desde os tempos mais remotos, a humanidade buscava trocar informações, as quais eram essenciais para localização, registro de território e, principalmente, para o processo de comunicação.

Neste pensar, Moita Lopes (2006, p. 27) diz que uma Linguística Aplicada transdisciplinar ou indisciplinar precisa contemplar "questões de ética e poder", o que configura a necessidade de um trabalho de realização e não de sofrimento

para todos os envolvidos no processo que é histórico e cultural. Conforme os autores Azevedo Neto e Sousa (2006), a informação deve ser considerada como o principal elemento na agregação de valor aos mais variados produtos e serviços nos diversos campos do saber e da produção. Com isso, pode se afirmar que o conhecimento é fruto da obtenção da informação, e quando fazemos uso deste conhecimento, estamos de fato exercendo o processo de letramento, pois conseguimos direcionar para as práticas sociais, uma das mais importantes ferramentas utilizadas na aquisição do conhecimento que são a leitura e a escrita.

A escola, dentro da perspectiva de alfabetizar letrando, deve vincular ao currículo os princípios da linguística Aplicada como forma de agregar pressupostos, pois ela é vista como uma área nômade e mestiça, uma vez que ela ousa pensar de forma diferente para além de paradigmas consagrados.

Já segundo Barreto (1994), quando a informação é assimilada de forma adequada, ocorre uma modificação no acumulado de informações do indivíduo, trazendo benefícios ao seu desenvolvimento e ao desenvolvimento da sociedade em que vive**.** O que ocorre de fato é o processo da passagem de uma situação de menor equilíbrio para uma de maior equilíbrio. Na construção coletiva de um blog, sempre ocorre a transição de opiniões que levam sempre ao desequilíbrio e assim, cada um busca alternativas para construir o equilíbrio.

Lévy (2000), afirma que novas maneiras de pensar e de conviver estão sendo formadas no mundo das telecomunicações e da comunicação. A aquisição e aprimoramento da capacidade de escrita, leitura, interpretação, visão, audição, criação, ensino e aprendizagem são capturados por uma informática cada vez mais avançada, o que acaba corroborando para aulas de Literatura mais interativas, despertando o gosto dos alunos pela arte literária.

Com o advento da internet, a leitura e a escrita deixam de ser realizadas apenas de forma linear. Nessa nova estrutura, os textos são conectados de acordo com o grau de aproximação, surgindo assim uma concepção crítica que permite a construção de competências cognitivas capazes de promoverem mobilizações e potencializam a aquisição da aprendizagem a partir do uso dos recursos tecnológicos disponíveis. Dessa forma, as aulas de literatura passam a ter um teor inovador, instigando os alunos a conhecerem as obras literárias

Cavalcante (2008) diz que novas tecnologias digitais correspondem à aplicação de conhecimento científico ou técnico como também métodos e materiais criados para a solução de uma dada dificuldade. Assim, fica claro o conceito de tecnologia e sua diferença da simples comunicação, bem como sua diferença da informação, sendo a primeira ambiente de veiculação e a segunda forma de

determinar, processar e reproduzir informações. Sendo estas últimas importantes para que a aprendizagem aconteça. Segundo Kenski, "a aprendizagem pode se dar com o envolvimento integral do indivíduo, a partir de desafios, da exploração de possibilidades, do assumir de responsabilidades, do criar e do refletir juntos" (1996). Ao utilizar o blog, o professor de literatura poderá desenvolver todas essas competências sinalizadas por Kenski. O aluno passa a ser o protagonista do processo educativo ao pesquisar e socializar o conhecimento.

No processo de construção da aprendizagem surgem novas possibilidades de interação. Um exemplo de ambiente de interação e construção do conhecimento em rede é o blog, em particular o blog literário. Segundo Paiva (2008), o termo blog foi criado em 1997 por Jorn Barger, com a intenção de se fazer uma lista de Links interessantes e divulgá-la. Com isso, seria possível uma maior disseminação das ideias, como também, a transmissão de descobertas recentes, o que há muito tempo não ocorrera. Desta forma, o blog pode ser entendido como um meio de transmissão de informação e comunicação, possibilitando agilidade, maior abrangência e socialização das ideias levantadas e exploradas em um determinado contexto.

No processo de ensino e aprendizagem das obras literárias, para que sejam realizadas ações prazerosas, podemos utilizar diversas fontes de interação. Moacir Gadotti (2002) salienta que, pelo avanço das novas linguagens tecnológicas, em que nem tudo pode ser utilizado, e que elas precisam ser selecionadas, avaliadas, compiladas e processadas para que se transformem em conhecimento válido, relevante e necessário para o crescimento do homem como ser humano em um mundo autossustentável. Não basta disponibilizamos dos recursos apenas para uso de forma exacerbada e incontrolável, é preciso cuidado no que se é disponibilizado, principalmente, quando se trata de formação de personalidade.

Na atualidade, para se efetivar a construção da cidadania, faz-se necessário repensar os processos de construção de conhecimento, buscando-se, para isso, processos educacionais que ancorem uma educação de qualidade. Para concretização de tais ideais, devem ser priorizados a reflexão, o pensamento crítico, além da abertura para discussões e realização de ações mais significativas. O blog literário é uma ferramenta que o professor de literatura tem para superar os desafios da desmotivação dos alunos para ler as obras literárias, sobretudo os clássicos.

Como sujeitos e comunidades, é imprescindível que se busquem a transformação dos contextos sociais com vistas à emancipação e construção de saberes. Assim, a escola precisa, antes de tudo, ser um espaço de construção e disseminação da cultura do saber, possibilitando, de acordo com Corrêa (2002, p. 221),

"acesso igualitário ao espaço público como condição de existência e sobrevivência dos homens enquanto integrantes de uma comunidade política, deixando clara a necessidade de superação das chamadas medidas compensatórias, mas que as ações concretizadas sejam frutos das discussões coletivas." Portanto, a tecnologia, em especial, a dos ciberespaços, deve contribuir para fazer com que as aulas de Literatura se tornem mais dinâmicas, além de influenciar no desenvolvimento das demais disciplinas.

Algumas das possibilidades existentes e que podem ser aproveitadas no ambiente escolar como instrumentos facilitadores do aprendizado são resultantes das ferramentas essenciais e indispensáveis na era da comunicação, também chamadas de novas tecnologias, que ganham espaço efetivo nas salas de aula. Como exemplo, podemos destacar os Computadores ligados à internet, software de criação de sites, televisão a cabo, sistema de rádio e jogos eletrônicos. A metodologia respaldada na transdisciplinaridade é capaz de articular textos com outros formatos que vão além do literário, e tal combinação de imagens, sons, silêncios, unidos às lembranças armazenadas na memória, propiciam o surgimento de novas aprendizagens.

Na contemporaneidade, principalmente diante das mudanças ocorridas na sociedade, com o acesso aos meios tecnológicos antes restritos à minoria da sociedade, pode-se salientar que o blog e seus aplicativos devem ser vistos como veículos de disseminação do mundo digital, o qual depende de outros meios para sua consolidação.

Hoje é cada vez mais comum o uso das novas tecnologias de informação e de comunicação, as quais são usadas na comunicação social. Elas estão cada vez mais interativas, em que os usuários se comunicam em tempo real, além de agregarem recursos que lhes permitem criar novas alternativas e aberturas. Os programas de multimídia, como o vídeo interativo, os chats, os fóruns são considerados alguns dos mecanismos construídos nos blogs que conseguem promover o intercâmbio entre os indivíduos e o conhecimento. Por meio desses programas, os educandos podem ressignificar as obras literárias, construindo videoclips, socializando vídeos com dramatizações das obras lidas, expondo imagens, realizando enquetes e, principalmente, interagindo com outros colegas sobre o texto literário analisado.

O fazer pedagógico corresponde ao processo de condução de situações educativas que direcionem o educando ao desenvolvimento de potencialidades. Para isso, de acordo com o posicionamento de Stuart Hall (1996) em relação à teorização pós-colonial, foi preciso desenvolver um modo de pensar que tem como

objetivo atravessar/violar limites ou tentar "pensar nos limites" ou "para além dos limites", que levem a resolução de situações-problemas da prática social.

Através do uso do blog literário como mecanismo que promove a interação entre os educandos e o conhecimento produzido, é possível não só apresentar novas perspectivas de construção e apreciação de produções, como também realizar conexões entre quem produz e quem pensa sobre aquele tipo de produção. Com isso, a produção do conhecimento direciona-se para a criação de hipertextos, o qual pode ser considerado como um tipo de produção que consiste nos tópicos e nas suas ligações. Os tópicos podem ser parágrafos, frases, expressões ou simples palavras, as ligações correspondem as conexões que podem ser agregadas ao texto, como é o caso dos links, que levam ao aprofundamento de expressões. Com aulas interativas assim, o professor de literatura oportunizará aos alunos a leitura de diversas obras literárias de uma maneira mais simples e instigadora.

A investigação sobre a aprendizagem construída por intermédios dos recursos tecnologicamente midiáticos nos remete a necessidade de qualificação dos educadores, sobretudo os de Língua Portuguesa e Literatura, bem como para a abertura dos currículos escolares de forma a promover a formação plena do indivíduo, contribuindo para que este faça o uso social da leitura e da escrita como mecanismos das práticas sociais. Para isso, um dos meios mais eficaz é o uso das tecnologias, em especial o blog literário que agrega perspectivas interativas, além de permitir a coletividade e colaboração entre os indivíduos ao socializar a leitura das obras literárias estudadas. Para esta proposta metodológica a intertextualidade é hoje um dos dispositivos que conecta narrativas como romance, novela de televisão, roteiro de um filme, letra e música de uma canção.

Porém, diante de tais ideias positivas, também salientamos a necessidade da formação adequada do professor de Literatura para auxiliar no processo, bem como o que a escola está fazendo para garantir o direito da aprendizagem ao aluno. Para tal desafio, nada melhor do que o uso do blog literário nos processos de aquisição, utilização e discussão da leitura e da escrita como prática social.

Referências

AZEVEDO NETO, C. X.; SOUZA, E. D. Informação e construção da cidadania: representação das ações de informação da Casa Pequeno Davi. **Informação & Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v. 16, n. 1, 2006.

BARRETO, A. A. **A questão da informação**. São Paulo em Perspectiva, v. 8, n. 4, 1994.

BRASIL. **Parâmetros curriculares nacionais**. Brasília: Ministério da Educação (MEC), 1997.

CAVALCANTE, M. B.. **A Educação Frente às Novas Tecnologias**: Perspectivas e Desafios. Disponível em HTTP://www.profala.com/arteducesp149.htm. Acesso em 03 ago 2014.

GOMES, I. R. Sobre "por que" e "como" ensinar literatura. **Nau Literária: crítica e teoria de literaturas**. Porto Alegre, PPG-LET-UFRGS: v. 06, 2010.

GOODSON, I. Currículo, narrativa e o futuro social. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, v. 12, n. 35, 2007.

HALL, S. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 24, 1996.

KENSKI, V. M. O Ensino e os recursos didáticos em uma sociedade cheia de tecnologias. In VEIGA, Ilma P. Alencastro (org). **Didática**: **o Ensino e suas relações**. Campinas, SP: Papirus, 1996.

KLEIMAN, Â. B. **Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita**. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

KLEIMAN, Â. B.. **Preciso ensinar o letramento? Não basta ensinar a ler e a escrever?** Campinas: UNICAMP/MEC, 2005.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LIMA JR. A. S. **Tecnologias inteligentes e educação: currículo hipertextual**. Rio de Janeiro: Quartet, 2005.

LOPES, L. P. M. **Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

PINHEIRO-MARIZ, J.; SILVA, M. R. S. A tecnologia de informação e comunicação na didática do ensino do francês língua estrangeira para crianças. **Revista Científica Digital da FAETEC**, Rio de Janeiro, v. 4, 2012.

PORTUGAL, C. Hipertexto como instrumento para a apresentação de informações em ambiente de aprendizado mediado pela internet. **Revista brasileira de aprendizagem aberta e a distância**. São Paulo, Janeiro 2005.

ROJO, R. H. R. A concepção de leitor e produtor de textos nos PCNs: Ler é melhor do que estudar. In FEITRAS, M. T. A.; COSTA S. R. (orgs.) **Leitura e Escrita na Formação de Professores**. São Paulo: Musa/UFJF/INEP/COMPED, 2002.

SOARES, M. Letramento e escolarização. In RIBEIRO, V. M. (org.). **Letramento no Brasil, reflexões a partir do INAF 2001**. 2. edição. São Paulo: Global, 2004.

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE PERSONAGENS EM TEXTOS INFANTIS

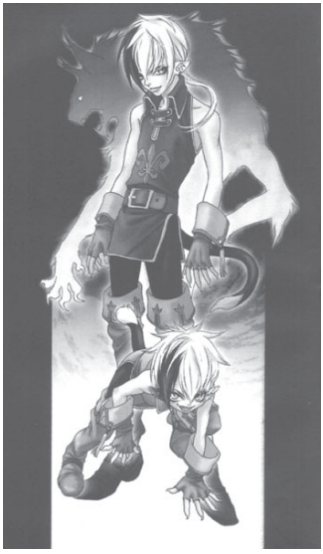
Cristiane Margarete de Jesus[1]

Neste estudo temos como objetivo analisar, à luz da Semiótica Discursiva (SD), o percurso gerativo de sentido de uma personagem que está presente em um texto do gênero história em quadrinhos (HQ), adaptação do conto clássico de autoria dos Irmãos Grimm, William Grimm e Jacob Grimm. Especificamente, vamos analisar linguagem do Mangá, HQ que tem a peculiaridade de ser lido de trás para frente.

Como recorte, neste capítulo, investigamos a personagem central do conto infantil maravilhoso *O Gato de Botas*, ilustrado por Kei Ishiyama e adaptado para a linguagem Mangá. Nos interessa um estudo sobre a semiótica do deslocamento dessa personagem em busca da realização dos seus desejos. Além disso, intencionamos constatar se o jogo realizado e os caminhos tomados pelo protagonista se aproximam dos movimentos dos contos tradicionais. As ações e funções desses heróis são constantes, no conto tradicional, mas na produção em quadrinhos contemporâneos é uma incógnita que será analisada por meio do estudo das funções da personagem, teoria proposta pelo teórico Vladimir Propp.

Inicialmente, destacamos que o gato, da história adaptada de *O Gato de Botas*, apresenta comportamento controverso durante o percurso que realiza dentro da narrativa na construção da história. Para termos uma visualização dessa personagem no mangá, ela é apresentada abaixo:

1 Mestre em Letras pelo PROFLETRAS/UFS/ITABAIANA. Professora da Secretaria Municipal de Educação nas cidades de Camaçari e Lauro de Freitas-BA. Bolsista CAPES.



Personagem: O gato Karl[2]

Essa personagem faz parte de um conto clássico de autoria dos Irmãos Grimm, os quais compilaram várias narrativas de natureza oral e que foram repassadas para as pessoas e permanecem como uma riqueza até os tempos atuais.

A teoria escolhida para realizarmos esse trabalho foi a Semiótica Discursiva, conhecida por semiótica francesa ou semiótica greimasiana, a qual objetiva estudar a linguagem enquanto discurso ou seu nível de organização discursiva. "A Semiótica tem [...] o texto, e não a palavra ou a frase, como seu objeto e procura explicar os sentidos do texto, isto é, o que o texto diz, e, também, ou, sobretudo, os mecanismos e procedimentos que constroem os seus sentidos" (BARROS, 2012. p. 187).

É vista como uma disciplina não acabada, ou seja, encontra-se em constante desenvolvimento, pois está a todo o momento se modificando e tem como objeto de estudo o texto e o seu sentido, mais precisamente, como esse sentido é aplicado na construção discursiva do texto. A partir da perspectiva da semiótica, para que preexista o texto, faz-se necessário a inter-relação do plano do conteúdo, aquilo que é dito, com o plano da expressão, como aquilo é dito. Assim, para Tatit "[...] a semiótica dissocia o plano do conteúdo do plano da expressão e estuda-os

2 Fonte: mangá de Ishiyama (2009).

separadamente até reunir condições conceituais para relacionar categorias de ambos os planos e então compreender melhor o mecanismo da *semiose*" (2012, p. 206). O termo *semiose* é entendido como processo contínuo de produção sígnica pelo encontro do significante com o significado.

O percurso gerativo de sentido considerado como modelo de produção de sentido por Fiorin (1992) pode vir a facilitar a apreensão e a compreensão do texto em si através de sua interpretação. Na Semiótica Discursiva (SD), o percurso gerativo de sentido, refere-se ao plano do conteúdo de determinado texto e tem a finalidade de fazer entender como o sentido se constrói.

Segundo Fiorin (1992), o percurso gerativo de sentido é composto por três etapas do sentido, são elas: nível fundamental, em que a significação se apresenta como uma oposição semântica; nível narrativo, no qual há a organização da narrativa a partir do ponto de vista de um sujeito; e o nível discursivo, última fase em que a organização narrativa se tornará discurso por meio dos procedimentos como temporalização, espacialização, actorialização, tematização e figurativização.

Para o percurso gerativo de sentido, o nível fundamental, será o primeiro, pois compreende categorias semânticas que organizam os diversos conteúdos que fazem parte da construção do texto. Nesse nível prevalece a existência de termos opostos de uma categoria semântica que levam a uma relação de contrariedade. Nessa relação de oposição os termos são: "determinados pelas relações sensórias do ser vivo com esses conteúdos e considerados atraentes ou eufóricos e repulsivos ou disfóricos; negados ou afirmados por operações de uma sintaxe elementar; representados e visualizados por meio de um modelo lógico de relações denominado *quadrado semiótico*" (BARROS, 2012).

No texto selecionado, temos a personagem: o gato Karl. *O Gato de Botas,* na versão mangá, a categoria semântica fundamental é *descanso* versus *esforço*. O esforço aqui considerado como disfórico, pois implicaria em um crescimento exagerado do corpo do gato, o que o faria abandonar a forma atual de filhote, relacionada à proteção e atenção dada pelos donos somente aos filhotes. Essa situação será vista em quase toda a narrativa, com exceção de dois momentos da vida da personagem, uma em que o gato tenta proteger sua antiga dona de ladrões e, outra, já no final da narrativa, em que ele precisa enfrentar o monstro do castelo para libertar seu dono.

Assim, *descanso* versus *esforço* constituem as categorias semânticas do texto devido à existência de uma contrariedade entre os termos *esforço* e *descanso*, denominados termos contrários, bem como, *não-esforço* implica em *não-des-*

canso, termos contraditórios ou subcontrários. "No discurso, os termos contrários ou subcontrários podem aparecer reunidos. Teremos, então, termos complexos (reunião dos contrários *a* e *b*) ou neutros (conjunção dos subcontrários *não a* e não b)" (FIORIN, 1992, p. 19).

Logo, a análise referente ao nível fundamental da personagem Karl, apresenta-se no modelo construído como exemplificado abaixo:



Quadro semiótico[3]

Os elementos da categoria semântica de base de um texto são vistos como eufóricos ou como disfóricos. Para o elemento *eufórico,* aqui, o *descanso*, tem-se um valor positivo e para o termo *disfórico,* o *esforço*, tem-se um valor negativo. No percurso da personagem no texto, o gato precisa poupar energia, descansar o máximo possível, pois caso precise realizar algum esforço, condição disfórica, ele crescerá e poderá se tornar um monstro, mas a condição de descanso e de ociosidade, o levará a permanecer um filhote sem obrigações de caçar e se "arranjar sozinho", logo, considerada nessa situação, uma condição eufórica. Assim, no texto trabalhado, o percurso da personagem em sua saga para permanecer pequeno, terá início com um *descanso* – termo que entra em contradição com o *esforço* – situação eufórica, passa pela situação de *não descanso* – termo complementar – em que ele começa a realizar pequenos feitos que exijam energia como deslocar-se até o reino vizinho para levar agrados para o rei, chega-se ao clímax, em que há um momento de esforço e gasto de muita energia no instante em que precisa salvar a princesa e seu dono do Gato monstro, situação disfórica, o que o

3 Fonte: FIORIN (1992).

leva a uma tensão narrativa e finaliza com uma condição não disfórica, prevalecendo uma nova situação complementar de não esforço.

Nessa história, a personagem começa em disjunção com o objeto de valor e finaliza a narrativa em conjunção com o objeto de valor desejado: o gato Karl consegue o descanso depois de usar a esperteza e a força mágica, o que se configura em uma vida tranquila e sem a realização de trabalhos que despendem muita energia.

Em seguida, temos a segunda fase denominada nível narrativo, na qual os textos trabalhados, por se constituírem narrativas complexas, irão apresentar uma sequência canônica composta por quatro fases, as quais são: "a manipulação, a competência, a *performance*, e a sanção" (FIORIN, 1992, p. 22). Ainda, segundo Fiorin, na manipulação, um sujeito irá agir sobre outro para induzi-lo a querer e/ou dever fazer algo.

Na narrativa *O Gato de Botas*, o gato Karl, sujeito do querer enriquecer, e não mais desperdiçar energia, irá fazer uso da manipulação para conseguir alcançar o seu desejo. Vários são os tipos de manipulação e os mais comuns e descritos por Fiorin (1992) são a tentação, a intimidação, a sedução e a provocação.

No entanto, na construção da identidade da personagem a partir de suas ações, nessa narrativa em versão HQ, o gato, enquanto sujeito destinador fará uso tanto da tentação quanto da sedução (em diferentes programas narrativos que apresentam diferentes sujeitos destinatários). Na versão original do conto *O Gato de Botas,* dos Irmãos Grimm, há a presença acentuada da intimidação em que a personagem na busca da fortuna ordena aos camponeses, moradores das áreas vizinhas ao castelo do feiticeiro, que façam o que ela manda, caso contrário, esses camponeses, sujeitos do deve fazer a vontade do gato, seriam mortos.

Na versão em mangá, a personagem, em um estado inicial, seduz seu dono Hans para que este consiga alimento para ela, e, assim, não venha a gastar energia, situação perceptível no diálogo: Hans: 'Ah. Me ajuda a pegar os ratos?'/Karl: 'Que nada. É isso que você faz melhor Hans. Prefiro que me dê algo para comer.' (ISHIYAMA, 2009, p. 26).

O gato faz uso também da sedução quando pede para que seu dono faça parte de um plano para enganar o rei e a princesa quanto à falsa riqueza que tem, mas sua tentativa de manipulação não é bem sucedida, pois Hans, enquanto sujeito manipulado, recusa-se a participar da farsa arquitetada pelo sujeito manipulador, como é visto no diálogo: "Karl: 'Basta só a gente fingir algo assim. Você é uma pessoa maravilhosa do jeito como você é, Hans. Você não deveria levar uma vida de privações numa choupana que está aos pedaços.'/Hans: 'Mas pra mim

basta essa choupana! É o meu lar. É só você que não gosta e que... ... vê tantos problemas por lá (ISHIYAMA, 2009, p. 41).

O gato Karl, enquanto sujeito manipulador, irá manipular/seduzir, também, o rei das terras vizinhas ao realizar pequenos caprichos. Como segue no diálogo: "Karl: 'Bom dia!'/ Soldados: 'O que é?'/ Karl: 'Eu sou um enviado do conde Aaron, o senhor das terras vizinhas. Eu venho para apresentar nossos cumprimentos ao rei e como símbolo de nossa solidariedade trago presentes do meu senhor'" (ISHIYAMA, 2009, p. 39).

Segundo Barros, será no percurso da manipulação que um destinador irá propor um contrato a um destinatário e este será persuadido, enquanto aquele age e faz uso de diferentes estratégias para que o contrato seja aceito.

Ainda, na segunda fase do percurso gerativo de sentido observamos a narratividade, vista como componente essencial a todos os textos. Para Fiorin "A narratividade é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. Isso significa que ocorre uma narrativa mínima, quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final" (1992, p. 21). Assim, para que a narratividade aconteça, faz-se necessário a atuação de sujeitos e objetos no desempenho de papéis narrativos.

Quando pensamos nas ações desempenhadas por alguma personagem de conto maravilhoso, como a que está sendo analisada, de forma breve, compreendemos que cada personagem almeja um objeto já visualizado no nível anterior.

Conforme Fiorin, existem dois tipos de objetos que são do interesse do sujeito: os objetos modais – simbolizam o querer, o dever, o saber e o poder fazer, necessários para a realização da *performance* principal; e os objetos de valor – objetos ligados diretamente com a conjunção ou disjunção na realização da *performance* principal. Assim, o significado de que o objeto concreto adquiriu no nível narrativo será de acordo com a situação de conjunção do sujeito com esse objeto. Logo, os objetos modais serão os meios, os caminhos de se alcançar os objetos de valor, vistos como o que se pretende conseguir, o que se ambiciona.

No percurso da ação, fase que sucede o percurso da manipulação, serão organizados dois programas narrativos a partir da perspectiva do sujeito da ação denominados programa narrativo de *performance* e programa narrativo de competência, este último ausente no conto analisado.

Em *O Gato de Botas*, o gato Karl ambiciona o objeto-valor *riqueza*, mas como não tem condições de conseguir de forma lícita ele faz uso de toda a esperteza que possui para não mais trabalhar e, com isso, não gastar energia através de esforços desnecessários. Ele sabe o que fazer, ou seja, ele detém o objeto modal o

saber fazer a partir do uso das botas, da grande esperteza que possui, bem como, da força mágica por ser um gato mágico. Assim, ele demonstrará uma *performance*, tal qual, de um estado em disjunção com o objeto-valor *riqueza* passará a um estado de conjunção, no final da narrativa, a partir da condição de transformar a sua situação atual disjunta do objeto-valor.

No percurso do gato em busca de seu objeto de valor (riqueza), ele apresenta um estado inicial disjunto do objeto, contudo, ao término da história, ele apresentará uma situação em conjunção com o mesmo objeto de valor.

A última etapa a ser analisada é a sanção. Nesta fase, "ocorre a constatação de que a *performance* se realizou e, por conseguinte, o reconhecimento do sujeito que operou a transformação. [...] Nas narrativas conservadoras, o bem é sempre premiado e o mal, punido" (FIORIN, 1992, p. 23). Por ser uma narrativa oriunda de contos tradicionais e clássicos, ou seja, adaptação de contos infantis, apesar de a personagem analisada ter apresentado em alguns momentos da história, comportamentos duvidosos quanto a sua autenticidade, houve uma prevalência da moral tradicional em que o bem sempre vence o mal. Assim, o gato Karl, apresentou uma *performance* que se fez efetivada. Houve em todas as situações o poder e o deve fazer que foi feito e ocasionou as recompensas esperadas pelos sujeitos de estado: o gato Karl conseguiu a riqueza para seu amo, o que o isentou de gastar energia.

A personagem para alcançar o prêmio almejado vivenciou diversas situações e muitas ações foram desempenhadas. Assim como, segredos foram revelados no deslocamento da personagem analisada. O gato Karl inicia a história desconhecendo parte de sua trajetória de vida, sabe apenas que deve poupar energia para não crescer em demasia. Contudo, reconhece o fato de que, quanto mais energia utilizar, poderá levá-lo a se transformar em um monstro. Percebemos que os segredos são desvendados nessa etapa. Encerramos as quatro etapas do nível narrativo e, constatamos que todas foram realmente percorridas pelas personagens.

No último nível do percurso gerativo de sentido, o discursivo, as formas abstratas presentes no nível narrativo irão adquirir materialidade. Nesse nível a organização narrativa será "temporalizada, espacializada e a actorializada, ou seja, as ações e os estados narrativos são localizados e programados temporalmente e espacialmente, e os actantes narrativos são investidos pela categoria de pessoa" (BARROS, 2012, p. 204). Assim, a narrativa se fundamenta a partir da concretização da atuação da personagem eu ou o outro, no aqui – lugar atual – ou no lá – outro lugar – e no agora – tempo presente – ou em um tempo passado para que o enunciador do texto possa produzir o sentido esperado e, para isso, fará uso de dispositivos denominados desembreagem que podem ser enunciativa e

enunciva a depender da situação revelada no discurso. Isto permitirá os efeitos de sentido de aproximação ou distanciamento na narrativa.

No desenrolar da história em que o gato Karl vai à busca da realização do seu desejo, a desembreagem será enunciativa, pois a pessoa do discurso será a primeira, o eu, o tempo aparecerá no presente do indicativo, o agora, e o espaço se apresentará no aqui. Para o gato é a choupana onde reside atualmente com seu dono. Contudo, há no desenvolvimento do percurso da personagem a presença de momentos de rememoração, pois, ele se vê retornando ao passado para vivências amargas que irão marcar psicologicamente essa personagem e irão interferir na história, levando a uma desembreagem enunciva e ocasionando um distanciamento da enunciação.

Ainda no nível discursivo encontramos os aspectos tematização e figurativização, as últimas etapas desse nível e responsáveis pelo reconhecimento e observação dos discursos que circulam nos textos. Nesse patamar, o sujeito do discurso ou sujeito da enunciação, enquanto resultado de discursos múltiplos, será perpassado por ideias oriundas de formações discursivas diversas, aqui presenciadas em textos verbais e não verbais, como nos mangás por apresentarem uma linguagem híbrida – verbal e plástica.

Ao pensarmos na relação entre o texto – unidade que possui começo, meio e fim – e o discurso – efeito de sentido – comparada à ação do autor – representação de uma delimitação do sujeito na prática social – e do sujeito – indivíduo perpassado pela ideologia – como efeito de construção de sentido, incentivamos um repensar nesses conceitos como forma de compreender os mecanismos que possibilitam um aprofundamento ao estudo do objeto em questão – mangás – por um indivíduo permeado por distintas forças ideológicas (políticas, religiosas etc.). Isso acarretará na manifestação de uma mensagem carregada de impressões pessoais e sociais.

Ainda sobre a configuração de temas e a sua representação através de figuras presentes nos textos analisados, para Discini: "É na linguagem e pela linguagem que se ordenam e se classificam os seres do mundo" (DISCINI, 2011, p. 264).

No conto *O Gato de Botas,* o texto nos revela a insatisfação e o medo da personagem Karl em ser obrigada pelas circunstâncias das escolhas feitas como usar sua força mágica, e assim, ser forçada a se transformar em uma fera selvagem, contudo o apelo feito por seu dono e a afirmação em que ambos, agora, constituem uma família, a faz, por mágica, retornar a sua forma original. Pode-se observar que o amor e a consideração por/de seu dono Hans, revelam-se preponderantes quanto ao receio de transgredir arranjos sociais e pessoais, pois resolve agir mesmo sabendo que se igualaria a aquilo que buscava exterminar em si, o temor de se metamorfosear em monstro.

Para Karl, o Gato de botas, o seu novo inimigo, o Gato-monstro, simbolizava tudo aquilo que o atormentava e o atemorizava enquanto ser mágico, pois a sua imagem o representava quando utilizava a sua energia na busca da preservação dos seus donos, o que vem a figurar os laços de família que tanto deseja estabelecer com os humanos. Para Discini (2011) os temas irão se apresentar de forma apropriada ou inapropriada, e isto, dependerá das formações ideológicas da construção de cada agrupamento social e, consequentemente, originará suas crenças partilhadas pelos membros daquele mesmo grupo.

Observamos no texto aqui analisado alguns traços sensoriais, tanto de natureza visual, por meio de traços sensório-visuais presentes nas ilustrações da história em quadrinhos analisada como as feições das personagens no momento de exteriorizar seus sentimentos, quanto traços sensório-auditivos através de onomatopeias que intencionam figurativizar os sons das lutas presentes no conto *O Gato de Botas* como, por exemplo, 'Bamm; Baff; Vrumm; Grack; Krach'.

Segundo Propp, mudam-se os nomes e os atributos das personagens, mas as ações ou as funções desempenhadas pelas personagens permanecem inalteradas. Em sua teoria, o importante é saber o que fazem as personagens nos contos maravilhosos. Percebemos a importância de se destacar e definir as funções das personagens por serem as partes que fundamentam o conto maravilhoso. Para isso, devemos refletir a respeito de dois pontos de vistas, segundo Propp "Em primeiro lugar, não se deve nunca levar em conta o personagem que executa a ação. [...] a definição se designará por meio de um substantivo que expressa ação [...] Em segundo lugar, a ação não pode ser definida fora de seu lugar no decorrer do relato" (PROPP, 1984, p. 26). Ainda para Propp em relação ao valor de uma função desempenhada pelo personagem: "Deve-se tomar em consideração o significado que possui uma dada função no desenrolar da ação" (PROPP, 1984, p. 26).

Assim, para Propp, a terminologia função vem representar o proceder de certo personagem visto a partir de sua importância para o desenvolvimento da ação, bem como, existem alguns termos que sintetizam seu estudo sobre as funções das personagens. Várias são as funções que serão desempenhadas pela personagem central e que irão se desenrolar após a ocorrência do estado inicial da narrativa. Segundo Propp, todos os contos iniciam com a primeira função estabelecida nos seus estudos quanto às funções das personagens que é "Um dos membros da família sai de casa" (PROPP, 1984, p. 31).

No mangá analisado, houve realmente um afastamento por parte da personagem estudada: Karl sai de algum lugar não mencionado no texto original e

chega à casa de um antigo moleiro. Assim como no conto tradicional, a adaptação irá apresentar função semelhante ao longo de sua narrativa.

No item VIII-A, trabalhado por Propp, "Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo (definição: *carência*)" (PROPP, 1984, p. 38), percebemos uma semelhança na história trabalhada. Em *O Gato de Botas*, em ambas narrativas conto e mangá, o gato sente a necessidade de satisfazer as necessidades de seu amo por este ser desprovido de riqueza, logo carece de algo.

Outro item da pesquisa de Propp, o "XIX. O dano inicial ou a carência são reparados" (PROPP, 1984, p. 51), leva a crer, mais uma vez, a confirmação das semelhanças entre o conto tradicional e a sua adaptação, mesmo quando esta apresenta situação que diverge com o conto. Quanto ao item acima, relacionado à reparação de um dano ou carência, na trajetória do gato Karl, não ocorrerá um distanciamento da história original, pois a carência inicial foi reparada, após a realização das ações na busca de seu objeto de valor.

Este trabalho é uma prévia de um estudo mais aprofundado que tem como objetivo desenvolver atividades de leituras em várias instâncias e que serão aplicadas posteriormente em sala de aula através de oficinas relacionadas à disciplina de língua portuguesa para discentes da última série do ensino fundamental I. A ênfase recai sobre a importância do professor em adquirir e conhecer algumas teorias de abordagem do discurso contido no texto, como, por exemplo, a Semiótica Discursiva, para o melhoramento dos mecanismos de leitura e compreensão realizados pelos educandos a partir do aprimoramento do saber do professor enquanto mediador do conhecimento.

Referências

BARROS, D. P. Estudos do Discurso. In FIORIN, José Luiz (org.) **Introdução à Linguística II: princípios de análise**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

DISCINI, N. Hq e poema: diálogo entre textos. In LOPES, I. C.; HERNANDES N. (Orgs.) **Semiótica: objetos e práticas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1992.

PROPP, V. **Morfologia dos contos maravilhosos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

TATIT, L. A abordagem do texto. In FIORIN, J. L. (org.) **Introdução à Linguística: Objetos teóricos**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

YSHIYAMA, K. **Grimm's Mangá**. São Paulo: New Pop, vol. 2, 2009.

ENSINO DE LITERATURA: LETRAMENTO LÍRICO PELO VIÉS DA LEITURA SEMIÓTICA

Alexsandra Dantas Oliveira Andrade[1]
Carmem Sílvia de Almeida[2]
Maria Edriana dos Santos Rocha[3]

A literatura não tem ocupado espaço significativo no âmbito escolar, porque o estudo literário, muitas vezes, é reduzido ao ensino médio e à historiografia. Por isso, é necessário que o texto literário se faça presença na sala de aula ainda no ensino fundamental. Isso porque a literatura podem desempenhar melhor seu papel na formação do estudante se o contato com essas leituras ocorrer ainda na infância e no início da adolescência. Dentre tantas funções, destacamos a de humanização, conforme referenda Antônio Candido, "A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório)" (CANDIDO, 2011, p. 176).

Promover o letramento literário dos estudantes, desde as séries iniciais, é uma forma de garantir o acesso a essa linguagem artística e à percepção do mundo através da leitura de poemas, canções, crônicas, contos, novelas e romances. Além disso, é também uma forma de ampliar e sedimentar um bom repertório de leitura incluindo clássicos da literatura, especialmente, da brasileira.

O intuito de levar o texto literário clássico para a sala de aula ainda no ensino fundamental é uma maneira de garantir aos estudantes o direito ao letramento literário (COSSON, 2014). Este capítulo apresenta uma proposta pedagógica para o letramento lírico através de uma estratégia de leitura do poema "Quadrilha", de Carlos Drummond de Andrade, cuja análise é feita a partir da teoria da *Semiotização Lírica do Discurso,* de Anazildo Vasconcelos da Silva. Através dessa metodologia, pretende-se que os jovens leitores encontrem sentidos possíveis no texto lírico a partir da própria construção do fazer poético.

1 Mestre em Letras pelo PROFLETRAS/UFS/ITABAIANA. Bolsista da CAPES. Professora de Língua Portuguesa da Rede Pública Estadual de Ensino de Sergipe.
2 Mestre em Letras pelo PROFLETRAS/UFS/ITABAIANA. Professora de Língua Portuguesa da Rede Pública Estadual de Ensino de Sergipe.
3 Mestre em Letras pelo PROFLETRAS/UFS/ITABAIANA. Professora de Língua Portuguesa da Rede Pública Estadual de Ensino de Sergipe.

Para entender melhor sobre a semiotização, alguns conceitos devem ser apresentados para o professor mediar o desbravamento de possíveis sentidos do poema. Assim, para uma compreensão mais rápida dessa teoria, é preciso conceber o discurso "como um processo mental no qual se inscrevem marcas do cotidiano e do simbólico, do consciente e do inconsciente, do metalinguístico e do poético" (RAMALHO, 2004, p. 2). São essas marcas que revelam uma imagem de mundo criada, vivenciada ou revelada pelo poeta. Elas também determinam a retórica utilizada: romântica, clássica ou moderna, que correspondem respectivamente às lógicas líricas subjetiva, objetiva ou neutra. Durante o processo mental de elaboração desse discurso, manifesto no texto, a mente humana entra em conflitos com essas lógicas. Por isso, Silva (2002, p. 23-24) acrescenta que elas são constituídas a partir da função estruturante das lógicas naturais do *mundo* (retórica clássica: objetiva), do *homem* (retórica romântica: subjetiva) e do *diante de* (retórica moderna, em que as imagens de mundo são coisificadas).

Não basta apenas conhecer essa teoria, é preciso criar uma proposta de leitura motivadora capaz de levar os estudantes a adentrarem no universo da linguagem lírica. Nesta estratégia, escolhemos motivar a turma com a declamação do poema "Motivo", de Cecília Meireles, pois a temática e a musicalidade presentes no texto permitem fazer uma boa abordagem acerca do fazer poético.

Em seguida, apresentamos o poema de Carlos Drummond de Andrade, "Quadrilha", publicado pela primeira vez, em 1936, no livro *Alguma poesia*, e também compõe sua *Antologia poética,* cuja seleção foi feita pelo próprio mineiro. Como a proposta é trabalhar com um clássico, é relevante apresentar que a obra de Drummond é um bem cultural de nosso país e também da lírica universal. Por isso, a escola deve promover o acesso a esse bem para que a comunidade escolar amplie seu conhecimento e fortaleça sua formação humana, social e cultural.

Para promover o acesso a esse bem cultural, é interessante levar não apenas a obra de Carlos Drummond de Andrade, mas também a mediação para o entendimento dela. Pensar no público a quem se pretende apresentar o poema e na forma como fazê-lo é determinante para acertar na investida de ser mediador no acesso a esse conhecimento. Como esse público está em fase de expansão dos mecanismos cognitivos para compreender, apreender e incorporar o universo abstrato, a leitura semiótica é um caminho possível para a apropriação desse bem cultural.

Antes da análise semiótica, sugerimos interpelar os alunos sobre o título do poema "Quadrilha", a fim de levá-los a refletir sobre o que essa palavra pode significar. A intenção é levar os alunos para o universo da quadrilha, dança característica dos festejos juninos do nordeste brasileiro, que está sendo autorreferenciada

no poema. Após trilhar esse caminho, os estudantes já estão munidos de estímulos e de certos elementos para se debruçar sobre o poema do itabirano.

Como se trata de uma produção literária moderna, é possível observar a liberdade nos aspectos formais e na aproximação do cotidiano e do prosaico, em uma construção poética com versos brancos e livres. Essa composição permite o poeta brincar mais com as palavras numa plena liberdade de criação poética, sem a necessidade de se aprisionar a uma rígida metrificação. É importante apontar esses detalhes de forma leve e descontraída para que o aluno entenda esse momento de criação e possa partir para uma análise mais específica.

Embora a teoria da semiotização lírica seja um pouco complexa, é possível abordar alguns aspectos de abstração próprios do texto lírico. E, através de uma leitura dirigida pela própria análise semiótica, os alunos podem perceber as diferenças entre o discurso apenas comunicativo e o literário. Como a análise pode ser mais, ou menos, profunda, o nível de maturidade cognitiva da própria turma é que vai determinar o grau de profundidade da leitura do texto poético. Por isso, é preciso conhecer um pouco a turma para depois levar esse tipo de análise.

Assim, quando Drummond usa a palavra *quadrilha*, ele a retira do sentido comum atribuído pelo discurso comunicativo e a leva para um contexto poético, em que esse mesmo signo linguístico, extrapolando qualquer significação comum, passa a ter significados que lhe são próprios dentro do poema. Mesmo quando a palavra sai do lugar comum e passa a ter uma particularidade em um discurso poético, ela ainda traz "implícito o significado anterior diretamente associado à realidade humano-existencial" (RAMALHO, 2014, p. 2) vivida pelo poeta.

Outro aspecto importante é esclarecer aos estudantes que um texto poético não se restringe a alguns elementos como rimas ou métrica regular. A musicalidade no poema ocorre com a presença de outros elementos como, por exemplo, nas repetições presentes em "Quadrilha". Além disso, o 'efeito' literário decorre, dentre outras formas, através da maneira inusitada de representar uma realidade ou de refletir sobre ela. É o trabalho diferenciado com o léxico que confere literariedade a um texto como, por exemplo, a forma como as palavras são organizadas morfossintaticamente para a construção de sentido plurissignificativo.

Para a análise semiológica de um poema, é preciso buscar como o eu lírico aparece no poema: manifesto (primeira pessoa), implícito (interjeições, apóstrofes), não manifesto (terceira pessoa); encontrar as redundâncias (repetições) e identificar o elemento que provoca estranheza, isto é, a quebra do ritmo, da harmonia sintática, lexical, semântica. Ao seguir essas etapas, é possível encontrar ao menos um sentido do poema, sendo possível uma leitura de fato centrada no texto literário.

O poema "Quadrilha" instaura-se dentro da retórica moderna, estruturada pela lógica natural neutra. O eu lírico não é manifesto e por ser de terceira pessoa provoca no leitor a sensação de neutralidade. As marcas dessa não manifestação revelam-se no emprego das formas verbais no pretérito (amava, foi, morreu, ficou, suicidou-se, casou, tinha entrado) o que apresenta um eu poemático distanciado dos fatos narrados. Além disso, ao apresentar, sinteticamente, a história de cada uma das personagens, a voz do poema limita-se à observação do que lhes acontece.

A redundância ocorre pela repetição do pronome relativo que, recurso morfossintático utilizado pelo poeta para o encadeamento sintático-semântico. O pronome funciona como sujeito do verbo *amar*, por cinco vezes consecutivas nos três primeiros versos: "João *amava* Teresa que *amava* Raimundo / que *amava* Maria que *amava* Joaquim que *amava* Lili / que não *amava* ninguém". Outro elemento redundante é o verbo amar nos mesmos tempo e aspecto verbal: pretérito imperfeito do indicativo, o que reforça a ideia de uma ação contínua e repetitiva no passado. Há também uma repetição por meio do paralelismo sintático nos versos iniciais: pronome relativo + verbo + nome próprio. Esse paralelismo mostra como o mesmo ser é ora sujeito, ora objeto dentro das relações humanas, assim como acontece na ligação das personagens.

A mudança dessa estrutura sintática ocorre apenas com a chegada da estranheza no poema (Lili). Ela é reforçada pela inserção de dois elementos negativos: o advérbio de negação (não) e o pronome indefinido (ninguém). Essa personagem aparece duas vezes em situação oposta ao segmento discursivo que vem sendo apresentado no poema, e, em ambas situações, ocorre a quebra da perspectiva sintático-semântica da enunciação. Na primeira situação, do segundo para o terceiro verso, a personagem é inserida nessa quadrilha: "Lili/ não amava ninguém"; e na segunda, ela aparece no penúltimo verso: "Lili casou com J. Pinto Fernandes", quando é apresentado o desfecho de sua história e da contada pelo eu lírico "entrado na história".

Assim, a quebra de paralelismo sintático marca, ao mesmo tempo, estranhamento no poema e o encerramento da primeira fase da história das personagens. A fase da história é também marcada por outra sequência paralelística: sujeito (nome próprio) + verbo intransitivo: *João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento, / Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, / Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes*. Isso pode ser entendido como o sujeito que não encontra a sua outra metade (o complemento para a sua vida) acaba na solidão, percebida através dos verbos no intransitivo, pois não precisa de complemento verbal.

Além desses elementos, pode-se observar a presença dos adjuntos adverbiais logo após os verbos, com exceção de 'suicidou-se'. Todos eles apontam o destino de cada uma das personagens. Além disso, como os verbos estão no pretérito perfeito e no mais-que-perfeito composto, expressam fatos concluídos, consumados, acabados no passado, sem chance de qualquer alteração no desfecho. Percebe-se, então, como os aspectos verbais marcam as duas fases do poema, mesmo sem a divisão em estrofes: na primeira, ações continuadas no passado; na segunda, ações conclusas.

O estranhamento continua nos dois últimos versos ao introduzir um novo personagem e finalizar com o advérbio de negação. A negação reforça a existência de um elemento provocador da quebra de pares: a mudança de regularidade do que vinha sendo narrado, que marcaria o descompasso numa quadrilha junina.

Nos três primeiros versos, nota-se um encadeamento linear, sem a presença de qualquer sinal de pontuação. Isso marca uma continuidade em espiral sempre para a frente ou para fora, em que os pares não se encontram ou não se correspondem pelo amor. Já os últimos versos, estranhamente, apresentam uma quebra desse encadeamento cíclico pela presença também da vírgula que marca uma pausa finita na vida das personagens. No entanto, ao falar do desfecho de Lili, a vírgula é substituída pela conjunção aditiva "e" em que se acrescenta uma informação nova, ao incluir a nova personagem "(...) J. Pinto Fernandes / que não tinha entrado na história". Enfim, o poema se configura numa narrativa biográfica e telegráfica das personagens como se constata também no último verso "que não tinha entrado na história.", isto é, nas histórias entrelaçadas pelo amor não-correspondido.

Assim, ao adentrar a "Quadrilha" observa-se a predominância da regularidade através da atitude não recíproca de amar. Já em relação à semântica, as personagens da construção poética estão sempre amando (exceto Lili) e sendo amadas, não por quem ama, mas por outrem; não há, enfim, uma reciprocidade de sentimentos. Não há formação de pares na perspectiva do amor como encontro. Há, sim, relações díspares, diferentemente do que ocorre numa quadrilha, em que há trocas de pares durante a dança, mas ao final cada par se reencontra no compasso do amor, representado neste festejo junino pela presença dos noivos. No poema, a disparidade provoca o descompasso no amor, que não é condição *sine qua non* para o casamento.

As mudanças dos aspectos verbais assinalam o triste desfecho da história e a chegada de mais um integrante a essa quadrilha, o J. Pinto Fernandes que marca a formação do único casal na história. No entanto, não se pode afirmar que

seja um relacionamento amoroso, afetivo, até porque Lili, na primeira parte do poema, era a única personagem que "não amava ninguém". Além disso, o último nome (personagem) a entrar na quadrilha é apresentado apenas pelos sobrenomes, indicação de sua origem, de sua marca na história e seu poder na sociedade. Também, pode-se pensar que a inicial "J" não indica claramente seu gênero. Porém, acredita-se que se trata de um homem pela apresentação do sobrenome "Pinto Fernandes". Isso reforça a ideia de que o casamento representaria mais um encontro convencional do que amoroso, numa relação de poder social e, também, de sua virilidade, "Pinto", o que determina as circunstâncias do casamento.

Dessa forma, há apenas um único enlace, porém, sem amor. Possivelmente, esse encontro seria um resultado de tantos desencontros amorosos. O encontro representa, assim, a aquisição de um bem, a posse de um sobre o outro. Lili passa a ser propriedade de J. Pinto Fernandes, que lhe dá um sobrenome por meio de uma convenção respaldada socialmente: o casamento.

O poema sugere que os desencontros direcionaram as personagens ao desfecho trágico: João deixa sua terra natal e precisa enfrentar a assimilação de uma cultura estrangeira; Teresa abraça a solidão afetiva ao se afastar do convívio social e não se permitir amar outra pessoa; Raimundo trágica e prematuramente perde a vida; Maria não se deixa envolver emocionalmente com outra pessoa talvez por ter sofrido uma desilusão amorosa, já que não era correspondida por Joaquim; Joaquim comete suicídio, aquilo que marca a união de duas disparidades humanas: a extrema coragem e a suprema fraqueza; e Lili cumpre socialmente o papel de cônjuge e/ou de uma propriedade de J. Pinto Fernandes, sendo possivelmente aceita pela sociedade.

A partir dos sememas, isto é, dos vocábulos, das palavras, *amava,* de um lado, e *foi, morreu, ficou, suicidou-se, casou* (verbos intransitivos), de outro, chega-se à identificação dos semas (isto é, dos sentidos) AMOR = DESENCONTRO e NÃO AMOR = ENCONTRO configurando-se num semema maior: SOLIDÃO. Solidão causada tanto pelo desencontro amoroso e pelo fim das personagens – abandono da terra natal, isolamento, desastre, suicídio -, quanto pela solidão resultante de um encontro social manifestado em casamento sem amor, sendo assim uma solidão a dois.

O eu lírico se manifesta através do humor na quebra de perspectiva sintático-semântica e da ironia na observação da vida como quem observa os passos de uma quadrilha junina em que há troca de seus pares, e cuja coroação acontece com um casamento forçado. A "Quadrilha" é análoga aos encontros e desencontros dos relacionamentos amorosos, em que se fazem e se desfa-

zem à medida de expectativas das paixões, principalmente na adolescência que nem sempre coincidem. Enquanto a menina gosta de um determinado menino, ele já está a fim de outra, ou vice-versa. Dessa forma, os encontros e os desencontros na vida são compatíveis com a mudança de pares no passo da dança junina.

No encadeamento sintático, percebe-se a função dos nomes próprios como objeto direto do verbo amar, o qual sintaticamente precisa de complemento, mas sem a interferência de preposição. Por analogia também ocorre a necessidade de complemento para a ação de amar, porém sem a interferência de elemento externo entre eles. O amor precisa de complemento, mas no caso da "Quadrilha" não se observa essa completude no aspecto semântico afetivo, pois o sentimento não é correspondido.

Além dos encadeamentos sintático-semânticos, as figuras de linguagem também são responsáveis pela construção poética. A sutil ironia no poema prioriza a presença do maior dos sentimentos, o amor, sem que ele seja de fato um motivo de realização e de felicidade, tal qual é comumente concebido, já que, em geral, esses três aspectos são associados como sinônimo de completude em um relacionamento afetivo. Desse modo, o amor não é motivo de encontros, mas de desencontros e de infelicidade percebido no desfecho trágico dos personagens do poema. Há uma verdadeira desordem da ação de amar que se configura não como uma real necessidade nos encontros, mas, sobretudo, nas relações sociais a que as pessoas se assujeitam. O amor não se realiza como sentimento de unidade, o que acontece é um encontro social, uma verdadeira convenção burocrática, uma ação civil respaldando esse encontro.

Além do humor sarcástico na maneira como o amor é apresentado, é sarcástica também a presença dos desencontros no cotidiano em que Drummond apresenta em linguagem e estilo prosaicos. Outro aspecto irônico é notado pelo nome que aparece no país, Estados Unidos, que fala de estados unidos quando não há unidade entre as personagens do poema. João não conseguiu reciprocidade no amor, então, vai ironicamente para um país em que há estados unidos, oposto ao seu estado solitário.

Nesse sentido, essa análise permite que adolescentes se vejam representados, e, assim, a literatura cumpre a função humanizadora. Isso porque não se pode forçar relacionamentos afetivos com o simples intuito de estar em uma companhia desejada. Para um relacionamento ter possibilidade de dar certo é preciso reciprocidade de sentimentos. Não adianta apenas uma das partes querer, amar, porque isso pode levá-lo à solidão, ao desencontro e à desilusão amorosa.

A leitura do poema ou de poemas não deve ser entendida ou concretizada apenas para o apreço ou deleite dos leitores/estudantes, mas também como instrumento de apropriação de estratégias que os leve a uma interpretação plausível e a uma significação das terminologias que lhes são próprias. Assim, é um direito dos jovens leitores tanto a leitura do texto literário, quanto a apreensão e apropriação dos recursos que garantem literariedade que lhe é própria, a exemplo das figuras de linguagem.

Munidos do conhecimento e do exercício frequente dessa estratégia de leitura do texto literário em sala de aula, os estudantes do ensino fundamental certamente terão suas habilidades desenvolvidas, sendo capazes de apreender os sentidos construídos pelo texto literário, dada suas especificidades no que se refere à literariedade. Assim é possível ter leitores com repertórios de leitura mais consistentes, sendo capazes de selecionar suas leituras e de se posicionar perante o arcabouço poético ou não poético que constituem as obras literárias.

Referências

ANDRADE, C. D. **Antologia Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Disponível em: http://www.companhiadasletras.com.br/trechos/13260.pdf. Acesso em 23 nov 2014.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobe Azul, 2011.

COSSON, R. **Letramento literário**: teoria e prática. 2. ed., São Paulo: Contexto, 2011.

RAMALHO, C. B. **A semiotização lírica do discurso**. Itabaiana: UFS, 2014. (Material didático).

SILVA, A. V. **Semiotização literária do discurso**. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1984.

SILVA, A. V.. **A lírica brasileira no século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: OPVS, 2002.

A LEITURA LITERÁRIA COMO UMA NOVA PROPOSTA CURRICULAR

Sheila Rodrigues dos Santos[1]

Diante da crise que afeta as esferas sociais a qual habitamos, a escola não se tornou imune a este novo cenário, e para nosso desalento os currículos escolares não nos proporcionam arcabouços necessários para atender a nossa realidade. E, se tratando do ensino da leitura com o intuito de formar sujeitos críticos percebemos um grande entrave quanto aos métodos experienciados nesta aprendizagem. Sendo assim, configuraremos a leitura como um dispositivo operacionado pelo professor de língua portuguesa, de um modo que venha mobiliza o currículo escolar ressignificando as diversas práticas de leituras que compõem esse cenário. Uma vez que, o letramento literário nos possibilita meios de driblar as regras impostas pelos discursos institucionalizados, desconstruindo e ressignificando o que está legitimado na sociedade letrada, nos permitindo construir discursos com uma linguagem própria, condizente com a nossa realidade.

Um ensino de literatura, cujo aluno é capacitado para promover a si mesmo os três I[2], uma ação que o conduz o aluno a ser "criador de pensamento e não mais recipiente de conteúdos" (CRUZ, 2012, p. 67). Metodologia essa que dialoga com concepção do currículo tecido no cotidiano, já que este apresenta uma estrutura aberta, permitindo aos professores construírem seus currículos a partir das realidades dos seus alunos, da sua concepção de leitura.

Deste modo, o ato de ler conforme Yunes (2003) nos possibilita o desvelamento do eu, do sujeito que somos, uma ação marcada pela forte presença da carga pessoal de vida e de vivências que se desnuda ao demarcarmos o lugar de onde falamos. Uma noção de leitura que rompe com a lógica institucionalizada, "sobretudo aquele atrelado à escolarização: aprender sílabas, reconhecer palavras, balbuciar frases e, ainda assim, ser incapaz de compreender o que leu" (YUNES, 2002, p. 14).

1 Mestre em Crítica Cultural pela UNEB/Alagoinhas. Vinculada ao grupo de pesquisa Iraci Gama. Bolsista Capes.

2 De acordo com Cruz (2012), em sua obra intitulada: a noção dedos Três I se configura como um método do ensino da literatura que permite a visibilidades dos saberes da experiência adentrar o espaço da sala de aula. Uma pedagogia da leitura que promove o desvelamento do desejo do aluno pela leitura literária a partir da sua vivência.

Dominar essa habilidade de leitura implica uma posição consciente no "jogo da sobrevivência do humano à socialidade em novas tribos" (YUNES, 2002, p. 54). Tornando-se um sujeito capaz de mediar e transformar as relações humanas.

A escola como principal e não a única agência de formação do sujeito, ao pensar e promover o ensino da leitura ainda nos proporciona um processor de formação do leitor que fica aquém da formação do sujeito crítico, porque os métodos apropriados em sala de aula ainda perpassam por um trabalho voltado para a decodificação e memorização.

Freire (2008), descreve o Brasil a partir da sua sociedade excludente, pois uma sociedade que exclui dois terços da população é extremamente necessário e urgente considerar a noção da leitura e da escrita sob a perspectiva da luta política, visibilizando o letramento enquanto diferença cultural – possibilitando as classes populares à superação dos obstáculos que os impedem, negam e silenciam a serem sujeitos politizados de fato e de direito.

Um apagamento de sujeitos caracterizado pela hierarquização das culturas, uma vez que, as culturas que adentram os espaços escolares são as representações culturais da hegemonia, implicando no silenciamento das demais culturas minoritárias representadas pelo povo. O que ocorre neste espaço é uma tensão entre o que é caracterizado como 'cultura hegemônica' *versus* 'cultura marginalizada'. Já que, os sujeitos que habitam esse espaço são oriundos das mais diversas culturas, coagindo de uma forma sucinta a escola a lidar com o multiculturalismo, reconhecendo as diferenças entre os sujeitos. Sendo assim, estudar as práticas de leitura e o processo de constituição do professor leitor, implica um repensar da nossa prática de leitura no espaço educacional, sobretudo, a sua configuração no currículo escolar, pois o fato de estarmos vivenciando a contemporaneidade, um momento em que se valoriza e visibiliza as diferenças, este cenário nos proporciona desconstruir o estudo sobre currículo no cenário educacional, cujo ensino de literatura é idealizado de um modo sequencial que, por sua vez, a configura a partir da historicização das escolas literárias destacando os grandes nomes e obras canônicas.

Ao propor este deslocamento em torno da leitura literária institucionalizada em seus métodos, que se finda no ato de compreender e interpretar um texto, é preciso antes refletir que currículo escolar temos? Que leitores estamos pretendemos formar? Um currículo que atende aos ideais da educação bancaria, ou um currículo que promova uma educação autônoma formando sujeitos críticos?

A vida contemporânea exige o constante exercício da leitura, já que esta ação é considerada um requisito de inclusão social e uma ferramenta indispensá-

vel para a convivência nesta sociedade, bem como para o delineamento de novas fronteiras do saber, já que toda e qualquer atividade humana está relacionada com o uso da língua, através de enunciados, orais ou escritos, provindos de todo ser humano, independentemente de sua classe social, uma vez que o domínio da leitura e da escrita é fundamental para que o sujeito saiba atribuir significados a cada processo por qual vivenciou, ressaltando que este sujeito é um ser social que interfere no seu meio, posicionando-se criticamente.

Mas, afinal, o que é a leitura? É o modo como se interpreta um conjunto de informações impressas? É a ação de decodificação e codificação? No contexto da contemporaneidade, esta pequena palavra – leitura –, rompe com a dicotomia de apenas reconhecer e sonorizar as letras, com o passar dos tempos, assim como outras palavras, ela se ressignificou e carrega consigo um leque de significação.

Entende-se a leitura, e em especial a leitura literária, a qual eu me limito neste capítulo, como uma prática de leitura interdisciplinar, que possibilita ao sujeito ressignificar todas as suas experiências sociais, uma ação que o permite e exige que se acionem e interajam os diversos conhecimentos do leitor a todo o momento para chegar à compreensão do que se lê, pois "A leitura, evidentemente, não é um ato isolado do indivíduo ante ao escrito de outro indivíduo. Sua dinâmica pressupõe a decodificação de sinais e propõe a imersão do leitor no contexto social da linguagem e da aprendizagem, através da compreensão do discurso de outrem" (CRUZ, 2012, p. 71).

De fato, a leitura envolve certa dinâmica, como nos assegura Cruz (2012), pois, ao ler, é preciso que o leitor compare o que foi lido com sua bagagem de conhecimento mundano, ou seja, requer sua interpretação acerca do que está escrito nas linhas e nas entrelinhas para se inferir sentido, questionando-o, indo além da memorização dos signos.

Uma vez que o ensino de literatura neste sentido se sustenta em uma pedagogia da leitura arraigada ao modelo tradicional do currículo, pois é sabido que, o currículo da escola representa ou mesmo norteiam as práticas docentes que irá refletir na formação dos educandos. E neste caso temos alunos-leitores formados no crivo da educação bancária que nos proporciona formarmos um perfil específico de leitor. Leitores esses que reproduzem ingenuamente a nossa sociedade. Sujeitos que estão longe de vivenciarem um ensino pautado na leitura literária que "estimula ao processo cognitivo uma dada forma de estar, de ler e de ver o mundo, como se esse mundo fosse mundo aberto em forma de livro" (CRUZ, 2012, p. 66).

Em princípio, então, queremos o ensino da literatura para além das práticas curriculares, promovendo práticas de leituras, e não apenas uma ação mecânica

do ato de ler. Métodos que configurem a leitura como objeto de conhecimento, instrumento para novas aprendizagens e entretenimento, pois o seu discurso desperta no leitor algo que costuma denominar de prazer e possibilita ao indivíduo, que faz a leitura, uma visão ou interpretação pessoal das condições sociais, políticas e econômicas de um povo em um dado momento de sua história, uma vez que "o ato de ler é, já em si próprio, fortemente subjetivo" (JOUVE, 2002, p. 18).

Para Yunes (2003), ao lermos é necessário que estejamos dispostos a mobilizar a nossa consciência linguística marcada em nossas memórias particulares, coletivas e institucionais. Constituindo assim, um perfil de leitor que se configura na perspectiva da leitura cultural, já que este leitor não se molda inocentemente a realidade, é capaz de questionar e transformar a sua condição social.

No entanto, para se tornar um sujeito crítico na era contemporânea, é indispensável o domínio das práticas de leitura, leitura essa marcada cada vez mais pelas presenças de imagens, sons e palavras que têm como suporte a televisão, o vídeo, o cinema, o computador, implicando assim, novas formas de ler e novas formas de interferir no mundo da cultura tecnológica, pois.

> O fluxo sequencial do texto na tela, a continuidade que lhe é dada, o fato de que suas fronteiras não são mais tão radicalmente, visíveis, como no livro que encerra, no interior de sua encadernação ou de sua capa, o texto que ele carrega, a possibilidade para o leitor de embaralhar, de entrecruzar, de reunir textos que são inscritos na mesma memória eletrônica: todos esses traços indicam que a revolução do livro eletrônico é uma revolução nas estruturas do suporte material do escrito assim como nas maneiras de ler (CHARTIER, 1998, p. 13).

Assim, as novas práticas de leituras, apresentam características físicas e corporais do sujeito leitor, sujeito que rompe com a maneira tradicional de ler, aquela determinada pelas bibliotecas, na qual o sujeito se posta diante do livro e passa a degustá-lo silenciosamente, página após página, seguindo sempre a mesma prática de ler.

Os novos paradigmas concernentes à leitura implicam novas relações sociais para com a linguagem, trazendo possibilidades, também, novas, em particular no âmbito do hipertexto, considerado como o texto escrito que passa a fazer parte da interação do sujeito com o contexto comunicativo.

Essa desconstrução linear da leitura (e consequentemente da escrita também) para uma dimensão indisciplinar, reflete uma ruptura de paradigma com

relação à linguagem e o pensamento, bem como suas concepções sociais e políticas, pois os sujeitos leitores são diversos, o que caracteriza também os diferentes modos de ler e de escrever e variam segundo diferentes instituições, considerando-se a tendência à contextualização das atividades, estratégias, saberes, segundo a situação específica, num tempo e espaços concretos.

Deste modo, diversas práticas de leituras mudam de acordo com as transformações experienciadas, assim o tipo de leitor e a pedagogia da leitura também mudam. Segundo Chartier (1990), as histórias das práticas de leituras têm com intuito identificar em cada época as modalidades partilhadas, vivenciadas pela leitura, descrevendo, assim, as formas, posturas e gestos praticados pelos respectivos sujeitos, produzindo uma significação e sentido desta prática.

> O trabalho de leitura é, em grande parte, um processo de produção de sentido, no qual o texto participa mais como um conjunto de obrigações (que o leitor toma mais ou menos em consideração) do que como escrita mensagem. A partir de então, pensamos poder mostrar que as inferências inerentes ao ato léxico apoiam-se mais sobre a capitalização cultural específica de cada leitor do que sobre a aprendizagem escolar de uma técnica de decifração (HERBRARD, 2011, p. 37-38).

Corroboramos com Herbrand (2011) quando coloca que cada leitor vivencia o que lê a partir de suas representações concretas e simbólicas e essas experiências ganham sentido quanto o sujeito se transforma e aprende a partir das suas marcas sóciohistóricas.

O que vale ressaltar, que o modelo de currículo proposto pela escola não condiz mais com as transformações vivenciadas por professores e alunos, cabendo aí uma reflexão: de fatos queremos continuar com este currículo que enquadra o ensino de literatura restringindo – o a um modelo básico de prática de leitura escolar, que por sua vez, se limitam em identificar o autor, os nomes dos personagens, o enredo, o clímax, o tempo cronológico, dentre outros elementos presente na obra.

Apesar da imposição dessa lógica a leitura literária ainda assim é capaz de se tornar um dispositivo que rompe com a dicotomia da decodificação/codificação dos signos, assim como a ideia unilateral sobre o texto. Pois, ao considerarmos essa leitura a partir das vivências e experiências do sujeito, estamos proporcionando o deslocamento do currículo com uma sequência estruturada, para a inserção do currículo tecido no cotidiano, como nos propõe Lopes e Macedo (2011), já

que essa concepção educacional de currículo estuda as escolas partindo da sua realidade, do seu cotidiano, legitimando os saberes que são constituídos pelos próprios sujeitos que habitam esse espaço, dando margens para que a sala de aula conforme Cruz (2012) execute uma pedagogia literária, configurando a sala de aula como o lugar da voz.

Uma *práxis* docente que permite que os alunos vivenciem o seu cotidiano, o que configura a leitura em uma prática mais ampla e significativa, visto que as práticas de leituras e escritas são processos vivos, como práticas sociais inseridas na história, constituidoras da subjetividade, feitas nas culturas e produtoras de culturas. De acordo com Cosson (2009), é através do exercício da leitura literária que o aluno se apropria dos discursos legitimados pela sociedade para então os ressignificar, construindo significados novos a partir da sua linguagem, construção que o permite ser dono da sua linguagem.

Uma vez que, o texto literário permite uma junção de culturas, o encontro do mundo do autor e do leitor em um único código/língua. Um discurso que o leitor se envolve devido a sua estética, um ponto de vista na qual o leitor o interpreta de acordo com a sua vivência no mundo. Neste sentido, o texto se configura como um "[...] espaço plural, um espaço de confronto de linguagens e de memórias" (GOMES, 2012, p. 170).

De tal modo que, Cruz (2014) nos assegura que a formação do leitor implica o experienciar de uma prática de leitura próxima da sua prática social de leitura, permitindo a esses sujeitos o desvelamento do prazer ao se apropriar de uma leitura, seja ela literária ou não. Cabendo ao professor desempenhar uma práxis sensível, atentando para ouvir, olhar, interpretar e compreender o aluno dentro da sua realidade e suas necessidades. O ensino de literatura ganha uma outra dimensão, na medida em que se transforma em um "instrumento para capacitar o educando a posicionar-se criticamente frente ao mundo, podendo interferir na realidade e reconstruí-la" (CRUZ, 2014, p. 87).

Assim, pensando em ressignificar os paradigmas históricos quanto à estrutura curricular e as práticas de leituras escolares que ainda vivenciamos, muito embora, não dialogue mais com a nossa realidade, discorremos um ensino de literatura pautado na concepção do currículo tecido no cotidiano, segundo Lopes e Macedo (2011), esta é uma concepção que busca mostrar novos caminhos pedagógicos possibilitando uma rede de conhecimento tecido com os diversos espaços sociais cujos sujeitos estão inseridos, visto que "os conhecimentos, em sentido amplo, são tecidos em redes constituídas na inter-relação complexa de diferentes contextos" (LOPES; MACEDO, 2011, p. 161).

Perspectiva curricular essa que nos permitirá apropriarmos metodologicamente da intertextualidade como meio de visibilizar e romper a concepção tradicional das práticas de leituras apresentadas pela instituição escolar. Nesse sentido, o ensino de literatura passa a ser concebido em uma "perspectiva cultural, fortalecendo uma análise híbrida do texto literário" (GOMES, 2014, p. 104).

Para Gomes (2014), os textos literários se configuram como um espaço plural, espaço esse que permite os enlaces e desenlaces de linguagens e memórias oriundos de sujeitos híbridos, pois como é sabido que a escola é uma esfera social em que há uma justaposição de povos e culturas, implicando assim um enlace de sujeitos e aprendizagem distinta. Configuração essa que proporciona ao ensino de literatura uma metodologia que permite aos sujeitos envolvidos mergulharem nos conflitos sociais propostos pela tessitura literária.

Entretanto, ao desconstruirmos o currículo, a prática da leitura literária se configurará em um mecanismo de formação que operaciona na transição de sujeito não leitor a sujeito leitor, pois o que está em jogo agora é modo como o aluno se apropriou do texto, e não se este leu o texto. Significa, portanto, que ao refletir o ensino de literatura no viés da desinstitucionalização curricular, não se configura um método, mas nos faz refletir quais os métodos que a estrutura curricular nos proporciona e promove uma prática de leitura para além da decodificação e memorização, compreendendo e valorizando a pluralidade de conhecimentos que há neste espaço.

Referências

CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP, 1998.

CHARTIER, R. Textos, impressos e leituras. In CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel; Rio de janeiro: Bertrand, 1990.

COSSON, R. **Letramento literário: teoria e prática**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

CRUZ, M. F. B. **Leitura literária na escola: desafios e perspectivas de um leitor**. Salvador, EDUNEB, 2012.

CRUZ, M. F. B. Prática de leitura literária para jovens e adultos. In GOMES, C. M. *et al.* (orgs). **Leituras literárias**: **mitos, gênero e ancestralidade**. São Cristóvão: Editora UFS, 2014.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler**. 46. edição. São Paulo: Cortez, 2008.

GOMES, C. M. O modelo Cultural de Cultura. **Nonada:** Letras em revista. Porto Alegre. Nº. 18, 2012. Disponível: http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/issue/view/66/showToc. Acesso em 30 mai 2015.

GOMES, C. M. Leitura literária: o intertexto cultural. In GOMES, C. M. *et al.* (orgs). **Leituras literárias: mitos, gênero e ancestralidade**. São Cristóvão: Editora UFS, 2014.

HÉBRARD, J. O autodidatismo exemplar. Como Valetin Jamerey-Durval aprendeu a ler? In CHARTIER, R. **Práticas de leitura**. (orgs.). 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

JOUVE, V. **A leitura**. São Paulo: UNESP, 2002.

LOPES, A. C.; MACEDO, E. **Teorias de currículo**. São Paulo: Cortez, 2011.

YUNES, E. **Pensar a Leitura: complexidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

ROTEIRO DE LEITURA DE TREM DE FERRO, DE BANDEIRA

Gilvan da Costa Santana[1]
Edineide Santana Cardoso da Silva[2]

Objetivamos, neste capítulo, suscitar o gosto pela leitura de textos clássicos e contemporâneos a partir da ludicidade; refletir sobre a importância da linguagem oral e de situações cotidianas presentes em textos literários como atrativos e motivadores de interesse do educando. Para tanto, priorizamos o desenvolvimento de atividades de leitura e interpretação do poema, com ênfase nos efeitos gerados pelos jogos de palavras e recursos estilísticos. Ademais, o intento da nossa proposta é levar à sala de aula o conhecimento e interesse do aluno por poemas clássicos de autores do porte de Manuel Bandeira. Outrossim faz parte de tal empreitada estabelecer relações dialógicas e intertextuais entre o poema trabalhado e outras composições poéticas assim como entre vídeos de animação disponibilizados no meio virtual.

Em tempos céleres como os de hoje, faz-se mister descobrir a importância de escutar e declamar poemas, estabelecer relação entre o som e o sentido no poema, reconhecer a importância do ritmo no poema e identificar figuras de linguagem a partir do efeito de sentido e não das nomenclaturas. O maior desafio diante dessa perspectiva quase utópica está numa metodologia que garanta estímulo, motivação, atração e sedução da clientela estudantil ante o texto poético clássico, pois "toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira". (CALVINO, 1981, p. 11). E nos revela a importância do conhecimento da recepção do texto literário. Para o autor ora referenciado, uma obra clássica nunca termina de dizer algo. "Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados inéditos" (CALVINO, 1981, p. 12). Assim, a leitura dos clássicos por nossos alunos se justifica pela riqueza para quem os lê e/ou relê; por servirem como paradigmas de beleza estético-poética e por se tornarem, de alguma forma, "inesquecíveis" por sempre terem algo a dizer, inesgotavelmente.

1 Mestre em Letras pelo PROFLETRAS/UFS/Itabaiana. Professor do Instituto Federal de Sergipe – IFS. Bolsista Capes.
2 Mestre em Letras pelo PROFLETRAS/UFS/Itabaiana. Professora da Rede Estadual. Bolsista Capes.

Em termos de trabalho semântico e estrutural dos poemas, a base teórica nos foi dada por Candido (1996), para quem análise e interpretação representam os dois momentos fundamentais do estudo do texto, isto é, o que se poderia chamar, respectivamente, o "momento da parte" e o "momento do todo". Compete, então, ao "analisador" não se prender exclusivamente à forma nem ao conteúdo ("formalismo" e "materialismo"). O autor afirma que se comenta qualquer poema, porém só se interpretam os poemas que nos dizem algo. Segundo ele, a análise poética está a meio caminho, podendo ser mais análise-comentário ou mais análise-interpretação, ressaltando que interpretação de um poema seria algo demasiado pessoal, ao mesmo tempo em que chama de poema o texto constituído de unidades sonoras e rítmicas, tais quais sonoridade, ritmo, metro e verso. Daí a nossa intenção de estabelecer a relação entre palavras e efeitos de sentido. Portanto, nossa pretensão ao estabelecermos um roteiro de leitura poética deve ser identificar tal relação propiciada pela convergência de forma e conteúdo.

Já em se tratando do ensino de literatura em termos didático-pedagógicos, interessou-nos a perspectiva de Cereja(2005), pois ele vê a literatura como fenômeno dinâmico no processo cultural e, assim, considera ser papel preponderante da escola a promoção de estudo de textos em diferentes áreas, meios e intertextos, tais como música popular, pintura, escultura, fotografia, cinema, teatro, TV, cartum etc. Nessa ótica, propomos que, ao trabalhar o texto literário em sala de aula, estabeleçamos tal diálogo da literatura com cultura geo-histórico-linguística. Acrescentemos como suporte teórico à abordagem proposta no trabalho com poesia em sala de aula do ensino fundamental as contribuições de Dalvi (2013), que acredita ser a literatura mecanismo de possibilitar crianças a pensar e enfrentar seus dilemas psicológicos e subjetivos, na construção de sua identidade, a partir de práticas efetivas em que se destacam os aspectos atrativos do texto poético, sobretudo sua sonoridade peculiar. Nessa perspectiva, o texto poético extrapola esquemas tradicionalistas e foge de sua linguagem lógica, tornando-se lúdico, irreverente e fragmentário. Nesses termos, o texto é marcado por sonoridade, ritmo, palavras soltas. Por isso que nossos alunos, em geral, sentem-se atraídos por breves poemas modernistas, pois eles agradam aos olhos e ouvidos infantis.

Portanto, cabe à escola, sobretudo a nós, professores, contribuir com o despertar de sensibilidades das novas gerações, tão carentes dessas oportunidades de contato analítico e lúdico com o texto poético. Trata-se da experimentação de um prazer que se deve construir ao longo do tempo, no contato com o texto literário. Vejamos nossa proposta:

Texto I - Trem de ferro

Café com pão
Café com pão
Café com pão
Virgem Maria que foi isto
maquinista?
Agora sim
Café com pão
Agora sim
Café com pão
Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita força
Muita força
Muita força
Oô..
Foge, bicho
Foge, povo
Passa ponte
Passa poste
Passa pasto
Passa boi
Passa boiada
Passa galho
De ingazeira
Debruçada
Que vontade
De cantar!
Oô…
Quando me prendero
No canaviá
Cada pé de cana
Era um oficia
Ôo…
Menina bonita
Do vestido verde
Me dá tua boca
Pra matá minha sede
Ôo…
Vou mimbora voou mimbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão
Sou de Ouricuri
Ôo…
Vou depressa
Vou correndo
Vou na toda
Que só levo
Pouca gente
Pouca gente
Pouca gente. (BANDEIRA, 2012)

Para suscitar a leitura atenta, a discussão e a interação da turma após apresentar o texto-base e vídeos disponibilizados no Youtube com diversas formas de representação do poema, como docentes, podemos estabelecer, numa **primeira etapa** do roteiro de leitura, questões norteadoras e motivadoras, tais quais:

O que você achou do texto *trem de ferro*? Por quê? O poema foi capaz de fazer você "viajar" de alguma forma? Como assim? Se você fosse representar o poema lido escolheria fazer um desenho ou quadro, uma música, uma dança,

uma dramatização ou um vídeo pelo celular? Como seria? Das diversas formas de mostrar o poema que foram vistas, qual você achou melhor? Por quê? Percebeu algo de especial em termos de sonoridade no poema? Percebeu o que diz o texto e como é dito? Que achou da linguagem do texto? Por quê? Que diferenças você percebe entre a infância da época do poema e a de hoje? Faça uma pesquisa sobre a importância do trem de ferro antigamente e por que quase não existe hoje em dia. Vamos ler de novo o texto de Manuel Bandeira. Agora dê uma ideia de como a turma pode fazer de forma legal uma atividade que tenha a ver com tudo isso que vimos.

Convém salientarmos que, para garantir consecução dos objetivos delineados no projeto de roteiro de leitura ora proposto, é preciso levar em conta habilidades e competências do público infantojuvenil ante a realidade de turmas de ensino fundamental, nas quais o professor tenciona aplicar o método. Destacamos neste capítulo aspectos relevantes para execução da proposta metodológica do roteiro de leitura e trabalho com poesia em sala de aula, cabendo, portanto, aos colegas professores a devida adequação e contextualização evitando-se, sempre, emprego de nomenclaturas distantes da realidade do público-alvo.

Consideramos como elementos essenciais para o êxito da proposta de leitura do texto literário poético *Trem de Ferro,* nessa segunda etapa do roteiro:

Breve exposição do poema clássico brasileiro e suas peculiaridades, fazendo pequenas referências teóricas sobre a importância do clássico moderno na sala de aula; Breve resgate de aspectos teóricos estilísticos que serão necessários para desenvolvimentos da análise de textos em forma de poesia; Caracterização do texto literário poético em estrutura e conteúdo; Leitura expressiva do poema selecionado; O poema selecionado e os aspectos de sua riqueza vocabular, sonoridade, ritmo, metro e verso; A musicalidade e a ludicidade no poema escolhido; A contextualização geo-histórica do poema e do poeta para o jovem leitor; Compreensão e interpretação do texto literário; Convergência de forma e conteúdo; O dialogismo multimodal em hipertextos (músicas, cantiga de roda, vídeos, teatro, jogral etc.); Dinâmicas de grupo (atividades de interpretação, de ilustração, verbalização oral e escrita, teatralização, montagem de vídeo etc.); A avaliação durante todo o processo, sob orientação, estímulo e desenvolvimento de cada etapa pelo professor ao propiciar debates, opiniões pessoais, questionamentos, explanação de vivências individuais, dramatizações e atividades lúdico-educativas.

Na terceira etapa de nosso roteiro de leitura de texto poético, destacamos aspectos de forma e conteúdo. Com base no campo teórico apresentado, vemos que *Trem de ferro* é um clássico moderno pelo rompimento com "amarras"

poéticas, ousadia de versos livres e menos rimados, uso da ironia e senso crítico e permanente atualidade paradigmática.

O texto de Manuel Bandeira *Trem de Ferro* faz uma imitação sonora de um trem em movimento. Sua riqueza está centrada no ritmo e na sua musicalidade baseada na métrica, na aliteração e na assonância. A repetição de *Café com pão* produz uma sequência de sons que se assemelha ao barulho proveniente do deslocamento de uma locomotiva sobre trilhos. De mesma forma, há em outros versos uma série de sons consonantais (aliterações) capazes de imprimir à leitura uma cadência que sugere a ideia de deslocamento em diferentes velocidades. A repetição de " muita força", por exemplo, se dá em um ritmo de leitura mais lento, como se representasse o deslocamento por um trajeto elevado, daí a necessidade de mais fogo na fornalha. Já as ocorrências de "passa ponte/ passa poste/ passa pasto", transmite a ideia de um deslocamento mais veloz foi retomado e o trem passa ligeiramente pela paisagem. Ainda explorando o âmbito da sonoridade, figura com certa frequência no poema. a repetição de sons vocálicos que parecem reproduzir, quase como onomatopeias, um apito de vapor nos versos "Ôo..." O ritmo do trem é marcado pelo número de sílabas poéticas do verso, quando está indo é veloz e há trissílabos, quando perde velocidade possui quatro ou cinco sílabas poéticas.

Além dos aspectos fonéticos, quanto à linguagem, existe toda uma seleção vocabular, sobretudo na 3ª e 4ª estrofes, que, além de conferir um aspecto de cantiga e folclore, é capaz de transportar o pensamento a uma paisagem interiorana, rural. Já na quinta estrofe quando deparamos com o verso "… que vontade de cantar…" traduz a vida simples do eu lírico e a satisfação do regresso. Além disso, a linguagem coloquial e interiorana no poema é muito marcante como nos exemplos a seguir: "prendero"/ prenderam, "canaviá" / canavial, "oficiá"/ oficial, "matá"/matar, "mimbora"/ embora. As imagens fugidias que passam pela janela do trem e que são percebidas por um eu lírico infantil e ingênuo aumenta mais a riqueza do poema. Também é relevante destacar a presença da cultura popular, sobretudo a nordestina, fazendo citações de cantigas antigas e elementos do folclore brasileiro como embolada, cordel, repente e cantiga de roda. Como se fosse brincadeira de roda, o autor nos convida a retornar ao mundo lúdico.

Já em termos estilísticos, quanto à pontuação, Manuel Bandeira não usa de nenhum ponto final; é como se a viagem não parasse, o trem está sempre andando, por isso a predominância de reticências, ao total são seis. O autor marca com três versos repetidos os "tempos" do poema: seu início com os versos : " Café com pão/ Café com Pão/ Café com pão…" O meio da viagem se dá com a seguinte

repetição :" … Muita força/ Muita Força/Muita Força…" Já o fim da viagem se mostra com " …Pouca gente/Pouca gente/Pouca gente…" Ainda em termos estilísticos, podemos observar a presença da personificação e metaforização nos seguintes versos :" … Menina bonita do vestido verde/ me dá tua boca /pra matá minha sede…" Os versos referem-se à própria cana, que era usada naquele contexto literalmente para matar a sede e em "Passa galho/De ingazeira/Debruçada " Note-se que ingazeira é uma árvore frutífera e o autor a coloca como se fosse uma mulher. Existe também a metáfora em: " cada pé de cana/ era um oficiá". A onomatopeia também está presente quando o autor coloca o " Ôo…" indicando a imitação do som do trem e, também, temos em "passa boi / passa boiada" gradação, estabelecendo painel da paisagem vista de dentro da "Maria fumaça".

Certamente, nossos alunos não darão conta de todos esses aspectos, caberá a nós, professores, oportunizar e valorizar todas as contribuições deles respeitando as diferentes realidades e possibilidades. O Contexto de *trem de ferro* pode ser tratado numa quarta etapa do roteiro de leitura aqui proposto.

É de suma importância considerar a ligação que o poema tem com a realidade do país naquela época (anos 30) para se fazer uma interpretação mais profunda do texto. O autor pode ter sido influenciado a compor o poema pois, naquela década, era o meio de transporte e de comunicação mais utilizado . A diversão dos lugarejos era ver o trem passar. Quando o trem parava, as pessoas se aproximavam levando mantimentos ou perguntando de algum amigo ou parente de outas procedências. O trem foi importante para re-inserção no desenvolvimento econômico e social do país. Ademais, a produção de cana de açúcar foi muito forte no período de 1930-1950, pois, com a crise de 29, a safra do café caiu e houve um interesse maior pela cana de açúcar e pelo algodão, cuja mão de obra era abundante e barata, resultada de um grande êxodo para várias cidades. A mão de obra era quase escrava, o trabalhador era submetido a uma extensa e cansativa jornada de trabalho e o pagamento, muitas vezes, dava somente para pagar suas refeições. O trabalhador encontrava-se preso, sem esperança de retorno para sua cidade natal: "Quando me prender no canaviá". Ironicamente, anos antes, o Brasil passou por uma série de aprovação de leis trabalhistas como regulamentação do trabalho feminino e infantil, descanso semanal remunerado, férias remuneradas e jornada de trabalho de oito horas diárias. O "canaviá" no poema pode ser comparado a uma cadeia onde cada pé de cana é um "oficiá", reafirmando a ideia de prisão.

A quinta etapa de nosso roteiro enfatiza o diálogo com outros textos e outras mídias, na perspectiva intertextual de Cereja (2005). Para tanto, destacamos de nosso cancioneiro músicas nas quais o trem é motivo principal, sempre

com a ideia de ir e voltar, num movimento constante, nunca finalizado, como no poema de Manuel Bandeira (e na própria vida de todo e qualquer indivíduo). Eis alguns destaques que podem estabelecer intertextualidade.[3]

Texto II
O trenzinho do caipira

Lá vai o trem com o menino
Lá vai a vida a rodar
Lá vai ciranda e destino
Cidade noite a girar
Lá vai o trem sem destino
Pro dia novo encontrar

Correndo vai pela terra, vai pela serra, vai pelo ar
Cantando pela serra do luar
Correndo entre as estrelas a voar
No ar, no ar, no ar... (...)
(LOBOS; GULLAR)[3]

Texto III
Encontros e despedidas

Mande notícias do mundo de lá
diz quem fica
Me dê um abraço, venha me apertar
tô chegando
Coisa que gosto é poder partir
sem ter planos
Melhor ainda é poder oltar
quando quero

Todos os dias é um vai e vem
a vida se repete na estação
Tem gente que chega pra ficar
Tem gente que vai pra nunca mais
Tem gente que vem e quer voltar

Tem gente que vai e quer ficar
Tem gente que veio só olhar
Tem gente a sorrir e a chorar
E assim chegar e partir
são só dois lados
da mesma viagem
O trem que chega
é o mesmo trem da partida
A hora do encontro
é também despedida
A plataforma dessa estação
é a vida desse meu lugar
é a vida desse meu lugar
é a vida…
(NASCIMENTO; BRANT)[4]

3 GOULART, F. LOBOS, V. O Trenzinho do Caipira. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0612200923.htm. Acesso em: 20 mar 2015.
4 NASCIMENTO, M. BRANT, F. Encontros e despedidas. Disponível em http://letras.mus.br/milton-nascimento/47425/. Acesso em: 21 mar 2015.

Texto IV

Maria fumaça

Mas sempre é bom e aconselhável
Unir o útil ao agradável...
Esse trem não sai do chão Capaz!
Urinaram no carvão
Mas que barbaridade!
Entupiram a lotação Mééééé!
E eu nem sou desse vagão
Esse expresso vai a trote
Mais parece um pangaré

Essa carroça Jabuti com chaminé
Eu tenho pena De quem segue prá Bagé
Seu cobrador cadê meu troco? Por favor!...
E dá-lhe apito e manivela
Passa sebo nas canelas
Seu maquinista
Eu vou tirar meu pai da forca

Por que não joga esse museu
No ferro velho
Se por acaso eu não casar
Alguém vai ter Que indenizar...
E é o presidente dessa tal
R.F.F.S.A...R.F.F.S.A.
R.F.F.S.A...R.F.F.S.A.
R.F.F.S.A...R.F.F.S.A.
(RAMIL) [5]

Texto V

O trem de ferro
Quando sai de Pernambuco
Vai fazendo xique-xique
Até chegar no Ceará
Rebola, bola você diz que dá, que dá
você diz que dá na bola mas na
bola ninguém dá.
Rebola pai,
Rebola mãe,
Rebola filha
Eu também sou da família
Também quero rebolar
Um pouquinho de coca-cola
Um pouquinho de guaraná
O danado do menino
só queria namorar

(DOMÍNIO POPULAR)

5 RAMIL, Kledir. Maria Fumaça. Disponível em http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/kleiton-e-kledir/maria-fumaca/2406011. Acesso em: 21 mar 2015.

Em se tratando de intertextualidade e dialogismo, podemos usar diversos processo comparativos, pois "na aula de literatura cabe a música popular, a pintura, a escultura, a fotografia, o cinema, o teatro, a TV, o cartum, o quadrinho" (CEREJA, 2005, p. 2001). Nessa perspectiva, além das relações intertextuais presentes nessas diversas canções, os professores devem estabelecer interrelações que resultem num trabalho dinâmico e motivador por meio de vídeos envolvendo teatro, roda, mímica e animação (disponibilizados no Youtube). Com isso, é possível comparar os diversos textos a partir do mesmo tema, motivando os alunos a estabelecerem semelhanças, diferenças e "diálogos" entre eles.

Por fim, consideramos que através da leitura, atividade de grande importância para o enriquecimento pessoal, o indivíduo sente necessidade de compreender melhor o seu entorno social; isso permite que consiga atribuir sentido àquilo que está a sua volta, mesmo transmutado em uma linguagem repleta de símbolos e alegorias. Nessa perspectiva, apresentamos nossa proposta de execução de um trabalho de leitura e compreensão de texto literário clássico numa abordagem de forma e conteúdo. Acreditamos que atividades como essa resultem no fortalecimento das noções de leitura de clássicos, de seus autores e da importância desses textos para a cultura e enriquecimento do leitor a partir do acesso a textos poéticos estabelecendo-se uma relação intertextual e dialógica.

Referências

BANDEIRA, M. **Estrela da Manhã.** São Paulo: Global, 2012.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. 2. reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 1981.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações. 1996.

CEREJA, W. R. **Ensino de literatura: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura**. São Paulo: Atual, 2005.

DALVI, M. A. **Literatura na escola: propostas didático-metodológicas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

Formato	15cm x 21cm
Tipografia	Myriad Pro
Software de editoração	Adobe InDesign
Número de páginas	386