



LITERATURA E VOZ SUBALTERNA - ANAIS

Organizadoras

Júlia Almeida

Paula Siega



LITERATURA E VOZ SUBALTERNA – ANAIS

Organizadoras
Júlia Almeida
Paula Siega



Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal do Espírito Santo

LITERATURA E VOZ SUBALTERNA – ANAIS

Organizadoras
Júlia Almeida
Paula Siega



© Copyright dos autores, Vitória, 2013.
Todos os direitos reservados. A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja ela total ou parcial, constitui violação da LDA 9610/98.

Capa:
Herberth Gwimma

Revisão:
Os autores

Projeto gráfico e editoração eletrônica:
GM Gráfica e Editora Ltda

CONSELHO EDITORIAL

Adriana Pereira Campos (UFES)
Antônia de Lourdes Colbari (UFES)
Gilvan Ventura da Silva (UFES)
João Fragoso (UFRJ)
Keila Grinberg (UNIRIO)
Lucia Maria Paschoal Guimarães (UERJ)
Manolo Garcia Florentino (UFRJ)
Margarida Maria de Carvalho (UNESP/FRANCA)
Norma Musco Mendes (UFRJ)
Surama Conde Sá Pinto (UFFRJ)
Wilberth Clayton F. Salgueiro (UFES)

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

L775 Literatura e voz subalterna : anais / organizadoras, Júlia Almeida, Paula Siega. - Vitória : GM, 2013.
671 p. ; 29 cm

Compila parte das conferências e comunicações apresentadas no evento Estudos culturais e pós-coloniais: literatura e voz subalterna, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) no mês de novembro de 2013.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-8087-122-7

1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. I. Almeida, Júlia. II. Siega, Paula.

CDU: 82.09

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	09
ACERCA DA SUBALTERNIDADE EM <i>COTO VEDADO</i> , DE JUAN GOYTISOLO	13
Carmelita Tavares Silva (Multivix-Serra)	
Maria Mirtis Caser (UFES)	
A CONSTRUÇÃO INTELLECTUAL DA AMÉRICA LATINA: QUAL CONTRA-HEGEMONIA?	23
Adelia Miglievich-Ribeiro (UFES)	
A FICÇÃO DA INFÂNCIA EM “PIRLIMPSIQUICE”, UMA ESTÓRIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	39
Arnon Tragino (UFES)	
A HISTÓRIA NOS NOMES: PATRIARCALISMO EM <i>LAVOURA ARCAICA</i> , DE RADUAN NASSAR	51
Leandra Postay (UFES)	
A LITERATURA DO FORA EM <i>PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM</i> , DE CLARICE LISPECTOR	63
Diana Carla de Souza Barbosa (UFES)	
A NOVA POESIA EM TEMPO DE PAZ: PERIFERIA, LUGAR DE LITERATURA	73
Márcio Vidal Marinho (USP)	
A POLÍTICA DO CUIDADO: TRADIÇÃO E REMIXAGEM	83
Rafaela Scardino (UFES)	
A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE DIASPÓRICA NA FICÇÃO DE JHUMPA LAHIRI	91
Shirley de Souza Gomes Carreira (UNIABEU)	
A TESE DA EMANCIPAÇÃO IDIOMÁTICA DE POLICARPO QUARESMA SOB UM OLHAR DESCOLONIZADOR	101
Filipe Siqueira Fermio (UFES)	
AUTOCRÍTICA E AUTOFICÇÃO NA OBRA DE REINALDO SANTOS NEVES	111
Nelson Martinelli Filho (UFES)	
A VOZ E A VEZ DO OUTRO: AS LITERATURAS AFRO-AMERICANA E AFRO-BRASILEIRA	119
Jacqueline Laranja Leal Marcelino (UFES)	

A VOZ “MENOR” DE FABIANO: O ECOAR DO MULTICULTURALISMO CRÍTICO EM <i>VIDAS SECAS</i> , DE GRACILIANO RAMOS	129
Elizabeth Gerlânia Caron Sandrini (UFES)	
BILLETES SIN RETORNO. INMIGRACIÓN Y VIDA COTIDIANA EN EL CINE ESPAÑOL	139
Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia)	
BRASIL E ESTADOS UNIDOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRATAMENTO DISCURSIVO DA ETNICIDADE, ONTEM E HOJE	153
Heloisa Toller Gomes (UERJ/PACC-UFRJ)	
CANTAR BLUES COMO FORMA DE RESISTÊNCIA: MÚSICA, GÊNERO E LITERATURA NEGRA	165
María Rocío Cobo Piñero (Universidad de Sevilla / UFES)	
CORPO X ESPELHO EM <i>ESPELHO, ESPELHO MEU</i> DE FANNY ABRAMOVICH	175
Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres	
CRINQUINIM, A PUXADA DO MASTRO E O CONVENTO DA PENHA: ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA IDENTIDADE CULTURAL CAPIXABA NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL DE REINALDO SANTOS NEVES, LUIZ GUILHERME SANTOS NEVES E RENATO PACHECO	187
Stéfany de Souza (UFES)	
DIFERENÇA E HIBRIDISMO CULTURAL NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: UM ESTUDO DO ROMANCE <i>CINZAS DO NORTE</i> , DE MILTON HATOU M	197
Lorena de Carvalho Penalva (UFMG)	
DO VIRA-LATA AO VIR A SER: FUTEBOL E BRASILEIRIDADE NA CRÔNICA DE NELSON RODRIGUES ...	207
Ronis Faria de Souza (UFES)	
DULCE VEIGA: DE CAIO F. AO CINEMA DE GUILHERME DE ALMEIDA PRADO	219
Linda Kogure (UFES)	
ECOS DO SERTÃO; SERTÕES	229
Josina Nunes Drumond (UFMG)	
ENSINAR A LER, ENSINAR A SER: A EDUCAÇÃO PARA O ÓCIO E O ENSINO DA LITERATURA NA ESCOLA	237
Anne Ventura (Universidade de Aveiro/FCT/CECS-UM)	
ENTRE A TRADUÇÃO E A TRADIÇÃO: MARCAS DA IDENTIDADE NEGRA EM <i>JUBIABÁ</i> , DE JORGE AMADO	249
Aline Santos de Brito Nascimento (UESC)	
FACES DO NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA	261
Eduardo de Assis Duarte (UFMG/CNPq)	
GRACILIANO RAMOS, DE FATO E DE FRICÇÃO: AUSTERIDADE VERSUS ALTERIDADES	275
Pedro Antônio Freire (UFES)	
GUERRA DAS PALAVRAS NO RIO DE JANEIRO (SOBRE A ATITUDE TEXTUAL NAS TOMADAS DA VILA CRUZEIRO E DO COMPLEXO DO ALEMÃO)	285
Teresa da Cruz (UFRJ)	

HOMOSSEXUALIDADE E HETERONORMATIVIDADE EM TELENÓVELAS	297
Henrique Albuquerque Firme (UFES)	
IGIABA SCEGO: UMA VOZ FEMININA DA DIÁSPORA AFRICANA	305
Márcia de Almeida (UFJF)	
IMAGENS PERIFÉRICAS E ESTADO DE EXCEÇÃO: ALEGORIAS DA SUBALTERNIDADE EM <i>MANHÃ CINZENTA</i>	319
Claudio Novaes (UEFS)	
IMPASSIBILIDADE, FRIGIDEZ E MASOQUISMO: UMA LEITURA ERÓTICA DA POESIA PARNASIANA DE FRANCISCA JÚLIA	333
Emmanuel Santiago (USP)	
INVENÇÕES DO UNIVERSO MASCULINO: UMA RELEITURA DE <i>ANA PEDRO</i>	343
Héber Ferreira de Souza (UFES)	
JOSÉ SARAMAGO E A DEMOCRACIA SEQUESTRADA: UM ESCRITOR DE ESQUERDA	353
Fabiana Curto Feitosa (UFES)	
LEITURA E LITERATURA: A EDUCAÇÃO INFANTIL NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES	365
Josineia Sousa da Silva (UFES)	
LINGUAGEM E VIDA EM <i>METADE CARA, METADE MÁSCARA</i> DE ELIANE POTIGUARA	375
Vera Lúcia da Silva (PUC-RJ)	
LITERATURA E DEMANDAS ÉTNICO-RACIAIS: O CASO DE <i>CAÇADAS DE PEDRINHO</i> , DE MONTEIRO LOBATO	385
Patrícia Ricardo Andrade (UFES)	
LITERATURA E HISTÓRIA EVIDENCIANDO AS MUITAS FORMAS DE COLONIZAÇÃO APRESENTADAS NO DISCURSO PÓS-COLONIAL DE LUIZ GUILHERME SANTOS NEVES	395
Cláudia Fachetti Barros (UFES)	
LITERATURA JUVENIL CONTEMPORÂNEA: TEMAS POLÊMICOS NAS NARRATIVAS DE LUÍS DILL	405
Danilo Fernandes Sampaio de Souza (UNEB)	
LITERATURA, PÓS-COLONIALISMO E PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO CULTURAL NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: UMA LEITURA DE <i>ÓRFÃOS DO ELDORADO</i> E DO CONTO "DOIS POETAS DA PROVÍNCIA", DE A CIDADE ILHADA, AMBOS DE MILTON HATOUUM	415
Liozina Kauana de Carvalho Penalva (UFES)	
MADALENA: UMA PERSONAGEM ENTRE DOIS PROJETOS EXISTENCIAIS	425
Éudma Poliana Medeiros Lisbon (UFES)	
MODOS DE CRIANÇA NA POESIA BRASILEIRA RECENTE (A PARTIR DE CONSIDERAÇÕES DE THEODOR ADORNO SOBRE A INFÂNCIA)	437
Wilberth Salgueiro (UFES / CNPq)	

“MUDAMOS O FOCO E TIRAMOS A NOSSA PRÓPRIA FOTO”: PENSANDO A AUTORREPRESENTAÇÃO ATRAVÉS DA LITERATURA MARGINAL E DA OBRA DE UM FOTÓGRAFO DA MARÉ	449
Ary Pimentel (UFRJ)	
NA GRANDE METRÓPOLE MUNDIAL DESCENTRADA, LOGOS, VERDADE E MATÉRIA EM NUNO RAMOS	461
Ernesto De Souza Pachito (UFES)	
O DISCURSO NÃO CANÔNICO E AS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA	469
Jurema Oliveira (UFES / FAPES)	
O EVENTO NA DISPUTA PELO PODER EM MACONDO	479
Mariana Marise Fernandes Leite (UFES)	
O FEMININO EM UMA <i>IDEIA TODA AZUL</i> , DE MARINA COLASANTI	489
Larissa O'Hara (UFES)	
O MÉTODO ENSAÍSTICO DE OCTAVIO PAZ <i>EM EL ARCO Y LA LIRA</i>	501
Wagner Monteiro Pereira (UFPR)	
O QUE A PÓS-COLONIALIDADE PODE NOS DIZER SOBRE O ESTADO? UMA CRÍTICA AO CONCEITO DE ESTADO-FALIDO	513
Bárbara Lima (UFRJ)	
OS CONCEITOS DE NACIONALISMO E COSMOPOLITISMO LITERÁRIOS NO ENSAÍSMO LATINO-AMERICANO	525
Mônica Gomes da Silva (UFF)	
OS MODELOS DE SOCIEDADE E A CONSTRUÇÃO DO PARADOXO NA NARRATIVA DE PAULO COELHO	535
Adriana Pin (UFES)	
PERSONAGENS À MARGEM: TIPOS, SERES E CRIATURAS EM <i>O SOL NO CÉU DA BOCA</i> , DE FERNANDA TATAGIBA	545
Sarah Vervloet (UFES)	
PERSPECTIVAS PÓS-COLONIAIS NO BRASIL: ANCORAGENS E ESPECIFICIDADES DO CAMPO LITERÁRIO	555
Júlia Almeida (UFES)	
PRÁTICAS DE LEITURAS LITERÁRIAS NAS TURMAS DO 3º E 5º ANOS DE UMA ESCOLA DA REDE MUNICIPAL DE VITÓRIA (ES)	565
Ana Cintia Alves Machado (UFES) Sarana Lelis de Sousa (UFES)	
<i>QUARTO DE DESPEJOS</i> SOB A ÓTICA DO TESTIMÔNIO	575
Luciana Paiva Coronel (FURG)	
RECORTES LITERÁRIOS: A VIAGEM NA FICÇÃO DE AUTORIA FEMININA NEGRA	585
Stelamaris Coser (UFES)	

REPRESENTAÇÃO E DISCURSO: CRÍTICA DESCOLONIAL AO ATO E FALA DA ARQUEOLOGIA BRASILEIRA	595
Lennon Oliveira Matos (UNIVASF) Taiguara Francisco Alexo da Rocha Silva (UNIVASF)	
RESSONÂNCIA CULTURAL NO TEXTO BARRETIANO: O BOVARISMO E OS MATIZES IDENTITÁRIOS DO BRASIL EM <i>TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA</i>	605
Cinthia Mara Cecato da Silva (UFES)	
RUÍNAS DO MERCADO DE ESCRAVOS DO VALONGO NO RIO DE JANEIRO: LONGOS ESQUECIMENTOS E ABRUPTAS LEMBRANÇAS	615
Rogério Pacheco Jordão (PUC-RJ)	
SOBRE O TEMPO EM <i>DOÑA ROSITA LA SOLTERA</i> , DE GARCÍA LORCA	625
Rociele de Lócio Oliveira (UFES)	
SUBALTERNO, PERIFÉRICO E MARGINAL: OS NOVOS SUJEITOS DA ENUNCIÇÃO NO CENÁRIO CULTURAL BRASILEIRO	635
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (PUC-Rio)	
TROPOS E TRAMAS ENTRE A ELITE DA TROPA	649
Paulo Muniz da Silva (UFES)	
“VIVA O BRASIL” – O PAÍS E A POLÍTICA EM HAICAIS DE MILLÔR FERNANDES	661
Gabriela Brahim (UFES) Wilberth Salgueiro / UFES-CNPq	

APRESENTAÇÃO

Literatura e voz subalterna – Anais compila grande parte das conferências e comunicações apresentadas no evento *Estudos culturais e pós-coloniais: literatura e voz subalterna*, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) no mês de outubro de 2013. É o resultado expressivo – com 61 textos – de um encontro profícuo de aproximadamente cem pesquisadores em torno de áreas e textos de viés não canônico, com vistas à tematização da produção discursiva oriunda das franjas ou periferias das sociedades em que se instaurou o saber-poder da colonialidade. Incluem-se nesse *corpus* de pesquisas que ora apresentamos abordagens a narrativas e discursos que expressam projetos de resistência ao dispositivo colonial/pós-colonial, que relacionam a escrita a questões de gênero, etnia, classe etc., que exploram as fricções entre literatura, oralidade e semióticas alternativas, no aprofundamento de críticas comparatistas e interdisciplinares com enfoque em processos transnacionais e diaspóricos, entre outros desdobramentos possíveis da temática principal do evento.

As nove conferências ora reunidas ampliam as parcerias entre pesquisadores de diversas universidades brasileiras e consolidam as iniciativas de internacionalização do PPGL, particularmente o convênio com a Universidade Ca' Foscari de Veneza, então representado por Enric Bou Maqueda, que proferiu a conferência de abertura intitulada “Inmigración y vida cotidiana: representación en cine y literatura”. Encontra-se aqui uma mostra de uma das linhas mais vigorosas do pensamento pós-colonial brasileiro, que se volta à relação entre etnicidade e literatura, com os textos de Heloisa Toller Gomes (PACC-UFRJ/UERJ), “Brasil e Estados Unidos: considerações sobre o tratamento discursivo da etnicidade, ontem e hoje”, Eduardo de Assis Duarte (UFMG), “Fases do negro na literatura”, e Stelamaris Coser (UFES), “Recortes literários: a viagem na ficção de autoria feminina negra”.

Outros textos refazem os trajetos de uma voz periférica na literatura, como “Subalterno, periférico e marginal: os novos sujeitos da enunciação no cenário cultural brasileiro”, de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (PUC-RJ), e no cinema, como “Imagens da revolução periférica: alegorias do poder e discurso subalterno em *Manhã Cinzenta*”, de Claudio Cledson Novaes (UEFS). Investigando as relações entre culturas e pós-colonialidades nos espaços da América-Latina e África estão as contribuições de Adelia Miglievich-Ribeiro (UFES), “A construção intelectual da América Latina: qual contra-hegemonia?” e Jurema Oliveira (UFES/FAPES), “O discurso não canônico e as literaturas africanas de língua portuguesa”.

Por fim, o texto de Júlia Almeida “Perspectivas pós-coloniais no Brasil: ancoragens e especificidades do campo literário” revisa uma pauta de temas e autores dos estudos pós-coloniais brasileiros e reinsere aí os necessários desdobramentos crítico-literários que se voltam à desconstrução dos discursos de fundação da nação. Ainda devemos agradecer pela presença e participação no evento os conferencistas Jorge Luiz do Nascimento (UFES), Marcos Piason Natali (USP) e Arícia Mess.

As cinquenta comunicações aqui inseridas ilustram os noventa trabalhos apresentados no congresso, que consideramos seu resultado mais efetivo: o evento foi capaz de reunir e dar visibilidade a uma produção significativa dos estudos culturais e pós-coloniais no Brasil, cujos autores relacionamos a seguir dentro do perfil de cada simpósio temático, para que o leitor possa relacionar eixos e autores, já que optamos por ordenar alfabeticamente os trabalhos no corpo do livro.

O simpósio “Literatura, diferença e subalternidade”, com coordenação de Josina Nunes Drumond e Júlia Almeida, procurou perceber a literatura como lugar de espessamento das tensões inerentes às questões de etnia, gênero, classe etc. (em suas sobreposições), procurando ver o texto literário tensionado pela experiência de enunciação a partir de lugares periferizados do tecido social e o espaço discursivo (inclusive educacional) questionado pelas intervenções crítico-literárias de grupos subalternos. Incluem-se aqui desse eixo, além da contribuição de Josina Nunes Drumond, os textos de Aline Santos de Brito Nascimento, Carmelita Tavares Silva, Cinthia Mara Cecato da Silva, Emmanuel Santiago, Êudma Poliana Medeiros Elisbon, Filipe Siqueira Fermino, Henrique Albuquerque Firme, Larissa O’Hara, Liozina Kauana de Carvalho Penalva, Márcia de Almeida, Maria Mirtis Caser, Patrícia Ricardo Andrade, Paulo Muniz da Silva, Rocielle de Lócio Oliveira, Shirley de Souza Gomes Carreira e Vera Lúcia da Silva.

“Literaturas e infâncias: relações de saber-poder”, simpósio coordenado por Maria Amélia Dalvi, deu lugar à discussão, sob diferentes enfoques, da relação entre literaturas e infâncias, tanto no âmbito das universidades e das escolas públicas de educação básica, quanto no âmbito dos mercados editoriais e das práticas de ativismo, jornalismo, produção e premiação cultural. O leitor encontrará essa discussão nos textos de Ana Cintia Alves Machado, Anne Ventura, Arnon Tragino, Danilo Fernandes Sampaio de Souza, Héber Ferreira de Souza, Josineia Sousa da Silva, Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres, Sarana Lelis de Sousa, Stéfany de Souza e Wilberth Salgueiro.

Coordenado por Jorge Nascimento e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, o simpósio “Literatura e outros meios: poéticas orais, expressões corporais, visuais e audiovisuais” acolheu trabalhos que focalizam as relações entre literatura e outros meios de expressão – da tradição oral ao *youtube* – consideradas a partir de uma perspectiva crítica dos estudos culturais, literários e pós-colonial. Desse simpósio publicam-se aqui os textos de Ary Pimentel, Linda Kogure, Luciana Paiva Coronel, Rafaela Scardino, Márcio Vidal Marinho, María Rocío Cobo Piñero e Teresa da Cruz.

“Para um multiculturalismo autocrítico”, simpósio coordenado por Luís Eustáquio Soares, teve como objetivo questionar e problematizar algumas supostas “verdades” que circulam no universo acadêmico, no campo dos estudos culturais, multiculturais, pós-coloniais e da teoria da literatura, considerando que a crítica deve se fundamentar

antes de tudo na autocrítica. Representam essa discussão neste volume as contribuições de Adriana Pin, Elizabete Gerlânia Caron Sandrini, Fabiana Curto Feitosa, Gabriela Brahim, Jacqueline Laranja Leal Marcelino, Mariana Marise Fernandes Leite, Mônica Gomes da Silva, Nelson Martinelli Filho, Ronis Faria de Souza e Sarah Vervloet.

“Pós-modernidade, crítica pós-colonial e decolonial: hegemonia e resistência”, com coordenação de Adelia Miglievich-Ribeiro e Paula Siega acolheu reflexões críticas sobre o debate teórico e a produção literária pós-modernos e pós-coloniais – em suas tensões e hibridações – dando ênfase às “franjas” do capitalismo e indicando as questões da subalternidade, oposição, autonomia e/ou reapropriação dos modelos hegemônicos de análise e de expressão estética. Inseridos nessa temática estão os trabalhos de Bárbara Lima, Cláudia Fachetti Barros, Ernesto De Souza Pachito, Lennon Oliveira Matos, Lorena de Carvalho Penalva, Pedro Antônio Freire, Rogério Pacheco Jordão, Taiguara Francisco Alexo da Rocha Silva e Wagner Monteiro Pereira.

O leitor encontrará neste conjunto um panorama contundente dos desdobramentos de pesquisa nas áreas de intersecção do evento. Agradecemos a todos os coordenadores de simpósio acima mencionados e a todos os congressistas que atenderam ao chamado para este diálogo, desculpando-nos com aqueles que não estão aqui presentes por força dos prazos exíguos para a revisão e finalização do volume. Agradecemos o auxílio dado pela Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –, fundamental para a vinda do convidado estrangeiro e para a publicação deste livro, bem como o apoio da Fapes – Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo – no custeio à permanência da pesquisadora Paula Siega junto a esta Universidade.

Agradecemos o apoio da coordenadora do PPGL, Fabíola Padilha, dos secretários Wander Magnago Alves, Caroline Moreira Callegari e Yasmin Zandomenico, dos *designers* Herberth Gwimma e Juliana Bellia Braga, e dos monitores, sem os quais este evento não seria possível.

Se contrastarmos as expectativas iniciais desta décima quinta edição do Congresso de Estudos Literários com o resultado obtido, diremos que este excedeu em qualidade e quantidade a proposta inicial, sendo capaz de reverberar seu propósito a uma rede ampla de pesquisadores. Esperamos que, a partir deste encontro, essa convergência possa se fazer sentir em novas iniciativas de pesquisa e debates, aproximando-nos da tarefa que o antropólogo José Jorge de Carvalho (2013)¹ enunciou como própria dos estudos culturais e pós-coloniais no Brasil: a de ouvir e inscrever as vozes de nossas populações ainda não inscritas no cânone, na medida em que são elas que inscrevem as relações hierárquicas de poder que configuram nossa realidade. É para essa tarefa que esperamos ter contribuído ao organizarmos o XV Congresso de Estudos Literários e este primeiro livro resultante do evento.

*Júlia Almeida
Paula Siega
(Organizadoras)*

¹ CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna – Para uma teoria da subalternidade e do luto cultural. In: ALMEIDA, Júlia; MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia; GOMES, Heloisa Toller. *Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Faperj, 2013. p. 55- 99.

ACERCA DA SUBALTERNIDADE EM *COTO VEDADO*, DE JUAN GOYTISOLO.

*Carmelita Tavares Silva (Multivix-Serra)
Maria Mirtis Caser (UFES)¹*

Resumo: Em *Coto vedado*, obra de 1985, Juan Goytisolo se inscreve como uma das vozes alçadas contra a atitude etnocêntrica e preconceituosa que, segundo o autor, forjou-se na Espanha, entre os séculos XII e XV, e, em nome de uma suposta superioridade racial, excluiu povos cujas características não eram consideradas dignas, como era o caso dos judeus, dos árabes ou dos ciganos, do cadinho que resultou na construção da hispanidad. No limiar da realidade/ficção a obra de Goytisolo se adscrive ao gênero autobiografia/autoficção, fazendo uma análise da Espanha do pós-guerra civil – das mazelas pessoais e sociais que o evento produziu. Ancorado em diferentes críticos e teóricos da formação da sociedade espanhola, o autor argumenta em favor da concepção de que o homem espanhol se configura no encontro e na inter-relação das três culturas – cristã, judaica e muçulmana –, o que remete a um novo campo conceitual, que desconstrói o mito da raça pura, disseminado em vários países europeus em distintas épocas e desencadeador de consequências trágicas. Uma leitura atualizada de *Coto vedado*, bem como de artigos e entrevistas do seu autor, à luz dos fatos que na contemporaneidade ganham destaque na mídia, enseja uma reflexão sobre a atualidade e pertinência do tema recontextualizado na questão da subalternidade. Observa-se que, ao mesmo tempo em que o mundo pela globalização redefine suas fronteiras, ganham visibilidade as práticas excludentes e discriminatórias que se intensificam e cobram a atenção daqueles, que, como Juan Goytisolo, entendem que um mundo menos injusto é possível. Por sua amplitude a temática da subalternidade será considerada em suas várias configurações e

² Maria Mirtis Caser é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo: E-mail: mirtis@terra.com.br

serão comentados neste trabalho os aspectos de etnia, religiosidade, linguística, política e gênero. Fundamentam a reflexão, em especial, as teorias de Phillipe Lejeune, Gayatri Spivak e Leonor Arfuch.

Palavras-chave: Juan Goytisolo-Coto vedado; autoficção-autobiografia; subalternidade.

Juan Goytisolo, escritor catalão nascido em 1931, é o autor de *Coto vedado*, obra publicada em 1985 pela Editora Seix Barral e considerada pela crítica como uma das melhores já produzidas na literatura espanhola dentro do gênero autobiográfico. Destaca-se de muitos de seus coevos, tanto por sua produção escrita quanto pela adoção de uma atitude de rechaço ao regime político implantado pela ditadura franquista. O exílio a que se submeteu e a censura que durante muitos anos proibiu a publicação de suas obras surgem como consequência de sua trajetória política combativa e sua postura dissidente. A experiência de exilado, segundo o autor, amplia sua visão de observador e lhe permite analisar a realidade espanhola com maior agudeza e profundidade: “[...] el intelectual Independiente capaz de formular desde su situación trasterrada un proyecto de reforma social y cultural. Esta era y es una perspectiva renovadora a la vez del pasado y del futuro: una nueva crítica” (GOYTISOLO, 2001, p.23). Goytisolo busca em fontes como Américo Castro (*España en su Historia - cristianos, moros y judíos*, 1948), José Ortega y Gasset (*España invertebrada - 1921*), para citar algumas, argumentos que fundamentam sua crítica com respeito, por exemplo, aos chamados mitos fundacionais da Espanha sagrada.

O sistema educacional espanhol, que o autor considera medíocre e ultrapassado, é outro tópico que merece dele condenação inapelável, como se pode ver no fragmento de *Coto vedado*:

Mi experiencia lamentable de los años de colegio se repetía así en la universidad: sin maestros ni orientadores, a menudo sin los libros que desesperadamente necesitaba – inaccesibles a causa de la censura o mi ignorancia cruel de otros idiomas-, mi educación intelectual y moral iba a realizarse de modo aleatorio y a trompicones, a la merced de encuentros, lecturas, conversaciones llevadas a cabo fuera de las aulas” (GOYTISOLO, 1985, p.145).

Em suas declarações ataca o que considera a “pretensa” superioridade ocidental frente a outras culturas, de modo especial, as culturas árabe e judaica. Sobre este último tema vale destacar o que o autor declara em uma entrevista ao jornal madrilenho ABC (GOYTISOLO, 2013):

En la Antología del fascismo español, de Julio Rodríguez Puértolas, la cantidad de textos antisemitas y antijudíos que aparecieron en aquellos días era impresionante, de una obscenidad apabullante. Por otro lado, si se leen todos los poemas escritos durante la guerra contra los moros, vemos un racismo enorme en la parte republicana. Claro, en la parte

nacionalista no escribían contra los moros porque se estaban sirviendo de ellos, eran sus mercenarios. En la parte republicana, con la excepción de Juan Gil-Albert, que escribió un poema muy bello, que decía: «Un muchacho moro (o marroquí), que engañado cayó en el frente de Madrid», se hablaba de morisma salvaje, borracha de sensualidad, que viene a violar a nuestras mujeres y a nuestras hijas, palabras textuales de Dolores Ibárruri.

E segue o autor em suas observações acerca do tema, registrando que uma pesquisa publicada pelo *Ministerio de Asuntos Sociales* revela a continuidade de preconceitos de alguns espanhóis em relação ao estrangeiro: os ciganos, por exemplo, têm o mais baixo conceito entre os espanhóis, seguidos pelos árabes (mouros) e pelos judeus, o que provoca bastante estranheza, segundo Goytisolo, porque já não há imigrante judeu na Espanha.

Acerca do gênero autobiográfico pode-se afirmar que a dinâmica que se estabelece entre o registro do fato recuperado na memória e o discurso ficcional permite que a narrativa transite com liberdade e autonomia entre as fronteiras do real e do imaginário. A narrativa autobiográfica se configura, então, não somente em ferramenta para a escrita de si, mas também em espaço de discussão de conceitos que passam a ser revistos, tais como os limites entre memória e imaginação e entre público e privado, e de discussão da própria espetacularização da vida e por que não dizer, da política.

Em *O espaço autobiográfico* (2010), a escritora argentina Leonor Arfuch ensina que o “eu” da narrativa autobiográfica se configura entre a memória e a mimeses. Sua afirmação remete a Bergson, para quem as lembranças seriam o conteúdo da memória. Arfuch (2010) complementa que, no caso de reconstituição da infância, o eu narrador relata as memórias que lhe foram transmitidas por familiares e outras pessoas de seu convívio. Cumpre ressaltar aqui a pertinência da afirmação, uma vez que os estudos sobre a infância assinalam que nessa fase da vida a criança não se expressa. Ela é falada, como ilustra o próprio termo *enfant* - o que é falado. No espaço estabelecido entre a memória e a mimeses, o eu autobiográfico se constrói a partir da dinâmica que se estabelece pela narrativa, entre os elementos que a constituem – relações familiares, sociedade, valores, cultura e sua ressignificação dentro da perspectiva ficcional.

Segundo Benjamin (1986, p.37) “o importante para o autor que rememora não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”. Em Goytisolo (apud GAMEZ, 2002) se pode ver corroborada essa afirmação:

Los recuerdos son algo curioso: imágenes sin continuidad. Una especie de diapositivas; en Coto vedado puse incluso en duda la realidad de algunos recuerdos, que pudieron ser ilusorios.

Los recuerdos los vas sacando, luego los unes en forma de escritura y les das ya una estructura que no obedece a la vida, sino que obedece a la creación literaria. Siempre es esta la contradicción que uno advierte. A veces me lo planteaba: el recuerdo de un recuerdo de un recuerdo, ¿es

todavía un recuerdo? No lo sé, no lo puedo saber. Entonces continuamente pongo en duda las cosas de las que no estoy muy seguro.

Coto vedado (1985), como relato de vida, oferece também a possibilidade de compreensão de uma realidade em que a questão da subalternidade se faz presente e é comentada em algumas de suas representações. A narrativa autobiográfica, gênero a que pertence a obra em foco, foi tida por muito tempo e por muitos teóricos como um subgênero na literatura. Na atualidade esse gênero, de certa forma, impulsionado pelas recursos midiáticos, desperta um crescente interesse, configurando-se como elemento importante para a compreensão do contexto histórico e como espaço privilegiado para o debate de questões inerentes à prática literária. Temas como ficção e realidade, autor, narrador, personagem, descentramento do sujeito, autorreferencialidade, pacto autor x leitor, memória e imaginação são teorizados nesse tipo de relato, extrapolando assim os cânones e desconstruindo ideias cristalizadas sobre o gênero.

As dificuldade de definição dos termos, as relações tidas como nebulosas entre biografia e autobiografia e, também, entre romance autobiográfico e autobiografia são objeto de reflexão por parte de Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008). O autor propõe uma definição centrada na perspectiva do leitor, situada temporalmente nos dois últimos séculos (a partir de 1770) e focada na literatura europeia. Associa ao aspecto histórico um aspecto textual, complementando sua definição mediante o uso de um sistema de oposição entre os vários tipos de textos. Entre o relativizado e o explicitado, Lejeune conceitua a autobiografia como a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). No seu entendimento, tanto quanto o discurso histórico e o científico, a biografia e a autobiografia são textos referenciais, já que buscam apresentar informações sobre uma realidade exterior a si mesma. É mister observar-se que a palavra realidade pode ter também problematizada a sua definição.

A similaridade e proximidade dos termos biografia e autobiografia levam Lejeune (2008) a assinalar que só será considerada como autobiografia a obra que preencher todas as condições intrínsecas à definição: apresentar uma linguagem narrativa em prosa desenvolvida em perspectiva retrospectiva; abordar como tema a vida individual ou a história de uma personalidade; deixar clara a coincidência entre a identidade do autor, do narrador e da personagem principal do relato, cujo nome deve remeter a uma pessoa real. (SILVA, 2010, p.35).

Essa última condição ocasiona alguns problemas quanto à forma como se expressa a identidade no texto. Muito embora a autobiografia tenha como característica basilar a narrativa em primeira pessoa, existem exemplos, embora raros, de relatos em segunda ou até mesmo em terceira a pessoa que se identificam como autobiográficas pela indicação do autor de que a obra deva ser lida dessa forma. Este seria o caso da obra em análise – *Coto vedado* -, que alterna a primeira e a segunda pessoa e, com menor incidência, também a terceira pessoa: “Tiempo: la fecha del parto fue el cinco de enero de 1931. Aunque en la partida de bautismo figura la hora exacta en la que aquél se produjo la has olvidado y

no te importa saberla” (GOYTISOLO, 1985, p.42). Esse fragmento ilustrativo do uso de segunda pessoa funciona como uma marca discursiva que descaracteriza, ou talvez atribua uma nova característica ao relato autobiográfico. A citação a seguir exemplifica o uso da terceira pessoa:

Un abrigo ajustado y guantes del mismo color que el traje como convenía a un futuro diplomático. El muchacho apostado bajo las arcadas del patio, absorto e indiferente al griterío y ajetreo de sus compañeros, lleva consigo una cartera llena de libros en la que los manuales y apuntes correspondientes al curso se mezclan con novelas y obras de teatro impresas en Buenos Aires. Desde su salida del colegio se ha convertido en un lector frenético. Sus autores favoritos son todavía Unamuno y Wilde. El primero le ha enseñado a plantearse preguntas y alimentar con ellas sus ingenuas zozobras filosóficas. El segundo, el arte de la contradicción humorística e irrespetuosa, de la causticidad puntual de *causeur* (GOYTISOLO, 1985, p.146).

As ocorrências desse tipo são assim explicadas por Lejeune:

Falar de si na terceira pessoa pode implicar tanto um orgulho imenso [...] quanto certa forma de humildade [...]. Nos dois casos, o narrador assume em relação ao personagem que foi, seja o distanciamento do olhar da história, seja o distanciamento do olhar de Deus, isto é, da eternidade, e introduz, em sua narrativa, uma transcendência com a qual, em última instância, se identifica (LEJEUNE, 2008, p.17).

Destaca ainda o teórico francês que, ao contrário da autobiografia, o romance autobiográfico congrega tanto as narrações pessoais quanto às impessoais. Novamente o autor ressalta a relevância do nome próprio, ou seja, todos os procedimentos empregados na construção de uma autobiografia podem ser usados no romance autobiográfico, mas, ao colocar o seu nome no frontispício do livro, o autor oferece um critério extra textual que define a sua identidade. Nesse momento se estabelece o pacto autobiográfico a que Lejeune oferece a seguinte explicação:

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas ‘impessoais’ (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo. A ‘semelhança’ suposta pelo leitor pode variar de um vago ‘ar de família’ entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que

aquele é o autor 'cuspidado e escarrado' [...] Já a autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada (LEJEUNE, 2008, p.25).

A escritura do eu pode também significar uma necessidade ou desejo de, pelo processo da escrita, construir um sentido para a própria vida. A seleção dos fatos, a pesquisa e a análise do que se pretende levar a público, a tarefa em si de dar coerência e credibilidade ao texto não logra, entretanto evitar um conflito latente - o autor/narrador fala de um eu passado que pretende ser a representação desse tempo passado, mas que é, na verdade, a imagem presente desse mesmo passado.

Os limites entre a autobiografia e a ficção são estabelecidos, segundo Lejeune (2008) pelo "pacto autobiográfico", o que, acreditamos, amolda-se com justeza ao que afirma Juan Goytisolo (1968) em sua declaração sobre a obra *Señas de Identidad*, e esclarece a ambiguidade gerada tanto pelas coincidências entre *Señas de identidad* e *Coto vedado*, quanto pela proximidade entre os termos narrativa autobiográfica e romance autobiográfico:

[...] para juzgar *Señas de identidad* no hay que tener en cuenta los elementos que la componen sino el tratamiento que doy a esos elementos. [...] el elemento esencial de la novela consiste en el tratamiento que doy a una serie de de materiales, que son a veces materiales literarios, otras veces materiales reales, simples elementos tomados en la vida real. [...] hay algunos aspectos autobiográficos en el personaje de Álvaro. He volcado en él una serie de vivencias personales y ello por una razón muy sencilla: y es que yo creo que el escritor debe escribir siempre sobre lo que conoce y evitar lo demás. La mejor forma para mí era situar a Álvaro en ambientes y lugares que yo conozco personalmente. Dicho esto no existe ninguna identificación de mi persona con el personaje de Álvaro; creo que somos muy distintos.

Observa-se, uma relação de proximidade ou de complementaridade com *Coto vedado* e *Señas de Identidad* na recomendação do autor que, na página 11 de *Coto vedado*, declara: "Del efecto que en mí produjo el hallazgo tardío de estos materiales el lector podrá forjarse una idea recorriendo las páginas de *Señas de identidad* (1985)". E na página 110, Goytisolo reafirma o vínculo de complementaridade entre ambas as obras:

No volví a ver la abuela sino una vez, meses más tarde, el día que fui a visitarla con Eulalia al sanatorio de las afueras en donde la cuidaban. La evocación de este melancólico encuentro en *Señas de identidad* me exime del penoso deber de rememorarlo ahora en detalle (GOYTISOLO, 1985, p.110).

No âmbito da discriminação e da manutenção da condição de subalternidade, a intolerância, a xenofobia e o etnocentrismo têm sido uma marca permanente na história dos países europeus e responsável por práticas arbitrárias e cruéis que se perpetuam na

atualidade, legitimadas pela demagogia de lideranças políticas. Sobre isso Goytisoló afirma: “[...] en los últimos siglos sometimos al universo entero a nuestro dominio sin reparar en los destrozos que ocasionábamos porque únicamente existíamos nosotros y no podíamos imaginar a los demás” (GOYTISOLO, 1995, p.90). As situações de colonização, sujeição, coerção física, coação moral e intelectual são alvo da análise do autor, que afirma:

Ser árabe en Francia, *moro* en España, africano en Bélgica, turco en Alemania, significa vivir la pesadilla cotidiana de los controles arbitrarios, afrentas sin motivo, agresividad difusa. [...] el proceso de xenofobia que vive España es comparativamente menos grave que el de otros países en donde, como Alemania o Francia, los asesinatos racistas, homicidios policiales e incendios criminales de viviendas habitadas por inmigrantes son hiel de todos los días (GOYTISOLO, 1995, p.289 -290).

Juan Goytisoló chama a atenção para a linguagem utilizada nos documentos concernentes às políticas de controle de imigração vigentes nos países do Primeiro Mundo:

Leer la prensa europea de las pasadas semanas es internarse en un mundo anacrónico en la medida en que el lector asiste [...] al retorno de una barbarie que creía [...] barrida: mientras Le Pen, agitando y barajando con habilidad los espectros del sida y la inmigración moteja de *sidaicos* a los afectados por el síndrome (todo parecido con *hebraico* es pura coincidencia), propone su envío a *sidatorios* (la inmediata asociación de ideas con crematorios, ¿sería perversa?), reclama la expulsión de todos los inmigrados de origen no europeo (eso sí, ‘con elegancia’ y ‘a la francesa’ [...]) (GOYTISOLO, 1995,p.290-291).

Os discursos construídos pela seleção de um vocabulário especialmente destinado a estigmatizar e a inferiorizar os imigrantes, pressupõe o regresso de uma barbárie que se julgava extinta. A criação de “espaços de acolhimento para os indocumentados” demonstra claramente a relação de hierarquia que se propõe para diferenciar os europeus e os não europeus, fortalecendo assim conceitos ultrapassados sobre a divisão social e insinuando a necessidade de uma nova versão dos campos de concentração. Não exige esforço algum chegar à conclusão de que cruzar as fronteiras e exercer o direito de escolha sobre onde viver se definirão pela presença ou ausência do capital e o passaporte tanto poderá ser a senha quanto o bloqueio de ingresso a realidades que permanecerão para muitos, como meramente virtuais.

A análise que faz Juan Goytisoló sobre as bases em que se desenvolveu a sociedade espanhola apresenta um panorama bastante interessante para o entendimento da realidade daquele país. O autor identifica as origens da crença na pureza de raça e na superioridade europeia branca em época anterior à Idade Média. Considera a disseminação dessa crença

como resultado da ação dos paladinos que divulgaram uma imagem da Espanha como uma entidade mítica portadora de valores sagrados e perenes. Para os defensores dessa espanholidade quase metafísica, a contribuição de alguns povos (fenícios, gregos e cartagineses) somou positivamente na formação da identidade do ser hispânico não sucedendo o mesmo com relação aos árabes e judeus cuja importância foi sistematicamente desconsiderada. Para o autor o isolamento cultural imposto com essa política de superioridade irá refletir-se em um empobrecimento cultural que, com o tempo abrangeria os demais aspectos da sociedade espanhola levando o país, segundo o autor, a um patamar fantasmagórico. É fácil constatar a presença de uma ideia embrionária, que viria à luz na categoria de subalternidade. Ele complementa:

La cultura española forjada entre los siglos XII y XV fue desarbolada de manera sistemática por la obsesión anti judaica y el dogmatismo de la mal llamada reforma tridentina; en 1680, [...]. Desembarazada de judaizantes, moriscos, erasmistas, místicos, protestantes – en suma, de quienes eran capaces de pensar por su cuenta -, había alcanzado la perfección del vacío (GOYTISOLO, 1995, p.83).

Nesse contexto a figura do subalterno e suas representações ganha protagonismo na obra da escritora indiana Gayatri Spivak, *Pode o subalterno falar?* onde a autora defende que, ao contrário de “ser falado” pelos que combatem a subalternidade, os considerados subalternos passem a ser ouvidos, o que não significa dar-lhes voz, mas reconhecer e respeitar seu direito de fala. Spivak entende que o termo subalterno abarca: “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, pag. 12). Para a autora, portanto, o sujeito subalterno, e aqui pode-se considerar a exclusão como construção social, política e, sobretudo econômica, está localizado, mas não inserido em qualquer sociedade, inclusive a de seu próprio país. Argumenta também que aqueles que se preocupam em colocar em evidência a questão da subalternidade estariam, em realidade, agregando ao discurso dominante novas forças de expressão. O que remeteria uma vez mais ao fato de que quem deve falar pelo subalterno seria ele mesmo, cabendo aos demais garantir-lhe um espaço de escuta:

[...] os oprimidos podem saber e falar por si mesmos. Isso reintroduz o sujeito constitutivo em pelo menos dois níveis: o Sujeito de desejo e poder como um pressuposto metodológico irreduzível; e o sujeito do oprimido, próximo de, senão idêntico, a si mesmo. Além disso, os intelectuais, os quais não são nenhum desses S/sujeitos tornam - se transparentes nessa “corrida de revezamento”, pois eles simplesmente fazem uma declaração sobre o sujeito não representado e analisam (sem analisar) o funcionamento do (Sujeito inominado irreduzivelmente pressuposto pelo) poder e desejo. (SPIVAK, 2010, pag. 44)

Em “La Europa del miedo”, ensaio publicado em 1995, Juan Goytisolo relata um episódio que, nos parece, corrobora o que diz Spivak sobre a condição de subalternidade, e que envolve os aspectos de etnia e de linguagem. Sem especificar a data o autor comenta: “Una escena trivial un día cualquiera, en la terminal de viajeros de Barajas”. E descreve, por meio de um discurso direto e objetivo o fato presenciado. Ao aproximar-se do setor de imigração um passageiro de um voo procedente de Casablanca recebe do agente de polícia um tratamento discriminatório e humilhante. Juan Goytisolo assinala que o passageiro reunia os traços físicos de uma pessoa considerada de “*mala pinta*: piel morena, pelo ensortijado y [...] un no sé qué que delata su origen modesto” (GOYTISOLO, 1995, p.287). A aparência como parâmetro de julgamento e precoce condenação evidencia, para o autor, um código de valores calcado na rejeição e exclusão do diferente, do não europeu. Na conversa que se estabelece entre o agente e o passageiro, o diálogo mais se assemelha a um monólogo.

O discurso da *autoridade* (grifo nosso) europeia não deixa dúvida de que o seu representante se coloca em posição superior e, conseqüentemente, impõe ao turista uma condição inferiorizada e, ao mesmo, tempo suspeita, já que as perguntas que lhe são feitas insinuam um tom de desconfiança. A situação se torna ainda mais desfavorável para o passageiro, se for considerado que seu biótipo não corresponde ao de seu interlocutor e a dificuldade no manejo do idioma não lhe permite responder com desenvoltura. Isso se alia ao fato de que, sempre que alguém é tomado por suspeito, sua espontaneidade fica prejudicada. Juan Goytisolo argumenta que fatos dessa natureza ocorrem com muita frequência e não estão circunscritos apenas à época atual.

Não se trata, então, de resgatar a história dos assim chamados subalternos, tampouco de dar-lhes voz, pelo contrario, trata-se de conhecer e respeitar sua história e ouvir sua voz que, mesmo silenciada, nunca deixou de se manifestar. O movimento de conscientização e enfrentamento dessa questão poderá ser tanto mais legítimo quanto menos interferência houver dos segmentos intelectuais. Segundo Spivak, a tentativa de dar-lhes visibilidade apoiá-los em sua resistência, falando por eles, seria nada mais que outra forma de reprodução das estruturas de repressão e poder, legitimando o silêncio imposto.

Se para Spivak a negação da fala estabelece a condição de subalternidade Goytisolo entende que o homem se constitui como sujeito em função de seu convívio com o outro. Reconhecer que somos produto e produtores de uma cultura que se renova, que se mescla, que se transforma no contacto com as demais culturas, abrir a mente a novas formas de diálogo sob uma base de respeito e valorização do outro é o que propõe Juan Goytisolo como possibilidade de aglutinação em torno a ideais de paz, dignidade, justiça, respeito e progresso. E é o espaço onde o subalterno pode romper, junto com seu silêncio, a condição de subalternidade, diria Spivak.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986. V. 1.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CASTRO, Américo-. *España en su historia*. Cristianos moros y judíos. Buenos Aires: Losada, 1948.
- GAMEZ, Silvia Isabel. Goytisolo ejerce la autocrítica y aborda lo que han sido su vida y su literatura. Disponível em <http://www.elconfesionario.com.ar/noticias/202.htm>. Acesso em setembro 2013.
- GOYTISOLO, Juan. *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- _____. *Tradición y disidencia*. México: editorial Planeta Mexicana, 2001.
- _____. *El bosque de las letras*. Madrid: Santillana, 1995.
- _____. «La mirada del que se sitúa a las afueras es más interesante que la del que está en el centro» (Entrevista ao jornal ABC) Disponível em http://www.ducros.cat/corpus/index.php?command=show_news&news_id=1215 . Acessado em setembro de 2013.
- _____. Entrevista a Emir Rodríguez Monegal. *El arte de narrar*. Monte Ávila, Caracas, 1968.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, José. *España invertebrada*. Madrid: Revista de Occidente, 1921.
- SILVA, Carmelita Tavares. *Coto vedado*: ruptura e reencontro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. (Dissertação de Mestrado Letras Neolatinas).
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Almeida, Marcos Feitosa e André Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

A CONSTRUÇÃO INTELECTUAL DA AMÉRICA LATINA: QUAL CONTRA-HEGEMONIA?

Adelia Miglievich-Ribeiro (UFES)²

Resumo: Atentando para o tema da integração regional, analisamos a história por trás do conceito “América Latina” que remonta, de um ponto de vista, ao expansionismo francês, de outro, à colonização hispânica e lusa no continente, por fim, ao antagonismo com os americanos do norte, de matriz anglo saxã, até que a utopia latino-americana se constituísse como uma forma de contra-hegemonia no cenário contemporâneo. Fazemos Darcy Ribeiro (1922-1997) dialogar com Manoel Bomfim (1868-1932), ao mesmo tempo em que o reconhecemos herdeiro, à sua maneira, dos ideais de “Pátria Grande” e “Nuestra América” de Simon Bolívar e de José Martí respectivamente. Nossa intenção é reconhecer a integração e a cooperação como empenhos e não como dados a prescindir da vontade acerca, dentre outros, de qual integração, cooperação e desenvolvimento se busca.

Palavras-chave: América Latina; integração latino-americana; Pátria Grande; utopia; intelectuais.

Apresentação

Supor a integração latino-americana ou qualquer outra como “natural” pouco contribui para o quanto ainda precisamos nos dedicar para fazê-la servir a propósitos solidários que venham ao encontro das demandas dos povos latino-americanos, ou melhor,

² Adélia Miglievich Ribeiro é Professora Adjunta da Universidade Federal do Espírito Santo. Email: miglievich@gmail.com

indo-afro-latino-americanos. É temeroso ignorar as diferentes propostas da chamada “cooperação para o desenvolvimento” deixando de indagar de que “desenvolvimento” falamos e, sobretudo, para quem.

A América Latina não é uma realidade dada, se não um discurso, mais convincente ou menos ao longo da história, a serviço de interesses os mais diversos, nem todos legítimos. O lugar do Brasil na América Latina nunca foi consensual e este debate é retomado com fôlego hoje. Nosso desafio está em revisitar a história de um conceito, revitalizar a ideia de América Latina como uma crítica suficientemente potente no século XXI ao capitalismo hegemônico, mais do que nunca, como uma possibilidade de divulgação de formas de “bem viver” que não se satisfaçam com o padrão moderno hegemônico, ditado, dentre outros, por um certo tipo de individualismo consumista que faz da sociedade de mercado a única forma de “civilidade”, paradoxalmente, a conviver e se alimentar dos altos índices de miséria, exclusão e violência no planeta.

O acúmulo do pensamento crítico latino-americano e seu atual vigor “decolonial” reconhece que a integração regional pode se associar a um projeto de continuísmo do sistema de dominação colonial, conivente com o capitalismo predatório ou buscar subvertê-lo, de uma perspectiva pós-imperialista ³. Nesta, a escuta das populações historicamente excluídas da construção do Estado-Nação é um dos mais densos desafios.

Nossa reflexão convida os leitores a pensar a ideia de América Latina no pensamento inspirador dos brasileiros Manoel Bomfim (1868-1932) e Darcy Ribeiro (1922-1997). Recuaremos até o libertador venezuelano Simon Bolívar e, também, ao poeta e escritor cubano José Martí (1853-1895) para falar da utopia da “Pátria Grande” ou “Nuestra América”, pontuando o lugar do Brasil na imaginação latino-americana. O tema da “modernidade-colonialidade-decolonialidade” hoje, movimento de descolonização epistemológica, expresso, dentre outros, por Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Santiago Castro-Gómez, também será chamado para este debate em que nos perguntamos “quem somos” e “quem queremos ser”.

1. A história de um conceito: América Latina

Desde a publicação, em 1968, do influente ensaio de John Leddy Phelan chamado “Pan-Latinism, French Intervention in Mexico” (apud. BETHEL, 2009, p. 289) construiu-se um relativo consenso de que o conceito “América Latina” era de origem

³ Hannah Arendt (2006) propôs a diferença entre “colonialismo comercial” e “imperialismo” observando que apenas no segundo tem-se o requisito da ocupação territorial e da criação de uma administração local voltada ao exercício da violência para a subjugação dos povos nativos. Utilizo, contudo, “formas de imperialismo”, no plural, para observar sua persistência hoje nos distintos graus e dimensões, quer na política e economia quer na elaboração das identidades. O termo “pós-imperialismo” é trazido aqui de Gustavo Lins Ribeiro, em aula inaugural do PGCS/Ufes, proferida em junho deste ano, para se referir a relações entre Estados-Nação ou entre populações, de parceria econômica, intelectual e outras, sem a produção dos neo-colonialismos.

francesa. A expressão "Amérique Latine" foi utilizada por seus intelectuais para justificar então o imperialismo francês no México sob o domínio de Napoleão III. Os franceses argumentavam que existia uma afinidade cultural e linguística, uma unidade entre os povos "latinos", e que a França seria sua inspiração e líder natural ao mesmo tempo em que uma adversária à altura da ameaça norte-americana. Phelan menciona a relevância do economista francês Michel Chevalier (1806-1879), um dos principais ideólogos do "panlatinismo", na ampliação do império francês na América Meridional. O artigo de Phelan seria, porém, doze anos depois, criticado duramente por Arturo Ardao, em "Gênesis de la idea y El nombre de América Latina" que destacava que, tempos antes da proposta de Chevalier, a utilização do termo "la raza latina" foi feita por escritores e intelectuais hispânicos como José María Torres Caicedo (1830-1889) - jornalista, poeta e crítico colombiano; Francisco Bilbao (1823-1865) - intelectual socialista chileno; e Justo Arosemena (1817-1896) - jurista, político, sociólogo e diplomata colombiano (FARRET & PINTO, 2011; BETHEL, 2009), com pretensões bastante divergentes.

A disputa pelo posto de quem teria batizado assim as vastas terras americanas ao sul dos Estados Unidos se prolonga, mas a nós importa que, quando da independência das 10 (dez) repúblicas da América Espanhola, crescendo depois, para 16 (dezesseis) repúblicas, uma expressiva corrente intelectual, inspirada em Simon Bolívar, passou a portar o uso hegemônico do termo, referindo-se a uma consciência hispano-americana que a superar os "nacionalismos" existentes. Neste imaginário, cabe antecipar, não havia lugar para o Brasil em sua singular história independentista.

Simon Bolívar (1783 -1830), militar e líder político venezuelano, foi a figura-chave nas guerras de independência do Império Espanhol. Conduziu a Bolívia, a Colômbia, o Equador, o Panamá, o Peru e a Venezuela à descolonização nos inícios do século XIX, lançando as bases ideológicas democráticas da maioria das novas repúblicas. Foi considerado herói, visionário, revolucionário e libertador. Participou da fundação da primeira união de nações independentes na América Latina, nomeada Grã-Colômbia, presidindo-a de 1819 a 1830. Foi o primeiro articulador de uma união latino-americana de proporções continentais, como pode ser vislumbrado em sua clássica "Carta da Jamaica", de 1815, na qual conclamava as antigas colônias espanholas a se unirem para se defender do inimigo comum de seu tempo: o colonizador europeu.

Tornou-se presidente da Colômbia, chefe supremo do Peru e presidente da Bolívia, o que se levava a crer que não estava tão longínquo o sonho de uma unidade latino-americana. No Panamá, em 1826, empenhou-se na realização de um congresso a fim de criar a federação chamada "Pátria Grande". Nesta, cada nação participante cederia parte de sua soberania, sem ferir sua autonomia interna - a cargo da administração de cada Estado-Nação - para consolidar a união das nações novas hispano-americanas. Previa-se, no ideal da "Pátria Grande", o respeito às características regionais de cada povo, sem a subalternização das culturas locais. A utopia bolivariana da federação hispano-americana, contudo, não foi adiante. Em 1828, Simon Bolívar foi obrigado a renunciar à presidência vitalícia do Peru. A Bolívia, em 1829, e, pouco depois, a Venezuela, se separaram da Grande Colômbia

que deixa de existir em 1830, com a morte de seu idealizador, enquanto o protagonismo dos Estados Unidos no continente fortalecia-se de modo avassalador.

Importa registrar nesse processo a exclusão do Brasil, vetado, por Bolívar, desde o início, de qualquer participação na confederação imaginada. A despeito da herança ibérica e católica comuns, o imenso vizinho lusófono que ocupava metade da América do Sul, era, para o mentor da “Pátria Grande”, de língua, história e cultura incompatíveis com o projeto então embrionário. Para culminar, a economia brasileira ainda baseada no escravismo - abolido na maioria das repúblicas hispano-americanas – era algo a se repudiar. Somava-se a isso que a Independência do Brasil ocorrera de forma pacífica e em continuidade ao sistema monárquico português, o que fazia do Brasil um aliado do imperialismo europeu ⁴.

Para quem nasceu em uma das repúblicas que se tornaram independentes da monarquia espanhola entre 1810 e 1820, é quase inconcebível que o Brasil se libertasse quase à mesma época, mantendo a monarquia como forma de governo e fundando um império [...]. Este fato marca a diferença entre o Brasil e a quase totalidade do restante da América hispânica, onde os debates sobre república, centralismo, federalismo, monarquia, pátria e nação foram muito precoces, ao contrário do que ocorreu no Brasil (ENRÍQUEZ, 2010, p. 61-94).

Como se não bastasse a rejeição da América Hispânica ao Brasil em suas demonstrações antirrepublicanas e conservadoras, os intelectuais brasileiros não se furtavam de descrever as nações sob a alcunha de Grã-Colômbia de violentas, instáveis e bárbaras (BETHEL, 2009, p. 293). Ao longo do II Reinado, o Brasil reproduziu sua crença de pertencimento ao mundo atlântico, mantendo ligações políticas e econômicas com a Grã-Bretanha e ligações culturais com a França e, em menor proporção, com Portugal. Com a Proclamação da República, em 1889, a proximidade com a América Hispânica também não se deu tendo o Brasil optado por se aproximar dos Estados Unidos, tornando-se forte defensor do *pan-americanismo*, tido, ao sul do continente, como mera ferramenta utilizada para ratificar a hegemonia política e econômica dos Estados Unidos e assegurar a exploração da região pela potência mais forte mediante intervenções prolongadas ou pontuais como, de fato, aconteceu.

Preocupado em tornar os Estados Unidos seu principal parceiro comercial, em substituição a Grã-Bretanha, na importação de nosso café, provendo-nos de bens

⁴ Exemplar disto eram as ambições brasileiras no Rio da Prata. As relações entre o Brasil e seus vizinhos hispano-americanos eram muito limitadas com a grande exceção do Rio da Prata, onde o Brasil, como Portugal no século XVIII e no início do século XIX, tinha evidente interesse estratégico que derivou, dentre outros, na marcante Guerra do Paraguai, quando se aliou ao Uruguai e à Argentina para combater o líder paraguaio Solano López, nos anos de 1864 a 1870.

manufaturados, o pragmatismo da política internacional brasileira afastou o Brasil mais uma vez da América Hispânica, tornando-o efetivo colaborador da doutrina Monroe ⁵. Ainda assim, nem todos, “desistiram” do lugar que caberia ao Brasil num futuro projeto latino-americano a se opor aos Estados Unidos. Eis que o mexicano José Vasconcelos (1882-1959) defendeu, em seu ensaio “El problema del Brasil”, publicado pela primeira vez em 1921, a integração brasileira à América Latina. Logo após liderar uma missão mexicana ao Brasil, em comemoração a nosso centenário da Independência, Vasconcelos se dedicaria a escrever “La raza cosmica” (1925), em referência ao novo “povo ibero-americano”, de matriz étnica inédita em seu potencial de intervir na geopolítica mundial.

Nesta época, a crítica anti-colonial latino-americana adensava-se, curiosamente, antecipando alguns traços do movimento contemporâneo chamado “decolonial”. Começava a se propagar o conceito de “IndoAmérica”, no lugar de América Latina, para dar visibilidade aos expressivos contingentes indígenas, negros e mestiços, excluídos da primeira denominação cujas raízes republicanas tendiam a desconsiderar uma vasta maioria de povos subalternizados da perspectiva étnica. O peruano Victor Raúl Haya de la Torre (1895-1979) contribui no alargamento da perspectiva de quem somos nós, latino-americanos, assim como outro peruano, influente marxista latino-americano no século XX, José Carlos Mariátegui (1894-1930), inspirados ambos em sua utopia latino-americana, na obra do cubano José Martí (1853-1895).

Ainda assim, dentre os brasileiros, a maioria, tais quais Eduardo Prado, Manuel de Oliveira Lima, Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha, mantinha distância da pretensão de formulação de um pensamento crítico latino-americano, ocupada com a construção de uma *brasilidade* apartada da América espanhola. A era Vargas (1930-1945), viria em seguida reforçando tal empenho intelectual de afirmação de uma identidade nacional dissociada “da outra América”. Não é de se espantar, pois, que o acadêmico mexicano Leopoldo Zea (1912-2004) que tanto escreveu sobre a América Latina, em nenhum momento de sua farta bibliografia tenha abordado o Brasil de forma adequada (BETHEL, 2009, p. 311-2).

Uma voz dissonante era Manoel Bomfim (1868-1932) que, em “América Latina: males de origem”, publicado pela primeira vez em 1905, dedicou-se a combater o pan-americanismo, antevendo o perverso poderio que se concedia aos Estados Unidos na condução dos assuntos latino-americanos, ao mesmo tempo em que buscava promover os laços de solidariedade entre o Brasil e a América Espanhola. Seria preciso se aproximar meados do século XX para se começar a identificar a continuidade do esforço pioneiro de Manoel Bomfim nalguns poucos intelectuais brasileiros, tal como em Manuel Bandeira mediante sua “Literatura hispano-americana”, publicado pela primeira vez, em 1949.

⁵ A chamada Doutrina Monroe foi anunciada em 1823 pelo presidente estadunidense James Monroe. A frase que resume a doutrina é: “América para os americanos” contra o colonialismo europeu. Aparentemente, os Estados Unidos estavam fazendo frente à Europa para defender os países latinos mas tal intento ocultava seu interesse, mesmo ainda quando estava na periferia do sistema mundial em intervir nos destinos das nações ao sul do continente, sob a firme convicção de que se tratava de uma “missão civilizadora”, legítima, portanto, que na prática, embasaram as várias ações expansionistas realizadas.

A história, porém, traz surpresas em seus revezes. A inglória rede de intelectuais formada no exílio latino-americano concomitantemente aos sucessivos golpes de Estado que se espriavam pelo sul do continente uniria em caráter indelével uma geração de homens públicos brasileiros em clara sintonia com os demais irmãos de destino latino-americanos, sobretudo entre os anos 1960 e 1980.

É de chamar atenção a trajetória de Darcy Ribeiro (1922-1997) ⁶ que, em seus deslocamentos no Uruguai, Chile, Venezuela, México, Peru, Colômbia diz ter se descoberto, ele mesmo, cidadão brasileiro latino-americano, passando, então, a se dedicar aos estudos que o levariam à reelaboração não apenas da história da formação latino-americana mas da utopia nela contida, na ênfase às suas potencialidades a fim de se opor ao que chamou “modernização reflexa”, mantenedora do atraso, e propor a “aceleração evolutiva”, com base na revolução científico-tecnológica, gerida autonomamente por cada sociedade a garantir, por isso, sua emancipação ⁷.

Darcy Ribeiro, ao recepcionar o conceito de “evolução multilinear” de Julian Steward e Leslie White, questiona o padrão civilizatório unilinear da humanidade. Faz notar que as formações socioculturais concretas possuem um caráter temporal e sincrônico de maneira que, desde o rompimento evolutivo da condição primitiva, as feições das sociedades humanas tornaram-se incontáveis, imprevisíveis e, em muitos casos, coetâneas.

Esta construção ideal (diagnósticos homogêneos referentes aos sistemas adaptativo, associativo e ideológico que atravessassem todas as formações. Apresentando em cada uma delas certas alterações significativas) está muito distante do possível, em virtude do âmbito de dispersão das variações de conteúdo de cada cultura (RIBEIRO, 2001, p. 47-8).

No pensamento darcyniano, as mudanças dão-se, conforme já mencionado, como “modernização reflexa” ou “aceleração evolutiva”. Apenas o segundo termo permite-nos romper com a dependência/subalternidade em face de outros sistemas econômicos mais poderosos e se possa conquistar, com a autodeterminação, o verdadeiro desenvolvimento que é mais do que a modernização espúria à qual a América Latina ainda se submete (RIBEIRO, 2001, p. 36).

⁶ Em agosto de 1962, Darcy Ribeiro, antropólogo, político, educador, assumiu o Ministério da Educação e Cultura do Governo de João Goulart, passando a Reitoria da recém-fundada Universidade de Brasília (UnB), criada por ele e Anísio Teixeira, para as mãos deste, até então Vice-Reitor. Em 1963, tendo o Brasil retornado ao regime presidencialista, após uma curta experiência parlamentarista, Darcy Ribeiro deixa o Ministério, convocado pelo Presidente Jango para assumir a chefia da Casa Civil. Com o Golpe Militar, de 1º. de abril de 1964, foi obrigado a fugir, recebendo asilo no Uruguai. Cf. MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2012.

⁷ No exílio, Darcy Ribeiro escreveu “O processo civilizatório. Etapas da evolução sócio-cultural” e publicou-o em 1968. A respeito desta obra disse: “É um livro latino-americano, brasileiro, escrito no Uruguai” (RIBEIRO, 2007, p. 224). A partir daí, inaugurou a série de 6 (seis) livros chamados “Estudos de Antropologia da Civilização”, do qual fazem parte “As Américas e a Civilização: processo de formação e causas do desenvolvimento cultural desigual dos povos americanos” (1ª. Edição 1969), “Os brasileiros – teoria do Brasil” (1ª Edição, 1969), seguidos de “Os índios e a civilização. A integração das populações indígenas no Brasil moderno” (1ª. Ed. 1970); “O dilema da América Latina” (1ª. Ed. 1971); “Os brasileiros – teoria do Brasil” (1ª. Ed. 1978), encerrando seus 30 anos de reflexão ao publicar “O Povo Brasileiro”, cuja primeira edição data de 1995.

2. Darcy Ribeiro e a imaginação latino-americana

Manoel Bomfim, uma das fontes em que bebeu entusiasticamente Darcy Ribeiro, opunha-se “a todos os antigos e modernos pensadores coniventes com os grupos de interesse que mantêm o Brasil em atraso” legando à geração de Darcy Ribeiro o que este definiu como uma “extraordinária capacidade de indignação e de esperança [...] sua certeza de que esse é um país viável” (RIBEIRO, 1993, p. 17).

Combatendo o racismo pseudo-científico do início do século XX, denunciando o chamado “darwinismo social” e explicitando o “parasitismo social” dos colonizadores, a saber, a mais completa inaptidão ao trabalho da parte dos colonizadores que dependiam em tudo da mão de obra escrava⁸. Bomfim destruía a mitologia das “raças inferiores”. Fazia ver que a exploração do trabalho de negros e índios por aqueles que lhe usurparam a liberdade e quaisquer possibilidade de auferir ganhos que pudessem, no tempo, dar-lhe qualquer segurança ou aos filhos⁹. O trabalho era, para o escravo, mesmo após liberto, sua máxima desumanização apenas interrompida com a morte. Acusar o cativo (ou ex-cativo) de indolência é o paradoxo de uma economia rural e urbana absolutamente parasitária da força de trabalho negra e indígena:

Na colônia, só o cativo trabalhava; todo mundo explorava e oprimia; a produção dependia, apenas, do número de cativos e da crueza dos açoites; o progresso foi condenado por inútil, a inteligência perseguida como perigosa. O colono sobre o cativo, o fisco sobre o colono, o absolutismo e o arcaísmo religioso sobre todos, afundavam, de mais em mais, estas sociedades na miséria, no aviltamento e no obscurantismo. A metrópole rolou, uivou de gozo, realizou o seu ideal, o parasitismo social” (BOMFIM, 1993, p. 324).

Bomfim, contudo, apostava na educação e na cultura como caminhos para a mudança. Sabia que a emancipação de um povo não poderia se basear unicamente na riqueza

⁸ Não apenas nas grandes fazendas mas também nas cidades todos os serviços eram realizados pelos cativos. Existiam nas cidades os chamados “escravos de ganho” que trabalhavam na rua e, aos domingos, pagavam a seu proprietário a quantia semanal exigida. O “escravo de ganho” sobrevivia como pudesse e poderia ficar com o dinheiro que ganhasse acima da quantia requerida pelo “dono”. Não poucos senhores viviam do dinheiro que eles levavam para casa. O “escravo de ganho” devia possuir um passe para exercer a atividade na rua. Os ofícios dos homens eram mais variados do que os das mulheres: tapeceiros, barbeiros, alfaiates, trançadores de palha, marceneiros. As mulheres, em geral, eram vendedoras, equilibrando na cabeça os grandes tabuleiros com doces, salgados, frutas, verduras, refrescos, água, aguardente. Havia também as aguadeiras que ficavam nas fontes públicas enchendo as vasilhas transportadas por homens ou por mulas conduzidas por homens que também eram os carregadores das “cadeiras” de vários tipos que levavam os que pudessem pagar pelas ruas e ladeiras da cidade. Existiam ainda as lavadeiras e engomadeiras. Gonçalves (2012, p. 241-2), em seu romance de impactante força de testemunho-histórico, dá-nos fortes elementos para duvidar do senso comum de que era o povo negro e mestiço indolente corroborando com o diagnóstico de Bomfim acerca do “parasitismo” dos colonizadores, os proprietários das “peças” - como eram chamados os escravos - completamente delas dependentes.

⁹ No Brasil-Império, a título de exemplo, era proibido ao escravo liberto adquirir ou herdar qualquer propriedade, sendo a vigilância a punir isto severa. Cf. Gonçalves, 2012.

material se cindida da instrução e consciência dos povos subalternizados acerca de si mesmos, de sua história e de seu porvir. Antecipava o argumento hoje amplamente divulgado de que pouco ou nada seria revertido para as populações subalternas se estas, pela educação e pela afirmação de suas culturas, não se constituíssem como sujeitos de seus destinos. A descolonização política e a formação das repúblicas se constituíram numa etapa necessária mas não suficiente. Na prática, as elites nacionais, em maior ou menor orquestração com o capital internacional, fizeram crescer seus ganhos privados concentraram renda e mantiveram no subdesenvolvimento a gigantesca base da pirâmide.

Darcy Ribeiro herdou de Bomfim seu pensamento social crítico. Sua geração participou de alguns intensos esforços de reversão das desigualdades históricas na América Latina. Em 1948, nascia a CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina), que aliou o chileno Raul Prebich e o brasileiro Celso Furtado. Em 1958, foi implementada a FLACSO (Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais), cujo primeiro diretor foi José Medina Echavarría. No Rio de Janeiro, foi fundado, em 1957, também ligado a UNESCO, o CLAPCS (Centro Latino-Americano de Pesquisas Sociais). Ganhavam visibilidade também os teóricos da dependência à esquerda Ruy Mauro Marini (1932-1997) e Theotônio dos Santos (1936-) ¹⁰, cujo pensamento marcou a efervescência do pensamento crítico no continente.

Ao mesmo tempo, dava-se o enfrentamento das ditaduras na Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai. Como é sabido, no Paraguai, um general tornou-se presidente em 1958 com um golpe de Estado, sendo reeleito por oito mandatos consecutivos, desfrutando, assim, por 35 anos do mais longo governo militar já visto na América Latina. No Brasil, em 31 de março de 1964, os militares depuseram o Presidente da República João Goulart e assumiram o governo do país até 15 de março de 1985. No Chile, em 11 de setembro de 1973, um golpe militar também colocou na presidência um general que permaneceu até 1990. O Uruguai que, entre 1942 e 1973, viveu um importante período democrático, retomando o debate político das três primeiras décadas do século XX, interrompido durante os governos ditatoriais entre 1933 e 1942, experimentou a ascensão dos movimentos em prol da democracia e a diversificação dos espaços culturais e intelectuais, particularmente, entre 1945 e 1955, mas viu, também, a força da ditadura

¹⁰ Fernando Henrique Cardoso também participava do debate durante a década de 1970 sobre as possibilidades para o desenvolvimento capitalista nos países latino-americanos e, particularmente, no Brasil. Segundo Theotônio dos Santos (2012), um giro intelectual e ideológico apartaria Cardoso e seu grupo na USP e no Cebrap do projeto crítico originário da Teoria da Dependência e se relacionaria a seu ingresso no MDB, nos anos finais da ditadura militar no Brasil. Basicamente, segundo Santos, Fernando Henrique Cardoso, a partir de 1974, propõe o argumento da permanência da dependência e, ainda nestas circunstâncias, poder-se-ia falar em crescimento econômico e democracia. Ruy Mauro Marini, por outro lado, contesta e visualiza oportunidades de se superar a subordinação ao capitalismo mundial. Para Wagner (2005), o debate entre Cardoso e Marini reflete justamente os impasses e as tensões colocadas na conjuntura de reabertura política no Brasil e a mudança do tom do autor de "Dialética da Dependência" sugeriria, talvez, o temor conservador em face dos setores mais radicalizados dos movimentos sociais ou dos remanescentes de organizações partidárias que se organizaram na clandestinidade durante a ditadura.

retornar quando seu presidente civil deu um golpe de Estado em seu próprio governo, em 27 de junho de 1973, apoiado pelos militares que permaneceram no poder até 1985. Em 24 de março de 1976, as Forças Armadas argentinas assumem o Executivo depondo o então presidente e instalando governos militares até 1983. Portanto, se o Chile, a Argentina e o Uruguai, entre as décadas de 1960 e 1980, serviram de refúgio a muitos que já sofriam as perseguições da ditadura em seu país de origem, isto não durou (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2011, p. 161).

Eis que na experiência do sofrimento, ganhava solidez uma nova imaginação social latino-americana. Darcy Ribeiro, em seu ensaio “A América Latina existe?” (2010), contrasta “o que existe” (o fático) com “o que pode existir” (o contra-fático). Ironicamente, como é seu estilo, afirma que Thomas Morus e outros antes dele começaram a escrever sobre a utopia desde que ouviram as primeiras narrativas de Colombo ou Américo Vespúcio:

Foi a visão de nossa indiada louçã, vestida na inocência de sua nudez emplumada, dançando num jardim tropical idílico que [...] acendeu o ardor utópico que floresce em ondas sucessivas de fantasias generosas ou perversas, repensando o mundo como projeto. Invetando comunismos bonitos e feios de bons e maus selvagens, sonhando com vidas possíveis, mais gostosas de ser vividas (RIBEIRO, 2010, p. 45).

Narra que, após o êxtase, os homens brancos precisaram purgar os pecados de tal visão paradisíaca na terra. Não demorou que a utopia cristã servisse também para transformar quantas almas se fizesse útil em corpos domesticados para o trabalho no cativeiro a gerar as riquezas em prata, ouro, diamantes, também, em produtos agrícolas das terras tropicais numa época em que o açúcar da cana chegaria a valer tanto quanto o petróleo hoje. Indígenas e negros escravizados por séculos nas Américas foram alocados nas posições mais subalternas da sociedade alimentando até hoje um racismo que buscou “naturalizar” a subalternidade, explicada, efetivamente, pelas condições de super-exploração da força de trabalho existente na América Latina:

Uma característica singular da América Latina é sua condição de um conjunto de povos intencionalmente constituídos por atos e vontades alheios a eles mesmos [...] O povo sempre foi, nesse mundo nosso, uma mera força de trabalho, um meio de produção, primeiro escravo; depois, assalariado; sempre avassalado [...] Somos a resultante de empreendimentos econômicos exógenos que visavam a saquear riquezas, explorar minas ou promover a produção de bens exportáveis, sempre com o objetivo de gerar lucros pecuniários. Se dessas operações surgiram novas comunidades humanas, isto foi uma resultante ocasional, não esperada e até indesejada (RIBEIRO, 2010, p. 59-60).

Dialeticamente, porém, um “povo novo” nascia – esta é a aposta de Darcy Ribeiro - como populações plasmadas na amálgama biológica e na aculturação de etnias díspares

sob o enquadramento escravocrata e fazendeiro e o sistema de *plantation*. Um povo, usurpado em sua história, a inventar seus novos caminhos.

[...] aliciados nas plantações tropicais, para exploração de produtos florestais ou de minas e metais preciosos que deram lugar a um ente étnico inteiramente novo, profundamente diferenciados de suas três matrizes e que ainda anda em busca de sua identidade. São povos que não tendo passado de que se orgulhar só servem para o futuro (RIBEIRO, 2010, p. 66).

O antropólogo elabora sua “tipologia étnico-nacional” dos povos extraeuropeus no mundo moderno: a) povos-testemunho; b) povos novos; c) povos transplantados; d) povos emergentes. Os primeiros são os sobreviventes de velhas civilizações autônomas sobre as quais se abateu a expansão europeia, a saber, as populações mexicanas, mesoamericanas e andinas, sobreviventes das antigas civilizações asteca, maia e incaica. Os povos novos resultam da “fricção étnica” das matrizes indígenas, negras e europeias. O terceiro grupo é formado pelos que, embora nascidos no continente, têm a língua, cultura e perfil étnico idênticos aos colonizadores. Os povos emergentes são as nações novas da África e da Ásia.

O povo latino-americano “realmente existente” é formado pelos contingentes integrados em cada população neo-americana, destacando-se, os inúmeros povos africanos amalgamados em cada nova etnia nacional, sob a marca da opressão e do sofrimento, exercendo nestas influências de várias ordens a traduzir sua resistência à dominação branca. Não menos as aldeias agrícolas indiferenciadas dos *Tupi-Guarani* na costa atlântica da América do Sul, dos *Aruak*, da floresta amazônica e dos *Karib*, do Caribe, os *araucanos* do Chile moderno, os *Chibcha*, da Venezuela, Colômbia e América Central, também os *Timote* e as confederações *Fincenu*, *Pancenu* e *Cenufaná*, além dos *Jicague* (Nicarágua), os *Cuna* (Panamá), dentre outros que, numa dupla inscrição, se percebem como membros de sua etnia conformando ainda o povo “novo” latino-americano (RIBEIRO, 2007, p. 187). Por isso, podemos falar hoje em muito mais do que quinhentos milhões de latino-americanos que “falam duas variantes modernas de uma língua neolatina, o português e o espanhol, mutuamente inteligíveis” (RIBEIRO, 1993, p. 9), além de, no caso dos indígenas que vivenciam a “fricção interétnica”, aqueles que também suas línguas-mães.

Walter Mignolo (2003), um dos mais destacados representantes da vertente da *modernidade-colonialidade-decolonialidade* do chamado pós-colonial latino-americano, ressaltou a consciência de Darcy Ribeiro acerca de sua própria inscrição subalterna como antropólogo na geopolítica do conhecimento. Para Mignolo, o mérito de Darcy estava em sua lucidez acerca do “lugar” de sua fala: intelectual latino-americano, que fala a partir do Terceiro Mundo, não como um lugar bizarro ou inferior, mas como um lócus poderoso de enunciação. Não restam dúvidas de que para o “antropologiano”, como o próprio optou denominar-se em contraste ao antropólogo que apenas observa, recusando-se a se ver como membro da população estudada, a “latinoamericanidade” era algo tão essencial como respirar (NEPOMUCENO, 2010, p. 19). Talvez, seja possível concordar com Darcy Ribeiro quando diz que:

Nós, latino-americanos, como parcela ponderável do gênero humano, já estamos plasmados em nossa forma básica. Somos uma romanidade tardia, lavada em sangue índio e em sangue negro. Somos a matriz de uma Latino-América-Nação em busca do seu destino, que se plasmará no próximo milênio [referia-se ao atual 3º. Milênio] (RIBEIRO, 1993, p. 11. Os colchetes são meus).

3. Modernidade-Colonialidade-Decolonialidade: por uma razão pós-colonial

A utopia latino-americana hoje não projeta uma América homogênea mas o respeito e articulação das diversas culturas o que contraria diametralmente a racionalidade moderna erguida sobre dicotomias tais quais “civilização x barbárie”, “razão x emoção”, “modernidade x tradição”. Trata-se, pois, do apelo à razão pós-colonial, isto é, às leituras alternativas dos eventos históricos e culturais e de seus discursos legitimadores. As revisões históricas são cada vez mais reivindicadas na medida da intensidade dos processos de deslocamentos e realocamentos do poder colonial, ou melhor, das sujeições neocoloniais.

Não é uma história passadista a colonialidade. Os neocolonialismos persistem nas dimensões, como afirma Aníbal Quijano (2010), do “poder”, do “saber” e do “ser”. A “racialização” foi e ainda é uma forma de classificação e subalternização do outro, destituindo-o de sua plena condição humana. As lutas independentistas não bastaram para erradicar a força com que a colonialidade penetrou corações e mentes, gerações após gerações, violentando etnias, gêneros, sexualidades. Vivendo sob o imperativo da racionalidade moderna ocidental e suas valorações éticas, a ciência serviu para legitimar tais construções do mundo.

Por isso, o desafio epistemológico assumido pela vertente pós-colonial da “modernidade-colonialidade-decolonialidade” a congrega alguns estudiosos latino-americanos como Walter D Mignolo, Aníbal Quijano, Santiago Castro-Gómez, Catherine Walsh e Freya Schiwy está em desvelar como a “diferença colonial” foi apropriada pelos colonizadores e, sob a “práxis racional da violência” (DUSSEL, 2000, p. 472), se configurou aqui o povo latino-americano. Bebendo das influências do marxismo heterodoxo latino-americano, de correntes da teoria dependentista, da filosofia da libertação, quer-se hoje, nas palavras de Mignolo (2003) fazer emergir o “pensamento liminar” que, como uma “enunciação fraturada em situações dialógicas com a cosmologia territorial e hegemônica” (p.11), duvidando, pois, do universalismo imposto, recrudescer um “novo medievalismo” capaz de abranger inusitadas histórias locais rearticulando-as em sua “diversidade como projeto universal” (p.420) que confirma a “gnosologia poderosa emergente” (p.35) nascida no empenho de remapeamento dos *loci* de enunciação do saber-poder mundial.

A pós-colonialidade é tanto um discurso crítico que traz para o primeiro plano o lado colonial do sistema mundial moderno e a colonialidade do poder embutida na própria modernidade, quanto um discurso que altera a proporção entre locais geoistóricos (ou histórias locais) e a produção de conhecimentos. O reordenamento da geopolítica do conhecimento manifesta-se em duas direções diferentes mas complementares: 1. A crítica da subalternização na perspectiva dos estudos subalternos; 2. A emergência do pensamento liminar como uma nova modalidade epistemológica na interseção da tradição ocidental e a diversidade das categorias suprimidas sob o ocidentalismo; o orientalismo (como objetificação do lócus do enunciado enquanto 'alteridade') e estudos de área (como objetificação do "Terceiro Mundo", enquanto produtor de culturas, mas não de saber). (MIGNOLO, 2003, p.136-7)

O desafio decolonial latino-americano está em formular teorias a partir do chamado "Terceiro Mundo", embora não apenas *para* o "Terceiro Mundo", como se se tratasse de uma "contra-cultura 'bárbara' perante a qual a teorização do Primeiro Mundo teria de reagir e acomodar-se" (MIGNOLO, 2003, p.417). A modernidade-colonialidade-decolonialidade quer ainda destacar seu caráter pós-ocidental¹¹ e anti-imperialista, fazendo menção ao fato de que, se no século XVI, missionários espanhóis violentaram a cultura dos povos ameríndios, hoje, os Estados Unidos, ex-colônia britânica, transformaram-se no "outro imperial" (MIGNOLO, 2003, p.16). A motivação decolonial está em reinterpretar a América Latina a fim de também reinventar, daqui para a frente, a história mundial, pós-colonial.

Considerações finais

A busca do destino relaciona-se profundamente aos desafios para superação do atraso e do subdesenvolvimento que ainda submete o povo latino-americano à "modernização reflexa", descrita por Darcy Ribeiro como a forma subordinada de inserção das sociedades latino-americanas naqueles sistemas tecnologicamente superiores, pagando o preço, no limite, de sua autodestruição como entidade étnica e dizimação ambiental. Caberia, ao contrário, aos povos latino-americanos determinar para si mesmos outra modernização, chamada pelo estudioso de "aceleração evolutiva", com o poder de inaugurar um novo processo civilizatório, desta vez, não-imperialista.

O Brasil, até onde pudemos ver, tem sua história de solidariedade com a América Hispânica a ser construída. Inicialmente, marcando uma solene distância das recém-repúblicas nascidas no novo continente, depois, apoiando diretrizes político-econômicas estadunidenses contrárias à região até que, pela excepcional rede intelectual nascida no exílio, a partir dos sucessivos golpes de Estado, uma utopia é erguida, desta vez, com o Brasil partícipe de "Nuestra América". O que *nos une*, contudo, encontra-se ainda no

plano do desejo e da esperança. Desejamos/esperamos que seja uma cooperação entre povos mais qualificada, que promova a distribuição mais equânime dos benefícios aos envolvidos. Pensa-se numa integração que se realize não somente no plano da produção, infraestrutura e comércio (MENEZES & LIMA, 2012, p. 163), mas também nos intercâmbios culturais, acadêmicos e não-acadêmicos, na difusão da informação, nas redes e movimentos sociais ¹².

Conforme as palavras de Darcy Ribeiro, a América Latina ainda existirá como articulação de povos “estruturados para si mesmos”, portadores de “projeto próprio de desenvolvimento, autônomo e auto-sustentado”, contra qualquer imposição “recolonizadora” (RIBEIRO, 1982, p. 21-2). Falamos de um universal ampliado, portanto, aberto a novas histórias, numa civilização quiçá enriquecida, se capaz de perceber na hibridez sua mais poderosa qualidade. Assim diz Silviano Santiago:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental, graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Como os pós-coloniais de outras estirpes, de Fanon, Said a Stuart Hall ou Bhabha, Darcy Ribeiro, anti-colonial, sabia que as histórias dos povos eram híbridas, entrelaçadas em suas assimetrias, tensões, adequações cabendo à sua geração e às novas a leitura desconstrutora da história oficial, sobretudo, a produção de contradiscursos a expressar as múltiplas resistências a todo projeto uniformizador, dentre eles, a América Latina, heterogênea e mais plena de “humanidades”.

¹¹ O conceito é do cubano Roberto Retamar que, em 1974, propôs o “pós-ocidentalismo” que o ajudaria a perseguir melhor algumas questões. Com este, a crítica pós-colonial que, em seus inícios, não incluía as Américas, as teria, agora, reunidas, assim como o Caribe, a África do Norte e a África subsaariana. Também, o pós-ocidentalismo contemplava desde o império espanhol após o século 16 até a emergência dos EUA. Cf. MIGLIEVICH-RIBEIRO, Pensamento Latino-Americano e Pós-Colonial: o diálogo possível entre Darcy Ribeiro e Walter Mignolo, 2012.

Referências Bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Antissemitismo, imperialismo, autoritarismo. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de 'América Latina' em perspectiva histórica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, jul-dez/2009, p. 289-321.
- DUSSEL, Enrique. Modernity and Eurocentrism. **Neplanta: Views from South**, Durhan, n. 1.3, 2000, p. 465-478.
- FARRET, Rafael Leporace & Pinto, Simone Rodrigues. América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia. **Topoi**, vol. 12, n. 23, jul-dez. 2011, p. 30-42.
- GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2012.
- HENRÍQUEZ, Lucrecia. Da monarquia à república: o Chile na América (primeira metade do século XIX). In: PAMPLONA, Marco A. & STUVEN, Maria (ORG.). **Estado e nação no Brasil e no Chile ao longo do século XIX**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p. 61-94.
- MENEZES, Augusto & LIMA, Marcos Costa. Cooperação, regionalismo e desenvolvimento econômico: Brasil, Índia e Coreia do Sul comparados. In: LIMA, Marcos Costa (ORG.). **Política internacional comparada**. O Brasil e a Índia nas novas relações Sul-Sul. São Paulo: Alameda, 2012, p. 151-178.
- MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia M.. Intelectuais no exílio: onde é a minha casa?". **Dimensões**. Revista de História. UFES. Vitória (ES), vol. 26, 2011, p. 152-176.
- MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia M.. Reflexões sobre a utopia necessária e a universidade brasileira a partir de Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira. In: VILLAR, José Luiz & CASTIONI, Remi (ORG.). **O projeto da UnB e a educação brasileira**. Brasília: Verbena, 2012, p. 27-59.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais**. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- NEPOMUCENO, Eric. Apresentação. In: RIBEIRO, Darcy. **A América Latina existe?** Rio de Janeiro: Fundar; Brasília-DF: EdUnB, 2010, p. 19-20.
- QUIJANO, Aníbal., "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". In: LANDER, Edgardo (Org.). **Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Perspectivas latinoamericanas, Buenos Aires: Clacso/Unesco, 2000, p. 201-246.
- RIBEIRO, Darcy. **A América Latina existe?** Rio de Janeiro: Fundar; Brasília-DF: EdUnB, 2010. (Darcy no bolso; v. 1).
- RIBEIRO, Darcy. **As Américas e a civilização**. Processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- RIBEIRO, Darcy. O Dilema da América Latina: estruturas de poder e forças insurgentes. Petrópolis: Vozes, 1988.
- RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**. A integração das populações indígenas no Brasil moderno. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

- RIBEIRO, Darcy. Integração, para quem? **Carta**. Falas. Reflexões. Memórias. Brasília: Gabinete do Senador Darcy Ribeiro, nº 01, 1991 (Informe de distribuição restrita do Senador Darcy Ribeiro).
- RIBEIRO, Darcy. Manoel Bomfim, antropólogo. In: BOMFIM, Manoel. **A América Latina**. males de origem. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993, p. 9-20.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, Darcy. **O processo civilizatório**. Etapas da evolução sociocultural. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RIBEIRO, Darcy. **A Universidade Necessária**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**. Ensaio sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Theotônio dos. Teoria da dependência: um balanço. Ins: MARTINS, Paulo Emílio M. & MUNTEAL, Oswaldo (ORG.). **O Brasil em evidência**: a utopia do desenvolvimento. Rio de Janeiro: PUC-Rio; FGV, 2012, p. 154-161.
- WAGNER, Adolfo. **Dois caminhos para o capitalismo dependente brasileiro**: o debate entre Fernando Henrique Cardoso e Ruy Mauro Marini. Dissertação (mestrado) – UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-Graduação em Ciência Política. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2005.

A FICÇÃO DA INFÂNCIA EM “PIRLIMPSIQUICE”, UMA ESTÓRIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Arnon Tragino (UFES)¹³

Resumo: Um enlace de palavras que recuperam, expõem e reconstroem universos culturais e ficcionais ainda seria um conceito menor para abarcar e definir a literatura de João Guimarães Rosa. O exercício da criação literária, visto, por exemplo, em *Primeiras estórias* – talvez o livro mais famoso do autor – afirmou sua alta voltagem estética; atividade exposta também em trabalhos como *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (1956) e *Grande sertão: veredas* (1956). Porém, como singularidade artística e maior especificidade estrutural em relação às outras obras, *Primeiras estórias* demarcou o gênero “estória” como uma forma de escrever; um estilo novo dentre os já tradicionais das letras brasileiras, mas também podendo ser um estilo tradicional reformulado: outro significado para a palavra história (neste caso, *short story*). A singularidade deste livro, como disse Paulo Rónai, advém de um “sabor popular”, que talvez tenha relegado à obra o status de ser a mais indicada por estudiosos para se iniciar a leitura de Rosa. Essa popularidade é manifestada em diversos vieses, tais como o ambiente familiar, personagens de caráter humilde e simples, um regionalismo mineiro, acontecimentos fantásticos e maravilhosos que atraem a curiosidade do leitor, narrativas curtas com temáticas ligadas ao folclore, à superstição e ao mistério e, dentre tantas outras mais, a infância, nosso objeto de estudo. A proposta analítica dessa comunicação, assim, é entender a cultura infantil como objeto de incursão narrativa na literatura de Guimarães Rosa. Mais especificamente, pretende-se investigar a apropriação que a ficção faz dos caminhos culturais que cercam a visão de mundo dos personagens principais das narrativas feitas por crianças. Essa investigação

¹³ Arnon Tragino é Mestrando pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: arnon.tragino@hotmail.com .

tomará então como corpus o conto “Pirlimpsiquice”. Teoricamente, alçaremos propostas de pensadores como Antonio Candido (1989) e Eurídice Figueiredo (2010). A estória de “Pirlimpsiquice”, desse modo, fala sobre um grupo de alunos que encena uma peça numa escola interna. Guimarães Rosa constrói neste trabalho dobras ficcionais, que numa primeira leitura fazem surgir questões como: qual a relação entre invenção e realidade? Em que medida uma mentira se torna ficção? Qual a surpresa que se tem quando se faz uma encenação improvisada? O que há de mágico e maravilhoso no imaginário infantil? Para este trabalho, o foco será dado à essa curiosidade do leitor quando entra em contato com o texto, à essa reformulação da linguagem ficcional que transcorre culturas; uma literatura que fundamenta a argumentação estética como um fenômeno múltiplo, criador de mundos.

Palavras-chave: *Primeiras estórias*. Ficção. Infância.

Cheguei para a frente, falando sempre, para a beira da beirada.
Ainda olhei, antes. Tremeluzi.
Dei uma cambalhota. De propósito, me despenquei. E caí.
E, me parece, o mundo se acabou.

“Pirlimpsiquice”, *Primeiras estórias*, João Guimarães Rosa.

Introdução

Um enlace de palavras que recuperam, expõem e reconstroem universos culturais ainda seria um conceito menor para abarcar e definir a literatura de João Guimarães Rosa. Paulo Rónai, prefaciador de seus livros, já dava ao leitor essa dimensão inclassificável, que margeia o local e o universal tematicamente e estruturalmente, em meio à literatura produzida no Brasil:

A amplitude do êxito é motivo de satisfação para os críticos brasileiros, que, logo depois do aparecimento do primeiro livro de Guimarães Rosa, souberam discernir-lhe o alcance ultranacional. O mais ouvido de todos, Álvaro Lins, apontou-o imediatamente como “o que deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal”. (RÓNAI, apud ROSA, 2001, p. 15).

Se há limites e fronteiras implícitas, e discursos *transatravessadores*, de qual ponto pode partir uma análise da ficção rosiana? Pensando nesse princípio, a proposta analítica deste artigo é partir da cultura como objeto de criação narrativa na literatura de Guimarães Rosa. Mais especificamente, nas estórias do livro *Primeiras estórias*, pretende-se investigar a apropriação que a ficção faz dos caminhos culturais que cercam a visão de mundo infantil dos personagens principais. Essa investigação, assim, tomará como *corpus* o conto

“Pirlimpsiquice”.

Se estamos falando de cultura, é viável que se discorra (antes de procedermos à análise) sobre seus conceitos e sua relação com a literatura. Conceitos não muito compreensíveis num primeiro contato e relação altamente marcada por entrelaçamentos discursivos e perspectivas híbridas. No período modernista de nossa literatura, essas questões se chocaram e trouxeram ao âmbito produtivo a demarcação de territorialidades e *modus vivendi* que, permeando a estética com certas especificidades nacionais, constituiu o regionalismo literário brasileiro; movimento ao qual a obra rosiana é relativamente associada.

Antonio Candido trata desse tema em “Literatura e subdesenvolvimento”. No texto de 1970, o crítico aponta que a literatura regionalista foi prescrita por um ideário em queda de “país novo” e uma elevação da consciência de “país subdesenvolvido”. Aspecto que coordenou a noção de cultura na América Latina, não sendo mais algo detido ao local, mas sim ao inter-relacional:

Sabemos, pois, que somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural. E que, ao contrário do que supunham por vezes ingenuamente os nossos avós, é uma ilusão falar em supressão de contatos e influências. Mesmo porque, num momento em que a lei do mundo é a inter-relação e a interação, utopias da originalidade isolacionista não subsistem mais no sentido de atitude patriótica, compreensível numa fase de formação nacional recente, que condicionava uma posição provinciana e umbilical. (CANDIDO, 1989, p. 9).

Desse conceito de cultura, tido agora como variável e amplo, a produção modernista e a crítica literária tomaram como finalidade construtora de estéticas a *transculturação*, que, nas palavras de Rachel Esteves Lima, no texto “A identidade cultural da crítica literária latino-americana”, nos diz:

Por transculturação, compreende-se o duplo processo de desajuste e reajuste por que passam duas ou mais culturas, quando colocadas em contato. Implica o surgimento de novos produtos culturais e derivados de uma síntese de práticas diferenciadas, que repercute tanto no universo simbólico do colonizador quando no do colonizado. (LIMA, 2011, p. 3).

Daí a formatação híbrida e atravessada de nossa literatura, que busca conjugar materiais discursivos preparados por fontes que colonizam, mas que não apagam a tradição colonizada, formando, assim, uma síntese heterogênea. Da mesma maneira como a crítica, a produção literária absorveu esse processo, levando a cabo o refinamento das fronteiras que antes demarcavam as autoridades discursivas da metrópole em relação à colônia, como por exemplo, a necessidade de imitação das temáticas, a postura autoral, a educação para formação de novos leitores de literatura, a criação de academias de letras (CANDIDO, 1989, p. 11), dentre outros.

Diluindo-se esses paradigmas, tem-se o resultado de um ambicioso e novo projeto literário: a reformulação da linguagem ficcional que transcorre culturas, que reavalia escolhas, que relaciona identidades antes de estabelecer manifestações. Enfim, que sugere uma transgressão calcada pelo hibridismo estético-cultural-transnacional. É o que pode ser visto na literatura de Guimarães Rosa – literatura que fundamenta a argumentação estética como um fenômeno múltiplo, criador de mundos.

Primeiras estórias

Talvez o mais famoso livro de Guimarães Rosa, *Primeiras estórias* – publicado em 1962, e desde então arrebatando muitos leitores – reafirmou a alta voltagem estética do autor exposta em trabalhos como *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (1956) e *Grande sertão: veredas* (1956). Porém, como singularidade artística e maior especificidade literária em relação às outras obras, esse livro demarcou o gênero “estória” como uma forma de escrever; um estilo novo dentre os já tradicionais das letras brasileiras, mas também podendo ser um estilo tradicional reformulado. Como nos diz Paulo Rónai:

O epíteto não alude a trabalhos da mocidade ou anteriores aos já publicados em volumes, e sim à novidade do gênero adotado, a *estória*. Esse neologismo de sabor popular, adotado por número crescente de ficcionistas e críticos, embora ainda não registrado pelos dicionaristas, destina-se a absorver um dos significados de “história”, o de “conto” (= *short story*). [...]

Embora o termo, hoje em dia, já apareça também sem conotação folclórica, referido às narrativas de Guimarães Rosa envolve-se numa aura mágica, num halo de maravilhosa ingenuidade, que as torna visceralmente diferentes de quaisquer outras. (RÓNAI, apud ROSA, 2001, p. 18).

Essa singularidade, que advém de um “sabor popular”, talvez tenha relegado ao livro o *status* de ser a obra mais indicada por estudiosos para iniciar a leitura de Guimarães Rosa. E a popularidade aqui, neste caso, se manifesta em diversos vieses, tais como o ambiente familiar, personagens de caráter humilde e simples, um regionalismo mineiro, acontecimentos fantásticos e maravilhosos que atraem a curiosidade do leitor, narrativas curtas, temáticas ligadas ao folclore, à superstição e ao mistério e, dentre tantas outras mais, a infância, objeto de nosso estudo.

A presença da infância em *Primeiras estórias* já é adiantada também por Paulo Rónai, citando Benedito Nunes, em sua introdução ao livro:

Ao lado dos doidos, as crianças formam grupo menor, mas importante, “estrelando” cinco estórias. Elas “fazem parte de uma curiosa estirpe

de personagens, preludiada por Miguilim e Dito, de 'Campo Geral', e à qual pertencem infantes de extrema perspicácia e aguda sensibilidade, muitas vezes dotados de poderes extraordinários, quando não possuem origem oculta ou vaga identidade" (Bendito Nunes). Ou ainda tropeçam nos pedregulhos da palavra ou já se deslumbrem com a sua cintilação, embrenham-se com olhos virgens nos mistérios do mundo e voltam com excitantes descobertas. (RÓNAI, apud ROSA, 2001, p. 23).

Destaco os termos "extrema perspicácia e aguda sensibilidade" e argumento: a percepção infantil em *Primeiras estórias* se forma mais por uma criação do mundo do que por uma descoberta. Os personagens infantis se constituem através de um ato de intervenção e não de simples descrição da realidade. Os poderes extraordinários, assim como o tropeçar em pedregulhos de palavras e o embrenhar-se nos mistérios são condições de ação para uma transformação do real, para uma interferência imaginativa que ficcionaliza esse real, solicitando que ele se modifique a cada movimento, a cada atuação dos personagens.

Muitos estudos sobre a criança já delinearão seu comportamento diante do mundo: a vertente freudiana e lacaniana refletia sobre a questão do poder como impulso para o desenvolvimento e crescimento do ser infantil, o que afirma o caráter de descoberta e de autoajuste à realidade, confirmado pelo universo adulto. Por sua vez, a vertente vygotskiana e piagetiana estabelece a linguagem como fator de constituição do mundo, meio que indica uma posição, uma observação e uma ação do sujeito (a criança) diante da realidade do mundo (adulto).

Nas narrativas infantis de *Primeiras estórias* pode-se ver assim uma linguagem que formata um mundo: especificamente em "Pirlimpisquice" há planos de realidades moduladas por linguagem que são atravessadas de culturas vindas de um processo de ficcionalização do universo adulto. Esse *atravessamento da cultura* da realidade adulta para a ficção infantil – que poderia ser tomada também como uma *transformação da cultura* – pode ser mais bem entendido pelos conceitos de *fronteira* apresentados por Nubia Jacques Hanciau, no artigo "Entre-lugar":

Além de abarcar amplos domínios, as fronteiras muitas vezes são porosas, permeáveis, flexíveis. Deslocam-se ou são deslocadas. Se há dificuldade em pensá-las, em apreendê-las, é porque aparecem tanto reais como imaginárias, intransponíveis e escamoteáveis. Estudá-las, se não resolve essa problemática, leva pelo menos a entender o sentimento de inacabamento, ilusão nascida da capacidade de conceber o "entre-dois-mundos", a complexidade deste estado/espço e desta temporalidade. (HANCIAU, apud FIGUEIREDO, 2010, p. 133).

É evidente que este conceito também pode ser condicionado à literatura. Em específico à literatura de Guimarães Rosa, que é propositalmente fronteira, e que reforça a imagem de seus personagens como seres de ativa manifestação cultural, que

se deslocam em conhecimentos de mundo variados, reais ou imaginários. É o que acontece em “Pirlimpisquice”, como veremos a seguir, onde um teatrinho numa escola vira um espetáculo, no contato com a ficção.

Pirlimpisquice

Em “Pirlimpisquice”, Guimarães Rosa constrói dobras ficcionais: crianças de uma escola fazem um teatro que, a princípio, seria outro, inventado anteriormente daquele que foi feito, mas que é confundido com o que disseram que seria feito. Apesar de soar meio confuso, a proposta literária é instigante. Numa primeira leitura surgem questões sobre o texto, como: qual a relação entre invenção e realidade? Em que medida uma mentira se torna ficção? Qual a surpresa que se tem quando se faz uma encenação improvisada? O que há de mágico e maravilhoso no imaginário infantil? Essas questões são evidentemente de ordem pragmática, mas que despertam a curiosidade do leitor quando este entra em contato com o texto.

Vamos, então, a um resumo da *estória*: um grupo de alunos encena uma peça numa escola interna. Muitas “obrigações” surgem daí: o ato de manter segredo sobre a peça – e por isso eles inventam uma outra história sobre o que seria encenado –; o compromisso em decorar as falas: surge daí o narrador, que se torna também o *ponto* da peça; os ensaios: que contam com a participação de Zé Boné, o aluno mais agitado dentre todos. No dia da encenação ocorre o inesperado: um dos atores não pode mais participar, o *ponto* preenche, então, a sua vaga. Mas não sabendo algumas falas, acaba ficando mudo na frente de todos, o que gera a vaia e a vergonha. Surpreendentemente, Zé Boné entra em cena e contagia o público representando a história inventada, aquela em que todos deveriam acreditar para não descobrirem a verdadeira. O sucesso da atuação veio em seguida, e o teatro, enfim, estava a salvo.

Para além de um simples enredo, muitas questões se *desdobram* – literalmente – acerca do texto literário; o que mais nos chama a atenção, e que mantém sequência à linha analítica de nossa proposta, é o imaginário infantil. Esse imaginário é rememorado pelo narrador já na fase adulta, quando inicia o conto:

Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de Oh. O estilo espavorido. Ao que sei, que se saiba, ninguém soube sozinho direito o que houve. Ainda, hoje adiante, anos, a gente se lembra: mas, mais do repente que da desordem, e menos da desordem do que do rumor. (ROSA, 2001, p. 86, grifo nosso).

A posição dita pragmática do texto tem sua correspondência nesse início. O termo “*Aquilo*” detém aqui a função de dêixis, o qual cataforicamente recupera um acontecimento que ainda será narrado. Há então essa analepse inicial como função de direcionar o leitor para a progressão do texto. Em conjunto a isso o termo “*Oh*” possibilita a surpresa,

atraindo a atenção para o que virá a seguir. Esses recursos postos com os “anos, a gente se lembra” e o jogo metonímico *de repende com desordem e desordem com rumor*, condicionam o leitor a enxergar assim a primeira dobra ficcional: o texto literário em suas mãos, assumindo uma função empírica, agindo “como real” para a constituição da leitura que conta a história de um senhor que lembra a sua época na escola.

Nesse sentido, e na continuidade da história, a segunda dobra ficcional pode ser observada na formação da peça, pertencendo à realidade dos alunos, onde é mostra o discurso que irá coordenar a narrativa (a lembrança do narrador):

A peça ia ser o drama “*Os Filhos do Doutor Famoso*”, só em cinco atos. Tivemos culpa de seu indesejo, os escolhidos para o representar? Às vezes penso. Às vezes, não. Desde a hora em que, logo num recreio de depois do almoço, o regente Seu Siqueira, o *Surubim*, sisudo de mistérios, veio chamar-nos para a grande novidade, o pacto de puro entusiasmo nosso avançara, sem sustar-se. Éramos onze, digo, doze. (ROSA, 2001, p. 86-87, itálicos do autor).

Configura-se aí, inserida na realidade mencionada, a terceira dobra ficcional, que é a realização do teatro. Logo em seguida ocorrem os ensaios e as ditas obrigações a serem feitas, o que indica a posição da peça como um discurso demandado da realidade dos personagens, um discurso propositalmente feito, um discurso que se enraíza no real daquela situação escolar e que é aceito por esse motivo. A peça é uma ficção socialmente acolhida no universo da época (a segunda dobra): todos suspendem a descrença para acreditar no que vai ser encenado.

Desse modo, o imaginário infantil subverte o planejamento dos ensaios quando faz a criação da *outra estória*:

Aí, mais, teve-se dúvida. Se os outros alunos se embolassem, para à força quererem fazer a gente contar a estória do drama? Dois deles preocupavam-nos, fortes, dos maiores dos internos, não pegados para o teatrinho por mal-comportados incorrigíveis! Tãozão e o Mão-na-Lata, centerfór do nosso time. E um, cá, teve a ideia. *Precisávamos de imaginar, depressa, alguma outra estória, mais inventada, que íamos falsamente contar, embaindo os demais no engano*. E, de Zé Boné, ficasse sempre perto um, tomando conta. (ROSA, 2001, p. 88, grifo nosso).

Há então uma sobreposição de ficções: a *outra estória* é promovida a socialmente aceita a partir da *estória verdadeira* (a da peça), e esta agora é ocultada, formando assim uma transferência de *status* ficcional. No plano dos discursos dos personagens infantis até mesmo a *estória inventada* se eleva, formando assim a quarta dobra ficcional: “Já, entre nós, era a ‘nossa estória’, que, às vezes, chegávamos a preferir à outra, a ‘estória de verdade’, do drama.” (ROSA, 2001, p. 89.) É pertinente perceber, como outra questão, o recurso das aspas nesse período. Aqui elas põem em destaque o jogo de ficções que coordena a

narrativa. Mais especificamente nesse caso, o narrador generaliza uma variação da transferência de *status*: a “nossa estória” (quarta dobra) rivaliza com a “estória de verdade” (terceira dobra) para “às vezes” adquirir maior preferência. A expressão “às vezes”, apesar de não estar entre aspas no texto rosiano, reforça a rivalidade que se observa.

Do decorrido da invenção da *outra estória*, surgiu *uma outra*, dita pelos demais, que era *mais bem aprontada* que aquela:

Se não os tempos e contratempos. Troçavam de nós, os outros? Citando, com ares, o que não entendíamos, nem. Diziam já saber a verdadeira estória do drama, e que não passávamos de impostores. De fato, circulava outra versão, completa, e por sinal bem aprontada, mas de todo mentirosa. Quem a espalhou? O Gamboa, engraçado, de muita inventiva lábia, que nos deixava humilhados. Repetíamos, então, sem cessar, a *nossa estória*, com forte cunho de sinceridade. Sempre ficávamos partidários de uma e de outra, não raro bandeando campo, vez por vez, por dia. Tãozão e Mão-na-Lata chefiavam o grupo dos Gamboas? (ROSA, 2001, p. 90, itálico do autor).

Para rivalizar com a *estória inventada*, Gamboa então inventa essa estória *de todo mentirosa*, fazendo surgir a quinta dobra ficcional. A estória do Gamboa, assim, cobra veracidade da *outra estória*. Os alunos da peça, ameaçados e com baixo prestígio, buscam legitimar a sua estória através do convencimento: a *sinceridade*, neste caso, é a apropriação de uma retórica a faz difundir a verdade, que dá razão ao discurso para que ele seja aceito e não refutado. No entanto, é possível detectar um afinado grau de ironia na narrativa, pois a *outra estória*, a dos alunos, já era inventada, colocando então a *sinceridade* também numa dobra ficcional (neste caso, a quarta).

Da estória do Gamboa, descobre-se então um delator: Alfeu, que, ouvindo por detrás das portas, espalha cenas do drama:

E, pronto, certas cenas do drama, legítimas, estavam sendo divulgadas. Haveria entre nós um traidor? Não. Descobriu-se: o Alfeu. O gebo, pernas tresentortadas e moles, quase de não andar direito, mas o capaz de deslizar ligeiro por corredores e escadas, feito uma cobra; e que vinha escutar os ensaios, detrás das portas! (ROSA, 2001, p. 91).

Tem-se então a sexta dobra ficcional que se configura como uma retomada à *verdadeira estória*, à história real da peça, a que estava sendo ensaiada. Neste caso, a sexta dobra se difere da terceira no que tange à sua origem no discurso: esta pertence ao universo da peça, que os alunos atores são responsáveis. Já aquela, apesar de se basear na terceira, nasce de uma escuta, parte de outro viés para se afirmar como legítima (pertence aos alunos que não participavam da peça). É fundamental perceber neste ponto que há aqui outra rivalidade: a *rivalidade de verdade* entre a *história da peça* e a *história posteriormente contada sobre a peça*. Ambas se processam como meios de dar certeza a um fato.

Passado então o ensaio geral, o teatro é realizado: um dos atores principais não pode mais participar, o *ponto* (narrador) o cobre, mas percebe que não sabe suas falas e emudece “a beira-mundo do público” (ROSA, 2001, p.93), as cortinas enguiçam, a vaia chega, gritam por Zé Boné, que pula adiante e começa a representar:

Zé Boné representava – de rijo e bem, certo, a fio, atilado para toda a admiração. Ele desempenhava um importante papel, o qual a gente não sabia qual. Mas, não se podia romper em riso. Em verdade. Ele recitava com muita existência. De repente, se viu: em parte, o que ele representava, era da *estória do Gamboa!* Ressoaram muitas palmas.

O pasmatório. Num instante, quente, tomei vergonha; acho que os outros também. Isso não podia, assim! Contracenamos. Começávamos, todos, de uma vez, a representar a *nostra* inventada *estória*. Zé Boné também. A coisa que aconteceu no meio da hora. Foi no ímpeto da glória – foi – sem combinação. Ressoaram outras muitas palmas. (ROSA, 2001, p. 95, itálicos do autor).

A realização do teatro marca a sétima e última dobra ficcional. Nessa cena Zé Boné, ao ser chamado no palco, soluciona a apreensão de todos com o improvisado. Ao perceberem a nova encenação, os alunos atores se reorganizam para transformar a expectativa do que foi ensaiado: a mudança de planos gera então o contato de duas ficções: a quinta dobra (a *estória do Gamboa*) com a quarta (a *estória inventada* dos alunos para não revelarem a *verdadeira*, que era sobre a peça).

Milmaravilhado com o encantamento da situação, o narrador põe fim ao drama dando uma cambalhota. E tendo-se acabado o mundo para ele, o gosto do espetáculo fica para o outro dia, quando Gamboa, aproveitador, provou que a *estória* dele (que foi encenada por Zé Boné) também era de verdade. Novamente aqui se tem o contato entre dobras ficcionais: a quinta inserida na sétima; ação que no fim marcou o que foi o plano principal: a formação do teatro (a segunda dobra). Esse retorno provoca algo peculiar: o reajuste da cadeia de dobras ficcionais, que agora adquire um formato de círculo².

Considerações finais

A imersão ficcional por qual passa “Pirlimpsiquice” em seu início e a emersão observada no final, que aponta assim a circularidade, é abarcada sobretudo por pontualidades culturais. O aspecto da intertextualidade, neste caso, deixa evidente o diálogo de Rosa com outras circunstâncias literárias, de culturas anteriores: é possível

¹⁴ Preferimos usar o termo *dobra* ficcional ao invés de *plano* ficcional por percebermos que s

verificar a rememoração na literatura desde a *Ilíada* e a *Odisseia*, em que a viagem heroica condiciona o discurso da lembrança. Se considerarmos o sucesso do teatrinho dos alunos, há também heroísmo no conto rosiano já que se obteve o *ímpeto da glória* com a representação. Outro ponto que nos remete aos gregos é evidentemente a configuração do teatro: a nomeação da peça como *drama* indicam seriedades, responsabilidades e convencimento, algumas das condições da tragédia grega.

O texto também recupera a produção shakespeariana. Em Hamlet também encontramos a dobra ficcional, mas que possui outras especificidades, como por exemplo, o fato de o texto já ser uma peça de teatro e não uma narrativa, o caráter declaradamente trágico e não cômico, além do universo adulto, cortês e medieval, em contraste com a infância, a escola e a modernidade presente na estória. Não se pode deixar de reconhecer que a experiência da encenação pelos alunos deu a estes uma transvivência fora do comum, em que todos, sobrecrentes, viviam verdadeiramente, questão que é notada também Hamlet no monólogo “ser, ou não ser, eis a questão”.

Guimarães Rosa também dá à estória um diálogo que margeia outras artes. Zé Boné é comparado ao cinema, por exemplo, para ter características de menino agitado. Sua correria no recreio é tão rápida quanto as fitas de cinema, ele é transformado em vilão quando assalta a mala-posta, mas se transforma também em mocinho quando beija. Varia, enfim, entre os papéis que o designam. Isso favorece, de certa forma, o desfecho do teatro, quando inesperadamente Zé Boné surge para encenar. Além do cinema, como traço de modernidade, podemos ver o comportamento do padre Diretor ao assistir a peça dos bastidores: seu riso de Papai Noel chama atenção do narrador, pois o padre age diferentemente do Dr. Perdigão, que devia de estar desmaiado. Ainda no âmbito moderno, como diálogo intertextual claramente explícito – que estaria também próximo do cinema e do Papai Noel –, o título da estória se justificaria: “Pirlimpsiquice” é um neologismo gerado pelas palavras “pirlimpimpim”, pó mágico criado por Monteiro Lobato em sua famosa obra *O sítio do pica-pau amarelo*, e “psiquice”, termo grego vindo de psique, que indicaria o “si mesmo”. Isso se relaciona etimologicamente à palavra psicologia: a adição do sufixo “-ice” em “psiquice” daria talvez um tom de deboche ou graça junto com a indicação de magia do “pirlim”; resultado bastante irônico: um “eu mesmo travesso que encanta” – proposta que, por sua vez, explica toda a estória.

Nas narrativas rosianas, enfim, especificamente nos contos de Primeiras estórias, transcorre o encontro de culturas diversas. A literatura moderna, possuindo fortemente um cunho político, possibilitou essa coesão entre as manifestações culturais dos povos que antes eram demarcados por suas diferenças. Como nos informa Arnaldo Rosa Vianna Neto, no artigo “Multiculturalismo e pluriculturalismo”: a unidade nacional foi deslocada pela migração da diversidade cultural, que passou a ser socialmente valorizada e cultivada (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 295-296). Nesse sentido, ao construir sua estética literária pelo viés das muitas culturas, Guimarães Rosa transgrediu a questão unitária e elevou a um patamar, um tanto quanto protagonista na literatura brasileira, as possibilidades de criação narrativa. Livia de Freitas Reis nos ajuda a pensar sobre essa forma, quando discorre sobre a transculturação narrativa: termo cunhado por Ángel Rama nos anos de 1980, em que o uso a língua, a estrutura literária e a cosmovisão são mediados para

formar o contato cultural moderno na literatura (apud FIGUEIREDO, 2010. p. 477). Esse ponto, por fim, relaciona toda a obra ficcional de João Guimarães Rosa, que vai além de limites imaginários. Limites até mesmo de crianças numa escola, que, por natureza, possuem imaginação ilimitada.

Referências

- CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 140-162. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/candido/candido.pdf>. p. 1-14. Acesso em: 20 de outubro de 2013.
- HANCIAU, Nubia Jacques. "Entre-lugar". In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdFJF, 2010, p. 125-143.
- LIMA, Rachel Esteves. "A identidade cultural na crítica literária latino-americana". In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABECAN: 20 ANOS DE INTERFACES BRASIL-CANADÁ. Salvador: EDUFBA, 2011. **Anais**. Disponível em: <http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Lima-Rachel.pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2013.
- REIS, Lívia de Freitas. "Transculturação e transculturação narrativa". In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdFJF, 2010, p. 465-488.
- RÓNAI, Paulo. "Os vastos espaços". In: _____. ROSA, João Guimarães. **Primeiras histórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 14-48.
- ROSA, João Guimarães. "Pirlimpitico". In: _____. ROSA, João Guimarães. **Primeiras histórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 86-96.
- VIANNA NETTO, Arnaldo. "Multiculturalismo e pluriculturalismo". In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdFJF, 2010, p. 290-311.

A HISTÓRIA NOS NOMES: PATRIARCALISMO EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR

*Leandra Postay (UFES)*¹

Resumo: Estabelecendo uma relação entre a literatura e a história, propomos uma análise do patriarcalismo no romance *Lavoura arcaica* (1975), a partir do exame da onomástica e da investigação tanto da etimologia hebraica quanto da árabe.. A força da tradição perpassa todo o livro, ao longo do qual os nomes se constroem como signo, representando papel relevante para leitura. Utilizaremos como principais suportes teóricos o texto “Proust e os nomes”, de Roland Barthes, e as referidas reflexões de Theodor Adorno.

Palavras-chave: Raduan Nassar. Theodor Adorno. Patriarcalismo.

O romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, publicado em 1975, conta a história da relação incestuosa entre os irmãos André e Ana, filhos de uma família patriarcal e agrária, na qual se percebe uma forte herança colonial. Com uma narrativa em primeira pessoa, o enredo é construído a partir do ponto de vista de André, que, de maneira fragmentada, falando ora do presente, ora do passado, revela por meio de um discurso colérico seus desejos e as consequências deles advindas. Criado sob o peso do conservadorismo, que confere à voz paterna e religiosa uma autoridade inabalável, André se vê como transgressor, como questionador dessa ordem opressora. No 7º capítulo, lemos:

[...] “não é o espírito deste vinho que vai reparar tanto estrago em nossa casa” ele [Pedro] continuou cortante, “guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando da família” ele ainda

¹ Leandra Postay é Graduada pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: leandra.postay@hotmail.com

disse impiedoso, francamente hostil, me fazendo sentir de repente que me escapava da corrente o cão sempre estirado na sombra sonolenta dos beirais, e me fazendo sentir que a contenção e a sobriedade mereciam ali o meu escárnio mais sarcástico, e me fazendo sentir, num clarão de luz, que era uma dádiva generosa e abundante eu poder me desabar do teto, foi tudo isso e muito mais o que senti com a tremedeira que me sacudia inteiro num caudaloso espasmo “não faz mal a gente beber” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionando mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim [...] (NASSAR, 2012, p. 38-39)

Declarar-se como epilético² era a maneira de André se posicionar como degenerado em relação à família. A obra se inicia com a chegada de Pedro, primogênito, ao quarto de pensão no qual André se hospedava após sair de casa, decisão motivada pela paixão que sentia por Ana. O irmão mais velho está ali com a missão de levar o filho perdido de volta ao seio familiar. O texto, que frequentemente intertextualiza com a Bíblia e o Alcorão, aproxima as cenas a todo momento da parábola do filho pródigo. Dividindo-se em duas partes, “A partida” e “O retorno”, o livro apresenta, na primeira, longos diálogos entre Pedro e André, assim como acontecimentos que precederam a saída deste de casa. É em determinado momento destas conversas que André acaba por confessar ao irmão os sentimentos que nutria por Ana, decisão que terá como resultado o desfecho trágico da história. Na segunda parte, o narrador-personagem volta para casa, é recebido com festa pelo pai e pelas irmãs Huda, Rosa e Zuleika, com alegria pela mãe e com desconfiança por Lula, o caçula.

A tradição paternalista dessa família de imigrantes sírio-libaneses e árabes não pertence exclusivamente ao campo da ficção. Sabemos que ela é histórica, que se estende à realidade e está presente tanto no domínio privado quanto no público. Theodor Adorno afirma, na *Teoria estética*, que

[...] mesmo a obra de arte mais sublime adopta uma posição determinada em relação à realidade empírica, ao mesmo tempo que se subtrai ao seu sortilégio, não de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polémico contra a sua situação a respeito do momento histórico. (ADORNO, 2012, p. 17 e 18)

Há sempre, com variações epistemológicas, um tipo de pensamento que postula a separação entre arte e realidade. A esfera artística serviria exclusivamente à fruição, ao

² A questão referente ao narrador epilético é bem trabalhada por Andréia Delmaschio no livro *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera, de Raduan Nassar*, no qual analisa a novela *Um copo de cólera*, do mesmo autor de *Lavoura arcaica*.

escape, ao deleite. O filósofo alemão se contrapõe a tal concepção, apontando que o social perpassa a arte e que o espaço desta deveria ser reservado para a reflexão, não para o mero desfrute. A percepção da relação entre a história e a obra de arte é importante ferramenta interpretativa, tanto do mundo quanto da obra em si. Por meio da história podemos entrar cada vez mais fundo na obra de arte, percebendo que os conflitos nela existentes são também os conflitos da realidade empírica (ADORNO, 2008, p. 66). Detendo-nos sobre o caso brasileiro, percebemos um país constituído a partir das mais diferentes violências e contradições. A história do Brasil é marcada pela exploração que culmina em genocídio e escravidão, em um cenário dominado por homens que se impõem como senhores sobre as mulheres, pela política elitista e oligárquica, por uma moral religiosa ortodoxa e por uma democracia falha. Essa história se estende até a atualidade e se imiscui a todas as esferas da nação, inclusive à literária. O patriarcalismo é uma das vertentes dessa realidade opressiva.

A partir disso, é possível considerar a força e a violência com que o sistema patriarcal se impõe em *Lavoura arcaica*, sendo perpetuado, de maneira mais sutil, inclusive no discurso e na postura de André. Adorno afirma que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objectivos, que define a relação da arte com a sociedade” (p. 18). Partindo da forma, portanto, e não dos “momentos objetivos”, analisaremos a onomástica do romance, considerando sua relação com o patriarcalismo. Serão privilegiados os nomes de André, Ana, Pedro e Iohána, o pai. De acordo com Roland Barthes, no texto “Proust e os nomes”:

Também o nome próprio é um signo, e não, bem entendido, um simples índice que designaria sem significar, como o quer a concepção corrente de Peirce a Russel. Como signo, o Nome próprio se oferece a uma exploração, a um deciframento: é ao mesmo tempo um meio (no sentido biológico do termo) no qual é preciso mergulhar, banhando indefinidamente todos os devaneios que ele carrega, e um objeto precioso, comprimido, perfumado, que é preciso abrir como uma flor. Noutras palavras, se o Nome [...] é um signo, é um signo volumoso, um signo sempre preenhe de uma substância abundante de sentido [...]. (BARTHES, 2004, p. 149).

Construindo-se como signo, os nomes próprios, individualmente e por meio de relações que estabelecem entre si, ajudam a delinear a história contida no livro e enriquecem o trabalho crítico. Todos os que são aqui analisados possuem em comum sua origem bíblica. André e Pedro designam apóstolos que também na história cristã eram irmãos. Iohána seria em português equivalente a João, que nomeia diversos personagens da Bíblia, como João Batista, primo de Jesus. Ana, por sua vez, seria o nome da mãe de Maria, mãe de Cristo, e de uma profetisa do templo. Tal dado é relevante não apenas pela significativa presença de textos sagrados em *Lavoura arcaica*, mas também pela conhecida proximidade existente entre a cultura patriarcalista e o discurso religioso ocidental.

Verifiquemos a etimologia de cada nome próprio individualmente:

JOÃO pelo gr. *Ioánnes*, depois pelo lat. *Jo(h)annes*, do heb. *Yohannan/lehohanan*, com várias interpretações: “Deus (Javé) é misericordioso”, “agraciado por Deus”, “o Senhor deu graciosamente”, “cheio de graças”. [...] Há mais de 30 santos com esse nome.
(AZEVEDO, 1993, p. 327)

Iohána seria uma das variações hebraicas de João. Desse modo, a grafia ancestral reforça a tradição que o pai personifica, relacionada ao universo judaico-cristão. Iohána seria um agraciado por Deus, uma autoridade conferida por intermédio divino. É essa concepção de autoridade, divinizada e soberana, que vigora em um grupo patriarcal. Sérgio Buarque de Hollanda, a este respeito, diz, em *Raízes do Brasil*:

Nos domínios rurais é o tipo de família organizada segundo as normas clássicas do velho direito romano-canônico, mantidas na península Ibérica através de inúmeras gerações, que prevalece como base e centro de toda a organização. Os escravos das plantações e das casas, e não somente escravos, como os agregados, dilatam o círculo familiar e, com ele, a autoridade imensa do pater-famílias. Esse núcleo bem característico em tudo se comporta como seu modelo da Antiguidade, em que a própria palavra “família”, derivada de *famulus*, se acha estreitamente vinculada à ideia de escravidão, e em que mesmo os filhos são apenas os membros livres do vasto corpo, inteiramente subordinado ao patriarca, os *liberi*.

[...] Sempre imerso em si mesmo, não tolerando nenhuma pressão de fora, o grupo familiar mantém-se imune de qualquer restrição ou abalo. Em seu recatado isolamento pode desprezar qualquer princípio superior que procure perturbá-lo ou oprimir-lo.

Nesse ambiente, o pátrio poder é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para sua tirania. (HOLLANDA, 2007, p. 81-82)

É esse patriarca que Iohána representa. Seus filhos são criados com os mesmos ensinamentos que este recebeu de seu pai. A memória do avô, assim como a figura de autoridade que ele representava, não deve jamais ser abalada ou desrespeitada. “É na memória do avô que dormem nossas raízes”, diz Iohána (NASSAR, 2012, p. 58). Para ele, todos os valores existentes são voltados para a preservação da família e cada um dos membros deve viver de modo a beneficiar os demais. É graças a esse senso extremista de coletividade que a partida de André, na concepção do pai, representa um ato inconsequente de rebeldia e uma postura danosa à manutenção dos valores familiares. Como afirma André, é do pai que saem os “bons” ramos da família, ou seja, os filhos mais propensos a acatar e a perpetuar a visão de mundo paterna. Da mãe, nasce o mau ramo, do qual faz parte o próprio André. A visualização desses ramos se dá na disposição da família à mesa, com o pai sentado à cabeceira, com Pedro à sua direita, seguido por

Rosa, Zuleika e Huda; e a mãe à sua esquerda, seguida por André, Ana e Lula³.

A mãe, em *Lavoura arcaica*, reforça esse ambiente em que predomina a ordem patriarcal. Ela não possui nome e é a origem do ramo ruim, daquele onde há desordem e desonra. A ausência de nome insinua a anulação de uma existência individualizada. Percebemos, portanto, “a identificação da mãe embutida na do pai” (SILVA, 2003, p. 39). Ela é representação metonímica da mulher na sociedade patriarcal, que nasce e é criada para se casar e ser submissa, que se torna progenitora e some por trás desse título. Essa mãe deve se submeter inclusive ao filho, ela possui posição menor na hierarquia familiar do que Pedro, porque este é homem, primogênito, futuro patriarca e, portanto, propagador dos ensinamentos do pai e, conseqüentemente, do avô.

PEDRO, pelo lat. *Petrus* e o gr. *Pétros*, tradução do aramaico *kepha*, “pedra, rochedo”. Foi Jesus quem empregou esta palavra como nome de pessoa no momento que disse ao príncipe dos Apóstolos, Simão: “E eu te declaro: Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja, as portas do inferno não prevalecerão contra ela” (MT. 16, 18), para simbolizar o seu papel na fundação da igreja [...]. (AZEVEDO, 1993, p.474)

Iohána é diretamente abençoado por Deus. Pedro, por sua vez, recebe deste seu nome. Ele é designado para ser portador de uma palavra que não deve arrefecer. Logo, tanto o pai quanto o filho encontram-se revestidos de autoridade. Para a tradição católica, o apóstolo Pedro foi o primeiro papa da história. Assim como o papa seria um representante de Deus na Terra, Pedro seria o representante de Iohána, responsável por perpetuar seus ensinamentos, por praticá-los e disseminá-los, tarefa que de fato recai sobre o primogênito em uma família patriarcal. Sendo pedra, é firme, não se deixa abalar. Pedro é preparado desde o nascimento para se tornar um novo patriarca, para assumir a posição do pai quando necessário, ele é criado para não questionar a ordem paterna e para não ser questionado quando chegar o momento de reproduzi-la. Quando André, no primeiro capítulo, se depara com o irmão à entrada de seu quarto, diz:

era meu irmão mais velho que estava na porta; [...] e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; [...] e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia “nós te amamos muito, nós te amamos muito” [...]. (NASSAR, 2012, p. 9).

Pedro está tão envolvido pelos valores paternos e tão comprometido com suas doutrinas que seus gestos e palavras trazem consigo toda a família: sua postura é completamente regida pela tradição. Tendo Pedro à sua frente, André se sente confrontado

³ Não escapou à crítica essa disposição à mesa, entre a direita “conservadora” e a esquerda “rebelde”, considerado o autoritário momento político brasileiro.

pelo pai, pela mãe e pelos irmãos: não apenas reconhece Pedro como braço direito do pai, como também entende que o esperado era que ele mesmo, enquanto filho homem, o segundo mais velho, representasse também um sucessor paterno. André, no entanto, não se vê, a princípio, em condições de assumir tal posição, enxergando-se, antes, como membro do ramo danoso da família, do qual Ana é parte fundamental.

ANA, pelo lat. *Anna*, e pelo gr. *Anna*, do heb. *Hanna*, “graça, misericórdia, mercê”. Nome usado no Antigo e no Novo Testamentos [...]. (AZEVEDO, 1993, p. 50)

Pela origem hebraica, Ana é mercê, ou seja, é aquela a quem cabe o perdão e o sacrifício. Se tal significado traz uma conotação de benevolência, evoca simultaneamente passividade, porque a misericórdia mais consente do que confronta. É de fato graça e favor o que a família vê em Ana, uma moça abnegada, que passa horas na capela, rogando pelos pais, pelos irmãos, agradecendo pelo favor divino diante do retorno de André à casa. Esse comportamento assemelha-se em muito ao de uma das Anas bíblica, que passava todo o seu tempo no templo, pedindo a Deus por um filho. A imagem santificada de Ana é transfigurada aos olhos de André, especialmente nos episódios de dança:

[...] e não tardava, Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda [...]. (NASSAR, 2012, p. 28-29)

Se por um lado a visão que André possui de Ana a livra desse papel exclusivo daquela que silenciosamente clama e perdoa, por outro, não é capaz de promover de fato uma individuação. Em *Lavoura arcaica*, Ana não possui uma única fala sequer, tudo o que se diz a respeito dela é enunciado por André. É ele quem afirma que a irmã pertence ao mau ramo da família, que possui a peste no corpo. É de André a escolha do que deve ser relatado e do que deve ser omitido. A Ana que André enxerga dificilmente é a Ana que ela mesma percebe em si. A moça é mais uma mulher nessa família governada por homens. Assim como a mãe, seu dever é se submeter e, no futuro, se tornar também uma mãe, sumindo por trás de tal título, por trás de seu marido e por trás de seus filhos homens. Filhos que tendem a perpetuar a tradição – rompida, em parte, por André.

ANDRÉ, pelo lat. *Andréas*, “viril, varonil, robusto” [...]. (AZEVEDO, 1993, p. 53)

-andr(o)- *elem. comp.*, do gr., *andro-*, de *aner andrós* ‘homem, macho, viril’ [...]. (CUNHA, 1997, p. 45)

André significa “homem”, não enquanto “humanidade”, mas enquanto “ser humano do sexo masculino”, como verificamos pela origem grega. Ser homem em uma cultura patriarcalista é estar automaticamente na posição do opressor. Precisamos, portanto, desconfiar desse narrador em 1ª pessoa, que se apresenta como transgressor, como aquele que deseja subverter a ordem paterna, mas que, concomitantemente, não concede voz à mulher a quem destina seu amor, que a enxerga a partir de sua própria percepção – masculina – do mundo. Ana está condicionada aos desejos de André. Também ele espera dela consentimento. A única Ana revelada ao leitor é aquela a quem cabe realizar as vontades do irmão. A impossibilidade da manifestação de Ana fica mais perceptível na cena que se passa na igreja, momento posterior à concretização sexual do incesto. Ana está na capela, em silêncio, inerte, e André pronuncia um discurso cheio de ânimo, projetando sobre ela sentimentos e responsabilidades, implorando por cumplicidade e por correspondência:

[...] preciso estar certo de poder apaziguar minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã, e sei que não exorbito, é justo o que te peço, é a parte que me compete, o quinhão que me cabe, a ração a que tenho direito [...]. (NASSAR, 2012, p. 124)

Ana em nenhum momento do romance jura amor ao irmão, não lhe promete um futuro juntos, sequer declara sentir qualquer coisa por ele. Ainda que o fizesse, bastaria que mudasse de ideia para estar isenta da necessidade de cumprir suas promessas de amor eterno. Mesmo assim, André deseja Ana e acredita ser este fator suficiente para obrigá-la a realizar suas vontades. Ao exigir o amor da irmã, afirmando ser este “o quinhão” que lhe cabe, André reforça uma cultura paternalista, que confere ao homem direito de posse sobre a mulher. Nesse sentido, a mulher (“Ana”) seria a “graça” a que o “homem” (“André”) teria natural direito.

Em árabe, *ana* significa “eu”, o pronome, palavra utilizada para auto-referenciação, desempenhando, assim, um papel identitário. No universo patriarcalista de *Lavoura arcaica*, no entanto, o “eu” de Ana não recebe a oportunidade de se configurar como individualização. Assim como a identidade da mãe está embutida na do pai, André enxerga a identidade de Ana embutida na sua. Até mesmo enquanto forma, o nome de Ana sinaliza, dentro do romance, para a aniquilação da identidade feminina: Ana está contida em Iohána e imiscuída em André. Sua existência, portanto, está condicionada aos homens que a cercam: ao pai, que, chefe de família e autoridade soberana, a possui e detém completo domínio sobre ela, e ao irmão, enquanto amante, que reivindica também sua posse. O próprio André deseja deliberadamente essa ausência de identidade:

[...] entenda que, além de nossas unhas e de nossas penas, teríamos com a separação nossos corpos mutilados; me ajude, portanto, querida irmã, me ajude para que eu possa te ajudar, é a mesma ajuda a que eu posso levar a você e aquela que você pode trazer a mim, entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que

nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma [...]. (NASSAR, 2012, p. 129)

Nesse trecho, mais uma vez André fala por Ana, oferecendo a ela uma ajuda que a moça nunca solicitou e da qual sequer demonstrou precisar. Ele afirma que sua própria existência está sujeita em grande escala à existência de Ana e, por isso, deduz que o inverso também seria verdade. André é tão dependente de Ana que não é capaz de conceber a ideia de que ela não dependa dele na mesma proporção. Como resultado, André se enxerga como principal motivador dos gestos de Ana, como podemos conferir nos trechos a seguir:

[...] vi o pavor no seu rosto, era um susto compacto cedendo aos poucos, e, logo depois, nos seus olhos, senti profundamente a irmã amorosa temendo por mim, e sofrendo por mim, e chorando por mim, e eu que mal acabava de me jogar no ritual deste calor antigo, inscrito sempre em ouro na lambada dos livros sacros, incorporei subitamente a tristeza calada do universo [...]. (NASSAR, 2012, p. 139)

[...] eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim que ela dançava [...]. (p. 189)

A insistência em dizer que as ações de Ana eram “por mim” e “para mim” apenas reforça essa incapacidade de André de perceber a existência de Ana desvinculada da sua. Contextualizando os trechos citados, é possível notar que não há indícios claros de que o choro, o sofrimento, a dança de Ana fossem de fato destinados ao irmão, nem mesmo que esse choro ou esse sofrimento fossem atos de solidariedade.

No livro *Literatura, violência e melancolia*, Jaime Ginzburg, a respeito de *Lavoura arcaica*, afirma:

No diálogo entre pai e filho, quando surgem palavras comuns, o movimento de deslocamento de vocabulário cria um efeito espantoso de ambiguidade. Guardada a identificação familiar, com o elo de origem mítica entre pai e filho, as palavras mostram-se capazes de produzir rupturas ao mesmo tempo semânticas e ideológicas, culturais e políticas. (GINZBURG, 2013, p. 58)

Como é possível que André se contraponha (semântica, ideológica, cultural e politicamente) ao pai ao mesmo tempo em que reforça, por meio de seu discurso e em sua relação com Ana, a ordem patriarcal? André intenta romper com os valores familiares enquanto estes o impedem de realizar e possuir aquilo que deseja. Percebemos nos diálogos travados com Iohána, nos quais se estabelece o questionamento e a discordância, que a resistência de André em reconhecer os ensinamentos paternos como absolutos advém da impossibilidade de tais princípios aceitarem a sua união amorosa com Ana.

Nos momentos em que o narrador considera possível que os valores familiares

deixem de ser um obstáculo à sua vontade de se unir à irmã, ele mesmo aponta para um futuro de conformação, anunciando sua intenção de possuir um lugar junto à mesa da família, tornando-se um perfeito colaborador para com a manutenção da ordem louvada pelo patriarca. Ainda na cena que se passa na igreja, para convencer a irmã e, talvez, ainda tentando convencer a si mesmo da possibilidade de viver com ela uma relação erótico-romântica concreta, não clandestina, André fala a respeito de como o pai se alegraria diante da revelação daquele amor:

[...] e logo que eu diga 'pai', e antes que eu prossiga tranquilo e resoluto vou pressentir no seu rosto o júbilo mal contido vazando com a luz dos seus olhos úmidos, e a alegria das suas ideias se arrumam pressurosas para proclamar que o filho pelo qual se temia já não causa mais temor, que aquele que preocupava já não causa mais preocupação, e, porque fez uso do verbo, aquele que tanto assustava já não causa mais susto algum [...]. (NASSAR, 2012, p. 126)

André talvez fosse capaz de sinceramente acreditar que a revelação levaria alegria ao pai porque, após isso, ele mesmo se adequaria ao modelo familiar, deixaria seu posto de questionador, de rebelde. Essa seria, em sua visão, a volta definitiva do filho pródigo para casa. É ele mesmo quem diz: “tudo vai mudar, querida irmã [...], hei de estar presente na mesa clara onde a família se alimenta; vou falar sobre coisas simples como todos falam [...]” (p. 125). A menção ao ajuntamento à “mesa clara” é importante índice para compreender que André de fato fala de uma mudança que aponta para a conformidade aos moldes patriarcais. Ao longo do livro, ele se apresenta como aquele que está em trevas, justamente por ser o desajustado, o que não aceita passivamente os valores repetidamente enunciados em sua casa. Ocupar um lugar onde há claridade, luz, é deixar de ser o liberal e libertino, é trocar a subversão pela tradição.

Ao final do livro, Iohána toma conhecimento, por meio de Pedro, da relação entre Ana e André. Sua reação diante da informação é completamente diferente daquela que o personagem-narrador alimentava de forma ilusória. A revelação é feita durante a festa elaborada em comemoração ao retorno de André. Nesse momento, Ana dançava de forma intensa diante dos convidados:

[...] e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação. [...] e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos,

que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava [...]. (NASSAR, 2012, p. 191)

Diante da descoberta do pecado, exige-se um sacrifício. O assassinato de Ana pelo pai, mais do que uma ação decorrente da ira, representa um acerto de contas. Ana é misericórdia, ela se faz necessária ao pecador e vem ao seu socorro. A morte de Ana é necessária para que se preserve a honra de André, do pai, daquela família. André é o narrador e principal personagem dessa história, na qual seus desejos ganham posição central. Ele protagonizou o incesto tanto quanto Ana e foi o responsável por revelá-lo a Pedro. Mas é Ana, a mulher, quem deve morrer para pagar por tal iniquidade. Ana é mais uma Lucrecia, mais uma Capitu, mais uma Madalena, que morre para que os homens possam continuar vivendo em paz. Esse é um episódio que se repete de forma recorrente ao longo da História e da literatura. O assassinato em nome da honra, por mais macabro que pareça, não é episódio restrito ao campo na ficção. Em *Raízes do Brasil*, a respeito da cultura patriarcalista, lemos:

Não são raros os casos como o de um Bernardo Vieira de Melo, que, suspeitando a nora de adultério, condena-a a morte em conselho de família e manda executar a sentença, sem que a justiça dê um único passo no sentido de impedir o homicídio ou de castigar o culpado, a despeito de toda a publicidade que deu ao fato o próprio criminoso. (HOLANDA, 2007, p. 82)

O poder do chefe familiar, desse modo, está acima do próprio Estado. É o gênero feminino que com maior frequência sente sobre si o peso opressivo de tal poder. Quanto à morte de mulheres na literatura, Jaime Ginzburg mostra que há um movimento repetitivo, que podemos notar, por exemplo, em *Grande sertão: veredas*, *Lavoura arcaica* e *São Bernardo*.

A leitura dos romances leva a observar que é, em cada um deles, a morte da personagem feminina o acontecimento de impacto que motiva, como alavanca incontornável, o ato de narrar. [...] É como se fosse necessário que uma mulher morresse para que um homem contasse uma história. [...] A literatura brasileira seria, ela mesma, espaço de realização de uma cena sacrificial, de um ritual fúnebre. (GINZBURG, 2013, p. 60-62)

Essa recorrência nos permite compreender que a situação que se repete no espaço literário brasileiro está intrinsecamente relacionada à realidade empírica. Também a percepção dos nomes enquanto signo possibilita essa percepção historiográfica. André é homem. Ana é graça. Isso é inerente a eles. Barthes diz que o nome próprio tem “uma significação comum: significa pelo menos a nacionalidade e todas as figuras que podem a ela associar-se” (BARTHES, 2004, p. 156). Não se deve entender a nacionalidade no nome como ingênua celebração patriótica, mas como indicativo de que o nome próprio é um signo carregado de história e que esta pode ser apreendida a partir dele.

Adorno afirma que “a arte não é unicamente o substituo de uma práxis melhor do que a até agora dominante, mas também crítica da práxis enquanto dominação da autoconservação brutal no interior do estado de coisas vigente e por amor dele” (ADORNO, 2012, p. 28). A obra de arte não é alheia ao mundo concreto. Ela questiona o constante estado de manutenção, que é favorável à continuidade especialmente da opressão e de violências. A partir de um viés historiográfico, percebemos que *Lavoura arcaica* efetiva tal movimento crítico e que o livro não conta a história de dois jovens que se amam e que são impedidos de ficar juntos por causa da força da cultura, da religião e da família. O romance conta a história de uma jovem que foi morta por causa da urgência de um homem em realizar seus desejos e por causa do receio de outro homem de que tivesse sua honra manchada.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 65-89.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa, Portugal: Arte de comunicação, 2012.
- AZEVEDO, Sebastião Laércio de. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1993.
- BARTHES, Roland. Proust e os nomes. *O grau zero da escrita*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 143-160.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- DELMASCHIO, Andréia. *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera, de Raduan Nassar*. São Paulo: Annablume, 2004.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores associados, 2013.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- SILVA, Regina Celi Alves da. *A tra(d)ição dos nomes na Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*. Revista Philologus, v. 25, p. 38-44, 2003.

A LITERATURA DO FORA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR

Diana Carla de Souza Barbosa (UFES)¹

Resumo: Utilizando como aporte teórico o ensaio *O pensamento do exterior* (1966), de Michel Foucault, e também os conceitos de devir e de literatura menor, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, este artigo pretende abordar o romance *Perto do Coração Selvagem* (1944), de Clarice Lispector, analisando-o na contramão de uma perspectiva intimista e subjetiva, como foi consagrado. Para tanto, sustentará que o primeiro romance de Clarice Lispector inaugura no Brasil uma literatura assubjetiva, exterior às intimidades do universo familiarista do mundo patriarcal, o que o torna uma narrativa menor, cujo caso político o agencia coletivamente para o horizonte de um multiculturalismo crítico em relação às identidades femininas, forçando-as a produzir (ficcionalizar) um devir fora em relação ao próprio capitalismo, tendo em vista o jogo simultâneo entre o devir mulher, o devir animal e o devir molecular. Através, pois, do jogo entre devires metamórficos, o selvagem coração de Joana, protagonista da narrativa, faz-se fora de si mesma e fazer-se fora de si significa que o si não é apenas o da individualidade, do eu, mas também o si Deus, o si soberano, o si pai, o si marido, o si escrita intimista, o si propriedade privada, de tal forma que, fora de si, *Perto do coração selvagem* rebela-se contra o poder multicultural organizado como si, como coletividades intimistas, para não dizer familiarista, inscrevendo no seu lugar o dissenso político de um multiculturalismo selvagem que jamais se afirma como tal, porque gasta sua energia com a invenção do que ainda não tem nome: a literatura do fora.

Palavras-chave: literatura do fora; literatura menor; devir.

Perto do coração selvagem (1944), primeiro romance de Clarice Lispector, surge no horizonte de recepção dos anos de 1940, época de Estado Novo, do presidente Getúlio Vargas,

¹ Diana Carla de Souza Barbosa é Mestre pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: dianapoetae@yahoo.com.br .

que criou políticas públicas voltadas para usar a cultura como meio de propaganda para difundir seus ideais de glorificação do regime vigente.

Os anos da estreia de Clarice Lispector foram marcados também pelas transformações produzidas pela expansão do sistema de produção de bens simbólicos, pela importância que ganham os romancistas, os grupos editoriais, as gráficas e distribuidoras de livros. Além dos romances, que produziam fenômenos de venda e, assim, enriqueciam editores e consolidavam a posição dos romancistas profissionais. As novidades culturais de massa também atraíam o gosto do público consumidor médio e urbano: os quadrinhos americanos, o cinema, o rádio e os discos.

É nesse panorama, explicitado brevemente, que surge o primeiro romance de Clarice Lispector, uma adolescente de dezessete anos que, embora já tenha se inscrito no meio literário através de crônicas e contos para jornais e revistas, surge com *Perto do coração selvagem* (1944), romance contestador dos valores dominantes da época – como o da família e da Igreja, por exemplo –, embora essa característica tenha, algumas vezes, passado despercebida. Entretanto, o certo é que a obra gerou um reboliço perante a crítica da época.

Apesar de causar tal reboliço, parece que a falta de esclarecimento de alguns críticos confirma a existência de uma considerável distância entre o que continha a obra de Clarice Lispector e a forma como era entendida, pois a selvagem escrita da autora rompia com paradigmas de leitura ainda bastante vinculados à tradição do romance de tipo linear, com temáticas bem definidas. O romance de Clarice não possuía uma ordem esperada e não se apresentou propriamente com temáticas bem definidas e de fácil compreensão para época, pois muito do que estava no texto deveria ser negado por um regime de opressão e, talvez, alguns leitores, mesmo especializados, não estavam atentos para ler contestações tão profundas sobre temas como a cultura dominante da época. Apesar disso, a obra questionava, sim, a sociedade contemporânea, embora não tenha sido compreendida por todos os críticos, uma vez que eles se “assustaram” ou ficaram, no mínimo, mais surpresos com o aspecto formal inovador do texto, como confirmaram vários críticos de literatura do período, que, de fato, pode ser observado no fragmento do livro *Clarice Lispector: Figuras da Escrita* (2012), de Carlos Mendes Sousa:

Veja-se ainda o que relativamente ao plano composicional é dito por Martins de Almeida (agosto de 1944); o crítico reporta-se ao que é apresentado “em lugar da forma comum de exposição”. Mais à frente vai dizer que o romance “apresenta as personagens debruçadas sobre a própria vida interior, sem o fio de uma narração horizontal, sem a articulação de situações em forma usual de enredo”. Noutros artigos continua a insistir-se na estranheza do romance pelo fato de este ir contra o que convencionalmente dominava. E vão-se disseminando as referências a alguns pontos da técnica romanesca, como acontece com o que escreve Paulo Mendes Campos ao insistir na ideia de não estarmos perante um romance bem-comportado ou tradicional, onde nada chocaria o leitor. Pelo contrário. Foge da técnica habitual, é romance difícil, romance sem

concessões ao gosto da maioria. Otávio de Freitas Júnior (maio de 1944), reportando-se ao distanciamento de *Perto do coração selvagem* face à literatura de feição social, afirma a sua singularidade ao nível da expressão, com particular destaque para a utilização da técnica do monólogo interior (SOUSA, p. 71).

Como exposto no trecho acima, é essa a crítica predominante sobre *Perto do coração selvagem* (1944) no período de sua publicação: abordaram seu aspecto de novidade formal, que para alguns causou estranheza, para outros, como Paulo Mendes Campos, não apenas causou estranheza, mas também afirmou a “ideia de não estarmos perante um romance bem-comportado ou tradicional, onde nada chocaria o leitor. Pelo contrário. Foge da técnica habitual, é romance difícil, romance sem concessões ao gosto da maioria”. Ao comentário de Paulo Mendes Campos de que *PCS* “é romance difícil” associa-se outro aspecto da crítica de Clarice Lispector, como é explicitado abaixo:

Praticamente todos os críticos insistem nessa tônica. Paulo Mendes Campos afirma que o romance de Clarice “se filia na linha dos romances puramente introspectivos, dos romances que não pretendem mais que um mergulho nas fontes selvagens da consciência”. Anota-se que a temática central é o homem, “os meandros mais profundos do ser humano: força surpreendente e introspecção” (Lauro Scorel), e repete-se a dominância dos “abismos interiores” (Luiz Delgado) ou a força que vem do “emaranhado do mundo interior” e dos “movimentos subterrâneos” (Reinaldo Moura) (SOUSA, p. 74).

Segundo o trecho supracitado, os críticos da época, sem saber que postergariam tão fortemente suas interpretações, traçam um paradigma para todo o conjunto da obra clariciana, que permanecerá sendo respeitado por muitos estudiosos da autora até os dias atuais, o paradigma de que as obras de Clarice Lispector são de difícil compreensão devido à densidade psicológica e a introspecção que leva aos abismos da interioridade. Contudo, esta concepção, aos poucos, atualmente, vem sendo contestada por alguns estudiosos como Evando Nascimento, por exemplo, em seu ensaio *Uma literatura pensante: Clarice e o inumano* (2000), em que afirma que “em Clarice trata-se sempre de des-medida, de ir além da medida humana” (NASCIMENTO, p.103), dessa forma, já se pode considerar um movimento que anuncia indícios de diferenciação em relação à crítica consagrada sobre Clarice Lispector dita mais acima, uma vez que se considera Clarice sempre uma “des-medida”, fugindo das medidas fundamentalmente humanas e partindo para outros paradigmas, fora dos essencialmente humanos.

Atualmente, a obra de Clarice vem sendo estudada de forma mais polissêmica e polifônica, como são de fato seus textos. Assim, a crítica que a consagrou como escritora do interior, que fala sobre os abismos psicológicos da vida humana vem perdendo força em relação aos novos estudos: Pensar Clarice Lispector como uma autora de produção de devires vários, de multiplicidade e de uma escrita rizomática, que está fora de

interioridades subjetivas e abismais do homem e caminha mesmo rumo ao fora e busca espalhar-se em forma de devir.

A partir de então, desse pensar Clarice de forma diferente, percebe-se em *Perto do Coração Selvagem* (1944) uma narradora, a personagem Joana, que, de forma indecível, escreve literalmente a margem, às margens, tendo em vista um fluxo insólito de linguagem biográfica que a atravessa de fora a fora, por meio de uma escrita selvagem, que nada tem de subjetiva, se entendemos como subjetividade uma forma de falar de si, vindo de si mesma, de seu interior, pois, embora seja esse o motivo da escrita, falar de si, no decorrer da obra o que se vê é justo o contrário: um falar de outrem, fora de si, a partir de uma escrita do fora.

Essa percepção da obra de Clarice Lispector, como escrita do fora, faz-se evidente, especialmente em *Perto do coração selvagem* (1944), embora pouco observado, especialmente se se considera o viés crítico que tende a destacar o aspecto subjetivo e intimista da autora de *Água Viva* (1973), o que acaba delimitando o enfoque reflexivo de sua criação às dimensões fechadas da vida interior dos seus personagens ou do cotidiano que os cerca, o qual, via de regra, é rompido por algo inesperado na narrativa.

Essa perspectiva intimista, fundada numa crença pneumológica da criação literária, geralmente sustenta o argumento de que Clarice Lispector é uma autora de escritura epifânica e que esta emerge como elemento revelador de algo oculto que muda a trajetória do personagem ou da própria narrativa, conforme é possível depreender do seguinte trecho de *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994), de Alfredo Bosi, para quem, na ficção clariciana: “O sujeito só se salva aceitando o objeto como tal; como a alma que, para todas as religiões, deve reconhecer a existência de um Ser que a transcende para beber nas fontes da sua própria existência. Trata-se de um salto do psicológico para o metafísico” (BOSI, 1994, p.424).

Pensar em Clarice Lispector esquecendo do conceito de epifania, ainda na moda, seria um desalento para muitos que a estudam ou para aqueles leitores que estão acostumados com o tão esperado momento em que alguma coisa não esperada está por vir, aquilo que surge para levantar as poeiras de um dado paradigma estabelecido e que chega para desarrumar a casa, onde se esconde muitas poeiras, por exemplo, as patriarcais, só para citar uma. Entretanto, pensar epifania em Clarice Lispector dentro do modelo estabelecido por uma crítica de viés intimista, de base metafísica e psicológica, seria um tanto quanto contraditório em relação à escrita do fora, uma vez que, na perspectiva desta, a epifania existe sim, embora num contexto em que funciona como ruptura daquilo que os modelos fechados da vida cotidiana não nos permite enxergar, enredado que está em seu próprio destino metafísico, interior, subjetivo, personológico.

Pensar diferente dessa concepção da crítica metafísica, que destaca o lado não menos metafísico da produção literária de Clarice Lispector, constitui um desafio, razão pela qual este trabalho propõe apresentar uma análise do romance de estreia de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem* (1944), esta selvagem narrativa órfã, constituída como uma escrita de linguagem órfã, por arriscar dizer o impossível, fora da lei das paternidades ficcionais de seu período histórico, logo ousar escrever orfandades através de uma escrita biográfica, sem mãe, sem pai, marido, amante, sem si, substituindo todos esses

fantasmas da intimidade por um desdobramento exterior de linguagens exteriores a si.

Assim, diante de uma escrita tão acumulada de orfandades, como é *Perto do coração Selvagem*, de uma escrita órfã, a própria orfandade feminina da protagonista Joana que agencia uma coletividade de outras orfandades mundanas. No decorrer dessa análise, que foi conduzindo esta escrita outra, a deste artigo, deveria ser indagado qual o enfoque necessário para abordar a obra de estreia de Clarice Lispector, tendo em vista seu lance de exterioridades não intimistas, mas cheia de multiplicidades em devir a caminhar rumo ao acontecimento, que é viver fora do conceito de cultura e identidades culturais reacionárias.

O enfoque teórico passou a ser objeto de preocupação, pois não se poderia, como mencionado acima, abordar seu romance de estreia com argumentos e proposições lastreados no paradigma de que Clarice Lispector produz ficções subjetivas e de interioridades com seus fluxos de consciência já marcados sobre o processo de subjetividade interior, mesmo que sejam as proposições e os argumentos mais usados (logo consagrados) pela chamada fortuna crítica da autora de *A hora da estrela* (1977).

Este trabalho tenta ir além, vai em busca de um sopro de vida, e encontra uma ventania, uma reviravolta no decorrer da análise de *PCS* fora do enfoque paradigmático que a consagrou como escritora.

Foi então que uma leitura teórica deu a este trabalho suas primeiras possibilidades de análise fora dos paradigmas já mencionados: O ensaio *O pensamento do exterior* (1966), de Michel Foucault, publicado no livro *Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*.

O argumento principal de Michel Foucault, nesse ensaio, é que a literatura (mas não apenas) deve ousar-se se perder no exterior de suas próprias linguagens, através da fuga sem fim para o exterior de toda e qualquer forma de subjetividade, interiorização e intimismos.

Para tanto, Foucault argumenta que o ser da linguagem, e especialmente o ser da linguagem literária é antes de tudo um “ser” que se funda não na verdade do dizer, mas na assunção da mentira, pois o “eu falo” corresponde não à verdade referencial de quem fala, mas a um “eu minto” da ficção.

Esse “eu minto” da ficção, segundo Foucault, não se diz, de forma introspectiva, mas, pelo contrário, expande para o exterior de si e da linguagem, dizendo e inventando o fora ao dizer, ao mentir, ao produzir ficções.

Sob o impacto dessa leitura teórica, por que não considerar a possibilidade de analisar o romance *Perto do coração selvagem* como literatura do exterior? Como não considerá-lo uma narrativa de um “eu falo” – ficcionalmente autobiográfico, o eu falo da protagonista Joana – que na verdade é um “eu minto”, logo eu invento ou me invento fora de mim? Quer dizer, eu me invento fora da interioridade edípica, fechada em si; fora da interioridade patriarcal; fora da interioridade do dinheiro; fora de toda e qualquer interioridade que se diz como um “eu” soberano, que acolhe seus iguais e que pairam numa atmosfera transcendente, juntos, com suas interioridades edípicas sobre a vida imanente na Terra.

A partir de então, está posto o principal enfoque do trabalho: abordar o romance *Perto do coração selvagem* como um romance do exterior, a se inventar como exterior, e nunca como interior. De qualquer forma, a escolha desse enfoque não bastava, pelo contrário, assim que foi escolhido o enfoque e principalmente no decorrer de novas

leituras, surgiu o questionamento da ideia de exterioridade: que exterioridade é esta? Será a exterioridade do mundo, das coisas, acontecimentos e seres do mundo exterior em oposição às coisas, acontecimentos e seres do mundo interior? Se for o caso, não se estaria, com tal enfoque, repetindo simplesmente o argumento da mimeses literária? Não se estaria, portanto, substituindo uma mimeses interior por uma exterior, de tal sorte a não sair da representação ou da autorrepresentação de si para a representação do mundo?

Como sair desse pêndulo? Foi então que o desvio inicial sobre a crítica das obras claricianas ao contato com a produção teórica de Gilles Deleuze e Félix Guattari, indicaram o caminho a seguir. Com *O Anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia* (1972) pode-se ter resolvido o dilema da representação ou da autorrepresentação interior, pois, segundo ambos os autores, a história da modernidade, e especialmente a modernidade capitalista, é antes de tudo a história de uma interiorização moderna de si mesma, como se a modernidade fosse todo o mundo possível, em si fechado.

Deleuze e Guattari partiram do argumento de que a família é um importante eixo de interiorização psíquica da modernidade em si mesma. O nome desse dispositivo de interiorização familiar, segundo eles, é o *Complexo de Édipo*, esse em que a questão do sujeito passa a ser a questão de sua história afetiva e biográfica com seu pai e sua mãe. Ainda para os autores, este “eixo de interiorização psíquica da modernidade” não se restringe à família, mas a toda forma de familiarismos edípicos presentes numa sociedade patriarcal, burguesa, fechada em si e que desconsidera toda forma que não encaixa em seu fechado ângulo soberano.

O Complexo de Édipo produz interiorizações e subjetividades autorreferidas à família, porque é isto que a modernidade faz: tornar-se familiar a si mesma, produzindo “familiarismos” por todo o lado: “familiarismo” do dinheiro, que produz dinheiro através de dinheiro; “familiarismo” de propriedades privadas, através do qual uma propriedade privada leva a outra e os donos das quais produzem a sua própria família jurídica, a fim de defenderem a “família comum” de suas posses. É isso, portanto, que se pode considerar interior. Nesse sentido, destronar o interior soberano imposto é o que *PCS* propõe fazer.

Com *O Anti-Edipo*, assim, equaciona-se a questão da interiorização de si, porque o livro de Deleuze e Guattari fornece os argumentos para se posicionar criticamente acerca da perspectiva teórica que sustenta que *PCS* é obra de introspecção.

Este trabalho, durante seu rio em fio, aos poucos, pretende argumentar que *PCS*, mais que obra de interiorização de si, através das supostas edípicas lembranças da protagonista Joana, é um romance anti-edípico, porque o que a narrativa faz o tempo todo é destronar Édipo, destronamento que ocorre em função da extrema orfandade de Joana.

Faltava ainda equacionar a questão da representação. Novamente Deleuze e Guattari foram fundamentais, com sua obra *O Anti-Édipo*, mas também através de *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia* (1996). Principalmente, enfocando os volumes I e IV de *Mil Platôs*. Os autores procuram equacionar a questão da representação argumentando que o exterior é constituído por multiplicidades em devir, elas mesmas em expansão exteriores, de sorte que tudo faz devir com tudo, assim, pode-se argumentar que *PCS* faz devir em expansão exterior com as multiplicidades que a própria narrativa engendra, que faz devir

com o leitor, que faz devir com o mundo.

Por outro lado, a festa dos devires não gera interesse por ela mesma, porque efetivamente existem questões marcadamente políticas em *PCS*, questões que podem ser abordadas com o apoio do conceito de uma literatura menor, de Deleuze e Guattari, conceito que ambos desenvolveram no livro *Kafka, por uma literatura menor* (2003).

A partir da utilização do conceito de literatura menor, busca-se uma análise do romance *PCS* como obra política porque, segundo os autores de *Mil Platôs*, uma literatura é menor – no sentido positivo – quando o caso individual que ela trata já não é mais individual, de vez que faz agenciamento coletivo com outros casos supostamente menores, de modo que o caso de uma obra passa a ser o caso de uma coletividade de menoridades. Esse é, então, o gancho de enfoque de *PCS* como romance político, de literatura menor, porque o caso individual da protagonista Joana, sua situação de mulher órfã, não é de forma alguma apenas dela, de vez que faz devir com a multidão de outros casos, sobretudo considerando a questão feminina no interior de uma sociedade patriarcal, como a nossa.

Através da análise da ideia de eternidade e imortalidade, presentes em *PCS*, como desejos de Joana, o de ser eterna e imortal, pode-se analisar, como preâmbulo do final, que o caso político de Joana, o de ser mulher numa sociedade patriarcal, faz devir com a exterioridade não humana, de modo que o agenciamento coletivo de enunciação do romance é o desejo de um eterno e de uma imortalidade que passam pelo crivo de um mundo em que o humano não seja o centro de nada.

Descentralizar o humano se transforma em desterritorializar-se, tendo em vista o uso do conceito de corpos sem órgãos (CsO) de Artaud, Deleuze e Guattari. A questão de base, com tal uso, será, ao mesmo tempo: 1) *PCS* constitui-se como um romance sem órgãos e seu selvagem devir o inscreve como metaficção rumo ao fora, resultando daí o advérbio de lugar “perto” inscrito no título da obra. O importante, nesse sentido, deixa de ser a proposta de uma literatura do fora em si, porque este não pode ser alcançado em termos absolutos, razão pela qual o que conta é estar perto do fora, ser um devir fora – o que conta, pois, é a produção de uma obra que se desorganiza, onde conclui-se que a literatura não tem relação com o orgânico, mas com o inorgânico ou a desorganização do orgânico; 2) A produção de um devir fora significa fora em relação ao mundo orgânico, ao organismo patriarcal, edípico, social, vivido como sistema molar. Rumo ao fora, pois, bem entendido, é devir fora do mundo molar, da organização, dos organismos.

O rumo ao fora de *PCS*, desorganizando o dentro, entendido como organismo, leva a protagonista Joana a dissolver-se no cosmos, inscrevendo um campo indiscernível, no final da narrativa, em que a ideia de morte pessoal passa a ser o limite a partir do qual nos desorganizamos de vez, fora dos organismos molares, razão pela qual, não circunstancialmente, produz-se a dissolução cosmológica da narrativa, de Joana, no jogo morte pessoal e vida cosmológica, como imagem fabular do fora por excelência.

Para abordar essa dissolução de Joana no eterno e no imortal, sob o nome comum de cosmos, superando o medo de sua própria morte individual, interiorizada e organizada, pode-se argumentar que o romance *PCS* é constituído, antes de tudo, pelos devires: mulher, animal e molecular, triplo devir que leva à desorganização do centro psicológico introspectivo do patriarcado, no humano, rumo ao fora da produção sem fim de

multiplicidades mundanas, essas mesmas que produzem, em devir, o eterno e o imortal, a partir do selvagem coração do acontecimento singular de viver, que é também o selvagem coração do desenredado enredo de *Perto do Coração Selvagem*.

Referências

- BADIOU, Alain. **O Ser e o Evento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed; Ed. UFRJ, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: Para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: 1972.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.
- _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.
- _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.
- _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.
- _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *O Pensamento do exterior*. In.: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 119-246.
- FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. 24 v.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MORAES, Alexandre (org.). **Clarice Lispector em muitos olhares**. Programa de Pós-Graduação em Letras/Departamento de Línguas e Letras/Universidade Federal do Espírito Santo, 2000.
- NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: Uma leitura de Clarice Lispector. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.
- PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector**: uma poética do olhar. 2.ed. São Paulo: Ateliê, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. **A Sereia e o Desconfiado**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In.: **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Org. Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector**: Figuras da Escrita. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

A NOVA POESIA EM TEMPO DE PAZ: PERIFERIA, LUGAR DE LITERATURA

Márcio Vidal Marinho (USP)

Resumo: A partir de uma leitura analítica e comparativa da poesia produzida nas periferias de São Paulo, e a formação de um novo cânone literário circunscrito a partir das produções que estão à margem das grandes editoras e que são advindas de espaços não acadêmicos, analisaremos a poesia “periférica” e suas nuances dentro do cenário literário contemporâneo. Nesse sentido trataremos da poética produzida pelos poetas integrantes do sarau da COOPERIFA (Cooperação Cultural da Periferia) cuja existência ultrapassa 10 anos e nesse tempo tem apresentado novos escritores e poetas à literatura brasileira. À luz dos mais recentes estudos sobre literatura e cultura e do pensamento de Gayatri Chakravorty Spivak, que questiona a “não” fala do subalterno; de Célia Pedrosa, que nos traz a discussão da contemporaneidade da poesia; e de Giorgio Agamben, que explora a relação do homem com o seu tempo, faremos uma análise dos grupos que estão à margem do cânone literário, mas que trazem contribuições às literaturas de língua portuguesa.

Palavras-chave: Literatura marginal, literatura periférica, poesia contemporânea, pós-moderno.

1. Marginal X Periférica

O termo literatura marginal popularizou-se em meados dos anos 60 e 70, quando muitos escritores eram assim referidos, em sua tese de doutorado Érica Peçanha faz um levantamento desses autores. João Antônio (1937-1996), autor das obras Malagueta, Perus

¹ Márcio Vidal Marinho é Mestrando pela Universidade de São Paulo. Email: marcioidal@usp.br .

e Bacanaço, que abordavam práticas de lazer das classes populares, dos “malandros”, contraventores e trabalhadores. Plínio Marcos (1935-1999), escritor e dramaturgo que se projetou no cenário artístico em 1960, se dedicou a escrever sobre prostituição, problemas sociais e submundo urbano, além de ter vendido seus livros nas ruas do eixo Rio-São Paulo durante alguns anos. Não obstante, temos ainda Paulo Leminsk (1944-1989) e os mais recentes Marçal Aquino (1958), Fernando Bonassi (1962) e Paulo Lins (1958), esses rejeitam o termo marginal à suas escritas. Embora negue o rótulo, Aquino ressalta aspectos positivos dentro da discussão sobre literatura marginal, conforme afirmou na Mostra Artística do Fórum Cultural Mundial em 2004, segundo relato recolhido por Peçanha:

Todas as literaturas no Brasil são Marginais. Nós conseguimos vender três mil livros no Brasil, mais marginal que isso, impossível; até parece que os nossos leitores são de uma seita fanática. A atividade literária é uma atividade marginal; é marginal porque o escritor nem vive do que faz e a literatura não tem um grande espaço. Eu acho que é impossível não falar desses temas, soaria falso e artificial se você é um escritor realista. (Peçanha. 2009 p.114).

Nesse relato o autor afirma que os escritores brasileiros são marginais pelo fato de escreverem, não dando ênfase a temática escrita ou local de origem do escritor. Mesmo tendo escrito livros como “Faroestes” (2001) e “O invasor” (2002) que têm a periferia como cenário, o autor acredita que sua escrita não se encaixa nesse termo. No mesmo encontro, Fernando Bonassi, em sua fala apresenta seu posicionamento totalmente contrário de sua obra ao termo marginal, mais ainda, abomina o próprio termo:

Eu acho a expressão literatura marginal um massacre, a pior coisa é os textos ficarem sobre essa égide. É típico da má crítica essa leitura sociológica que não se apegam aos detalhes literários e se prende à experiência social. Isso não me interessa, eu tenho horror às interpretações sociológicas dos autores, isso desqualifica a literatura por causa da experiência social. O que temos aqui são quatro exemplos de literatura urbana, quatro aproximações do que o Brasil fez de si próprio. Literatura não é expressão de um grau social, é originalidade. Não vi ninguém elogiar o Ferréz pela qualidade do texto dele, falam mais do fato dele ser pobre e do HIP HOP. Tem sido devastador “ser original”, os instrumentos de abordagem são ultrapassados, a ideia de marginalidade empobrece a nossa obra. Estamos falando de urbanidade, eu gosto mais de pensar assim, mesmo porque ninguém chamou o Graciliano Ramos de marginal pela pobreza apresentada em Vidas Secas. (Peçanha, 2009 p. 114-115).

O relato de Bonassi deixa claro seu posicionamento contrário ao termo marginal em sua literatura ou a qualquer outra, entretanto cita Ferréz que é o codinome de Reginaldo Ferreira da Silva (1975), que junto ao Paulo Lins são os únicos oriundos da

periferia na Mostra, o primeiro de Capão Redondo/SP e o segundo Cidade de Deus/RJ. O escritor paulista tem tomado a frente em defesa do termo marginal, todavia tem plena consciência da origem do termo na década de 1960 e que os escritores que o inauguraram não tinham nada de marginal, a não ser sua temática, uma vez que todos eram advindos da classe média e alta e tinham sua produção circulando nas universidades e pontos típicos de circulação de sua própria condição social.

Isso não exclui sua temática marginal que aponta problemas sociais, violência urbana, descaso público, drogas etc. Ferréz defende a releitura do termo ao contexto atual, a aparição de escritores oriundos dos bairros periféricos e que escrevem sobre seu local de origem. A condição de quem vive à margem da sociedade capitalista e excludente por natureza política. Autor de nove livros, organizador de outros que foram lançados pelo selo Povo ao qual mantém em parceria da ONG Ação Educativa, Ferréz já lançou diversos escritores como a amazonense Cátia Cernov, Cindinha, entre outros, que só conseguiram publicar seus livros por meio da parceria entre o escritor consagrado e a ONG. Com o livro Capão Pecado (1999) o escritor marginal alcançou o grande mercado editorial sendo lançado por uma editora consagrada, até por fim, estabelecer-se entre os grandes escritores de publicações nacionais e internacionais.

Em 2001 organizou junto à revista Caros amigos a edição especial intitulada de Literatura marginal, na qual deu a oportunidade a diversos autores de mostrarem seus textos pela primeira vez numa publicação. A revista teve outras duas edições contemplando novos autores e reafirmando espaço a alguns que participaram do primeiro, não obstante ganhou a atenção da mídia por se tratar de moradores da periferia que se arriscavam a escrever literatura, quebrando o estereótipo de que moradores de bairros periféricos só aparecem em caderno policial de jornal ou em festa de pagode, quando se trata de caderno de cultura.

Após a publicação dessas revistas, a literatura marginal ganhou atenção e sua temática produzida por aqueles que vivem no contexto da periferia passou a ser encarada como uma nova realidade da literatura brasileira, ou seja, mais um braço original que se apresenta ao cenário cultural. Dentre os autores da revista estava um poeta que em 2001 já tinha livros publicados de maneira independente e cujo trabalho ganhará proporções maiores por conta de sua criação conjunta a outros poetas, o sarau da COOPERIFA (Cooperativa Cultural da Periferia) que depois passará à (Cooperação Cultural da Periferia). Sérgio Vaz (1964), idealizador do sarau junto ao poeta Marcos Pezão, dará novos rumos à literatura marginal, inclusive o questionamento do termo de marginal para periférico.

A questão do termo marginal *versus* periférico será levantada pelos próprios integrantes do movimento literário que se reconhecem à margem da produção canônica e acadêmica. Enquanto Ferréz defende o termo literatura marginal, há por sua vez, integrantes que embora partilhem da ideia preferem ser reconhecido como escritor de literatura periférica, dando importância a sua história de vida e objetivo quando se trata de produção literária. Vaz, que considera o termo usado por Ferréz pertinente por conta da temática é um dos defensores do uso periférico por se tratar de um termo original e que agrega aspectos que o marginal não traz consigo.

Literatura periférica, segundo Vaz, é um termo que tem mais a ver com as pessoas

que a produz, uma vez que todos que integram à COOPERIFA, por exemplo, são advindas da periferia e sua retratação sobre o cotidiano é do sujeito que vive o que expõe, divergindo da história de vida dos escritores marginais dos anos 1960/70, que assim se autodeclaram. Além disso, o poeta periférico tende a ter um compromisso com o social, o escritor não é apenas um “fingidor”, ele atua em sua comunidade e consegue perceber que o espaço periférico está além da exclusão social e violência. Conforme Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*, “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” (Candido, 2010 p, 40), diante disso, percebemos que a literatura periférica é marcada estritamente pelo sujeito ligado à periferia enquanto marginal está relacionado à temática sem a necessidade da experiência.

Em entrevista a Érica Peçanha, o poeta Allan Santos da Rosa, integrante da COOPERIFA, alegou no lançamento de seu livro “Vão” (2005) sua preferência ao termo literatura periférica:

[...] por causa da sua preferência pela expressão para classificar a sua produção e a de outros escritores com semelhante perfil sociológico, a fim de evitar o outro sentido do próprio termo marginal, que reporta aos indivíduos em condição de marginalidade em relação à lei. De acordo com Santos da Rosa, trata-se apenas da sua preferência pelo adjetivo periférico, mas não se relaciona com nenhuma rejeição à expressão literatura marginal para caracterizar as obras e textos de escritores da periferia. (Peçanha, 2009 p. 101).

Desse modo, trataremos a literatura produzida à margem dos meios acadêmicos e canônicos como literatura periférica, por se tratar do sujeito nativo da periferia, que reconhece sua obra pelo seu espaço de origem. Não obstante, de modo original e contundente como fizeram outros movimentos literários que se apresentaram ao público como queriam ser referidos, por exemplo, os modernistas em 1922 ou as vanguardas que atribuíam suas obras ao título que mais se referia a sua produção.

2. COOPERIFA

O espaço criado para dar voz aos que não a tem na sociedade, é visto como sobrelevação daquilo que é esperado socialmente, neste caso, ocorre a quebra de barreiras que segundo Walter Benjamin “só acontece quando há superação da contradição que acorrenta o trabalho produtivo da inteligência.” (Benjamin. 2011 p, 129). Contudo, a produção de um lugar não convencional à literatura pode ser considerada como forma de sobrepujar o imposto anteriormente, e quem sabe uma antevisão do que se projeta com relação ao futuro que determinada certa vertente literária que se estabelece, como é o caso da literatura da periferia.

Tendo em vista a reflexão de que a literatura periférica está em seu tempo, mas que por outro lado dialoga com o passado e futuro, pode ser considerada como literatura contemporânea, conforme Giorgio Agamben:

“A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” (Agamben, 2009 p, 59).

O sarau da COOPERIFA fora criado para dar voz ao artista morador da periferia que não tem espaço para apresentar seu trabalho, todavia, também fora pensado para levar a arte aos bairros onde não existem centros culturais, cinema, bibliotecas, entre outros. O aparelho ideológico do ESTADO, historicamente exclui os que vivem à margem, negando direitos fundamentais e inerentes à pessoa humana, por exemplo, saneamento básico, direito a moradia, educação de qualidade, acesso aos meios de saúde, cultura, lazer etc. Para um morador da periferia muitas vezes é preciso mentir sobre sua origem para conseguir emprego, uma vez que dependendo da região em que mora isso possa ser uma barreira social por conta do preconceito de classe.

Tais elementos do cotidiano de um morador de bairros periféricos são incorporados à produção literária, ao poema, ao conto, ao romance. O poeta assume em sua obra uma missão, colocar em evidência a periferia de modo a atrair atenção a esse espaço, para que assim, haja mudança do paradigma social que só ocorrerá quando houver a mobilização daqueles que se incomodam com a situação.

A literatura periférica não está limitada ao poema social, é muito mais abrangente e percebemos que desse primeiro decênio essa literatura, que contamos desde a inauguração do sarau da COOPERIFA e da edição especial da revista Caros Amigos, ambas em 2001, passa pelo processo de amadurecimento. Novos poetas são lançados a cada semana, pessoas que tinham abandonado a escola antes de participar do primeiro sarau, hoje buscam fazer pós-graduação, uma vez que pelos saraus, assim como pelo HIP HOP, que é tido como movimento musical porta voz da periferia, proferem o discurso de que somente pela educação é que podem mudar sua situação de subalternidade²

Diante disso, temos no sujeito periférico a constituição do poeta pós-moderno que está no seu tempo, mas não somente nele. A subjetividade do sujeito periférico está para sua obra justamente a obscuridade, a experimentação do contemporâneo e circunscrever em seu tempo a superação dele. A tradição literária não está presente nas obras oriundas da periferia, o lirismo clássico não é lugar comum, nem tão pouco a métrica, o decassílabo, mas há nos versos livres a representação social, a poesia desprendida dos preceitos acadêmicos que dialoga com íntimo de determinado grupo, porém não se limitando a ele.

² O termo subalternidade aqui referido procede segundo a descrição de Spivak, “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. (Spivak, 2010 p, 12.).

3. Análise

Os poemas dos poetas periféricos tendem a uma visão política de esquerda marxista. Nas obras, observamos a contradição capitalista diante da sociedade brasileira. Entretanto, há poetas que se destacam dentro dessa vertente literária, como o poeta Sérgio Vaz que em seus discursos durante os saraus, alega sempre que é um poeta cidadão, ou seja, sua escrita tem uma função dentro da realidade, visa mudar de alguma maneira a sociedade pelo viés literário. Para entendermos melhor como isso ocorre, analisaremos o poema Cal Max de seu livro chamado “Colecionador de Pedras” (2006).

Max nasceu pobre.
Na verdade,
nasceu Maximiliano
da Silva Nobre.

Curtido na Pedra
criou-se vidraça
e como o pai
também era pintor,
mas nada de Picasso,
Van Gogh ou Portinari:
pintava parede, mansão,
muro e pé de árvore.
Não tinha sonhos,
mas se sonhasse,
seriam pretos
seriam brancos
cinzas de fato.
Morava em bairro comunista:
os vizinhos tinham em comum
a mesma miséria.
As mãos grossas
nunca fizeram carinho...
Pra ele? Frescura.

No enterro,
depois que caiu do andaime,
pouca gente
pouco choro
nenhuma madame.
Lembranças?
só a última pá de cal...
Jaz.

O título é sugestivo, “Cal Max”, fazendo referência direta ao filósofo e economista alemão, Karl Marx, fundador da doutrina comunista moderna. No entanto, a personagem do poema tem seu nome “abrasileirado”, Max é seu apelido, os versos narram a história de uma pessoa de classe social baixa. Na primeira estrofe a contradição capitalista nos é apresentada porque nasce pobre, mas de sobrenome Nobre. Na história da humanidade o sobrenome indicava a qual família uma pessoa pertencia, inclusive, a profissão a qual era designado, no caso do feudalismo e dos escravos. Entretanto o nome no poema é a representação da sociedade moderna onde o nome não é mais importante, mas sim, a classe social a qual uma pessoa pertença.

A estrofe seguinte continua apresentando dados sobre a vida do personagem, os primeiros versos “Curtido na pedra/criou-se vidraça” apresenta dados sobre o consumo de drogas ilícitas de Max, morador da periferia onde é mais fácil chegar a um ponto de venda de drogas do que à escola. O eu lírico é seco e direto, o lirismo fica em segundo plano, somente o ceticismo socialista está explícito na voz poética. A profissão da personagem é pintor e não como os grandes artistas consagrados, ele é parte da mão de obra proletária e barata, por se tratar de pessoa sem acesso à educação. Sua região de moradia é dada como comunista pela ideia de distribuição de miséria, quando deveria ser o oposto. Finaliza a estrofe demonstrando o desconhecimento da personagem por afeto e seu repúdio a tal, por não conhecê-lo.

Na terceira e última estrofe, a personagem morre, sem ser notícia, esquecido, por se tratar de gente comum, por não pertencer a uma classe social abastada. No penúltimo verso, torna a usar o apelido da personagem “cal”, porém dessa vez está em letra minúscula por se tratar de produto químico usado na pintura de postes e calçadas públicas. Finaliza com o verbo jaz, referenciando aquilo que diz no primeiro verso dessa estrofe, seu enterro.

Percebemos nessa análise a riqueza poética contida nesse poema de Vaz, que apresenta conhecimento sobre a teoria comunista de Karl Marx e a contradição capitalista, não obstante, o poema que contém versos predominantemente curtos relaciona-se diretamente com o eu-lírico seco e desacreditado, não há qualquer possibilidade de mudança daquilo que é apresentado. Geralmente, em situações difíceis as pessoas buscam o apoio divino, mas no poema marxista, Deus não existe. A personagem do poema não fala, segundo Gayatri Chakravorty Spivak, “não há nenhum espaço a partir do qual o sujeito subalterno sexuado possa falar.” (Spivak, 2010 p, 121), exatamente essa é a situação de Cal Max, sujeito periférico, sem oportunidade de mudar sua situação, ou, de pronunciar-se contra ela.

Diante disso, percebemos que o poeta periférico, dialoga com as teorias marxistas, apresenta a periferia neste poema reflexivo como local dos esquecidos. Por isso, o trabalho da COOPERIFA se faz importante dentro do cenário literário contemporâneo brasileiro, por colocar à mostra a periferia com o intuito de modificar essas situações, de dar voz à “Cal Max” que representa os cidadãos comuns da periferia que não têm oportunidades. A literatura periférica, nesse breve espaço analisado pode ser reconhecida como uma literatura de valor e que em pouco tempo, mesmo que não seja objetivo daqueles que a produzem, estará no centro das atenções acadêmicas e canônicas por sua

importância para a poesia contemporânea brasileira.

A multiplicidade cultural se acentua no século XXI com o advento da internet, por mais que nem todos ainda tenham acesso, é o único meio de ingresso a informação disponível a todos, sem que haja mediação daquilo que se propõe a pesquisar. Esse meio de comunicação é um forte aliado ao artista contemporâneo, principalmente ao periférico, por ser o único espaço midiático disponível a ele, no entanto, teremos dentro desse cenário, muitas ofertas de literatura. Muitos poetas e escritores buscam por meio dessa mídia a divulgação de seus trabalhos. Diante dessa demanda, encontraremos as mais variadas produções de poesia contemporânea, conforme Célia Pedrosa:

Da poesia de nosso tempo tem sido reafirmada com insistência sua heterogeneidade, avaliada então de um duplo modo: ora como decorrência de uma perda - da capacidade de unificação da vontade de arte em torno de um mesmo e forte desejo utópico e uma mesma e clara consciência sobre o novo; ora, ao contrário, como decorrência de um ganho evolutivo, do autoritarismo canonizante e elitista moderno ao liberalismo pós-moderno, onde tudo convive, onde todos os conflitos se negociam." (PEDROSA, 2006).

Diversos saraus existentes no Brasil são declarados inspirados naquele que fora criado por Vaz e Pezão, todavia, ao que nos parece a tendência é que esses saraus se espalhem por todo o território nacional e ultrapasse as barreiras da periferia. Contrariando os preceitos literários, uma vez que a literatura se mantém viva e atualizada fora da academia, reinventado o olhar sobre o poeta pós-moderno que hoje advém do espaço da periferia e autointitulado como produtor de literatura periférica.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. 5ª ed. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALVES, Ida e PEDROSA, Célia (orgs.). *Subjetividades em Devir: Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- _____ e JORGE, Sílvio Renato (orgs.) *Representações Contemporâneas da Subjetividade*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2007.
- BARCELLOS, José Carlos. *Raízes Galegas e Portuguesas da Poesia Brasileira Contemporânea*. Anais da II Jornada de Cultura Galega. Santiago de Compostela: Junta de Galícia, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas Volume I - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. *Entre a Literatura e a História*. São Paulo: Editora 34, 2013.

- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade – Estudos de Teoria e História Literária*. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- _____. *Vários Escritos*. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.
- _____. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos. 1º volume*. 4. Ed. São Paulo: Martins, ano?
- _____. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos. 2º volume*. 4. Ed. São Paulo: Martins, ano?
- CARVALHAL, Tânia e COUTINHO, Eduardo (orgs). *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- COUTINHO, Afrânio. Codireção Eduardo de Faria Coutinho. *A literatura no Brasil*. 7ª. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.
- ELIOT, T.S. *Tradição e Talento Individual*. In: *Ensaio*. p. 37-48. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2ª ed. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e As Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 22ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: Da Metade do Século XIX a Meados do Século XX*. 2ª. Edição. São Paulo: Duas Cidades, 1991
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*; tradução Tomaz Tadeu da Silva. 11ª. Edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- JR., Benjamin Abdala. *De voos e Ilhas: Literaturas e Comunitarismos*. 2ª. Edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha. *Vozes Marginais na Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- PEDROSA, Célia (org). *Mais Poesia Hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- _____. *Poesia e Contemporaneidade. Leituras do Presente*. Chapecó: Argos, 2001.
- _____. *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. Niterói: Editora da UFF, 2011.
- _____. IN: Revista Camoniana, www.camonianatravessias.com.br: Poesia, contemporaneidade, experiência: um presente de grego. São Paulo, 2006.
- PERLOFF, Marjorie. "Do Que Não Falamos Quando Falamos de Poesia". IN: *Inimigo Rumor 12*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 10 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- VAZ, Sérgio. *Colecionador de Pedras*. Taboão da Serra – SP: Sem editora, 2006.
- _____. *Cooperifa – Antropofagia Periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

A POLÍTICA DO CUIDADO: TRADIÇÃO E REMIXAGEM

Rafaela Scardino (UFES)¹

Resumo: Em seu livro *La fiesta vigilada*, o escritor cubano Antonio José Ponte propõe uma leitura remixada do romance *Nosso homem em Havana*, do britânico Graham Greene. Em sua versão do texto, Ponte narra sua insistência em permanecer em Cuba mesmo com todas as dificuldades impostas a seu trabalho como escritor e a suspeita das autoridades de que seja uma espécie de espião a serviço da comunidade de cubanos exilados que se opõem ao regime castrista. A escolha por permanecer no país é a escolha pela relação de cuidado e preservação da tradição. A partir da leitura de Ponte, buscamos analisar como a remixagem, processo de apropriação de uma obra já existente e sua reconfiguração e transformação em novo produto cultural, atua como dispositivo propiciador de deslocamento discursivo, convocando à fala o outro, aquele que está à margem de um discurso estabelecido. Para tanto, analisaremos como se dá a apropriação dos signos de “argentinidade” pelos artistas do grupo de techno tango Gotan Project, formado em Paris sob o signo do exílio, que, em seu primeiro álbum, através da remixagem de trechos de discursos de Ernesto Guevara e Eva Perón, reinterpreta elementos da tradição argentina deslocando-os e reinserindo-os numa lógica outra: a do mercado cultural. Sua ligação com a tradição é, também, um processo de reconfiguração e a retomada de temas e personagens históricos funciona como uma “presentificação” do passado, que anula instâncias temporais, atuando no sentido da instauração de um presente expandido, que pode reativar elementos passados sem o perigo de ter, obrigatoriamente, de transformar-se num futuro desconhecido.

Palavras-chave: Tradição; Remixagem; Deslocamento.

Em *A festa vigiada*, Antonio José Ponte propõe como título de seu primeiro capítulo “‘Nuestro hombre en La Habana’ (remix)”. *Nosso homem em Havana* é um conhecido

¹ Rafaela Scardino é Doutoranda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: rafaelascardino@yahoo.com.br .

romance de espionagem do escritor britânico Graham Greene, mas é, também, a forma como o próprio Ponte² é intitulado por seus amigos escritores que deixaram a ilha. O livro de Greene narra os percursos de James Wormold, um cidadão inglês que possui uma loja de aspiradores de pó em Havana e que, sem qualquer experiência prévia, é designado espião a serviço do governo britânico, escrevendo relatórios ficcionais sobre figuras desimportantes com as quais tem contato em Havana. Agindo assim, escreve Ponte, o espião Wormold “não faz nem mais nem menos que o trabalho de um escritor de ficção” (PONTE, 2007, p. 54)³.

Em sua versão *remixada* do romance, Ponte narra sua insistência em permanecer em Cuba mesmo com todas as dificuldades impostas a seu trabalho como escritor (neste capítulo, conta de seu desligamento compulsório da União de Escritores, o que lhe converteria num “fantasma”), e a suspeita das autoridades de que seja uma espécie de espião a serviço da comunidade de cubanos exilados que se opõe ao regime castrista. “Havia permanecido em Cuba para o cultivo de uma literatura nacional” (PONTE, 2007, p. 23)⁴, afirma em resposta a amigos escritores que questionam sua permanência. A escolha por permanecer no país é a escolha pela relação de cuidado e preservação da tradição, tarefa pela qual lhe são agradecidos os que partiram. Seguindo a descrição da escrita de um texto de apresentação a um de seus livros de ensaios sobre os escritores ligados à revista *Orígenes* por parte de um escritor exilado, em que este agradece sua “paixão por esses velhos escritores nacionais” (PONTE, 2007, p. 23)⁵, Ponte narra os anos finais de sua avó, já bastante debilitada. Traça paralelos entre os cuidados com sua avó e os cuidados com a literatura nacional:

O que B. agradecia ao apresentar meu livro era o trabalho feito até o desaparecimento de uns velhos escritores nacionais.

“Nosso homem em Havana”, M. tinha me chamado, e se toda a missão residia em ajudar uns velhos a morrer, era hora de dismantelar o escritório e ir-me.

Hora de abandonar as ruínas de Havana⁶.

Porque todos sabem que o irmão que cuida dos pais, perde, com a morte desses, grande parte da consideração (PONTE, 2007, p. 31-32)⁷.

² O livro de Ponte se situa num entre-lugar de gêneros, deslocando-se entre o romance, o texto de memória e o ensaio. Dessa forma, podemos traçar paralelos entre o autor e o narrador, que se apresenta como sendo o próprio Ponte.

³ Como o livro não conta com edição brasileira, traduzo as passagens literalmente e indico em nota o texto original para referência. No original: “no hace ni más ni menos que el trabajo de un escritor de ficción”.

⁴ No original: “Me había quedado en Cuba para el cultivo de una literatura nacional”.

⁵ No original: “pasión por esos viejos escritores nacionales”.

⁶ Quando o livro é publicado, Ponte já está no exílio, na Espanha.

⁷ No original: “ Lo que B. agradecí a al presentar mi libro era el trabajo hecho hasta la desaparición de unos viejos escritores nacionales. “ Nuestro hombre en La Habana” , me ha bía llamado M., y si toda la misión residí a en ayudar a morir unos viejos, era hora de dismantelar la oficina y largarme. Hora de abandonar las ruinas de La Habana. Porque es bien sabido que el hermano que vela por los padres pierde, a la muerte de éstos, gran parte de la consideración”.

Seguindo a remixagem de *Nosso homem em Havana*, outra contiguidade assinalada por Ponte é a que existe entre espião e fantasma. Comenta as afirmações de Edith Wharton de que o cinema e o rádio banalizavam o assombro que antes era reservado às criaturas fantasmagóricas e o alegado fim das histórias de espiões com a queda do muro de Berlim, para vaticinar que espiões e fantasmas se negam a desaparecer, pois

[p]ersistem por serem feitos de medos essenciais. Para seguirem vivos, lhes é suficiente alguma fronteira. E nossa faculdade de considerar perigosa toda alteridade, nossas suspeitas cifradas ao outro lado de qualquer limite, nos fariam supor novos fantasmas e novos agentes secretos.

Caiu um muro, mas quantas fronteiras não permanecem de pé. A eletricidade não faz marcar de uma outra maneira o perene contraste entre claridade e sombra. Por isso, fantasma e espião continuam vindo, visitando-nos, desde os nacionalismos e desde a morte (PONTE, 2007, p. 40)⁸.

Podemos considerar o espião como o herdeiro, num mundo marcado por guerras e nacionalismos, do detetive — seria a contrapartida pública, ainda que permaneça invisível, do *private eye* (como são chamados os detetives particulares em língua inglesa, língua que produziu não apenas a maior e mais aclamada parte dos romances policiais como também dos de espionagem). Pois espiões não podem trabalhar para pessoas comuns, e sim para agências governamentais, daí a referência a nacionalismos feita por Ponte. Mais adiante, escreve que

Greene havia chegado a calibrar quanto têm em comum espião e romancista, pois ambos observam e escutam com dissimulação, buscam motivos, analisam sujeitos e, empenhados em servir à pátria ou à literatura, carecem de escrúpulos (PONTE, 2007, 216-217)⁹.

Além de aproximar a figura do espião à do escritor, Ponte também os aproxima dos fantasmas. E assim como os espiões são invisíveis, também o são os fantasmas. Estrutura virtual, invisível, porém paralela, contígua a outra, que não tem, entretanto, efetividade empírica. Ponte é considerado um espião pelo poder oficial e, portanto, transformado em fantasma: assistindo um programa de televisão em que se entrevistava ao presidente

⁸ No original: “[p]ersisten por estar hechos de miedos esenciales. Para seguir vivos, tienen suficiente con alguna frontera. Y nuestra facultad de entender peligrosa toda alteridad, nuestras sospechas cifradas al otro lado de cualquier límite, nos harán suponer nuevos fantasmas y nuevos gentes secretos. Cayó un muro, pero cuántas fronteras no permanecen en pie. La electricidad no hace más que marcar de otra manera el perene contraste entre claridad y sombra. Por lo que fantasma y espía continúan viniendo, visitándonos, desde los nacionalismos y desde la muerte”.

⁹ No original: “Greene había llegado a calibrar cuánto tienen en común espía y novelista desde que ambos observan y escuchan con disimulo, buscan motivos, analizan sujetos y, empenhados en servir a la patria o la literatura, carecen de escrúpulos”.

da UNEAC, o vê dizer, de uma revista literária organizada por cubanos exilados, que tal publicação conta com um homem em Havana. “Olhou ameaçadoramente a câmera”, continua Ponte, “e pareceu, por um instante, que ia pronunciar o nome desse agente, meu nome. Mas não o fez, posto que assim exige o código de tratamento de fantasmas” (PONTE, 2007, p. 50)¹⁰.

Alguns fantasmas, no entanto, recobriam sua carnalidade, como aconteceu com Virgilio Piñera, antigo fantasma sobre quem escreve que “agora se publicava plenamente a obra do velho escritor, companhias teatrais montavam suas peças e haviam reaparecido os inéditos que ficaram nas mãos da polícia” (PONTE, 2007, p. 45)¹¹. Poderíamos dizer que Piñera foi “recarnalizado”, reincorporado por um discurso outro acerca de sua figura e de sua obra, *remixado*, para atermo-nos ao vocabulário de Ponte. A remixagem de que nos fala Ponte pode ser considerada uma das estratégias de deslocamento, proposta política de inserção do outro na literatura. Deslocar é, também, poder dizer de outro lugar; poder falar a partir das margens da circulação econômica e cultural. Ricardo Piglia, em seu artigo “Uma proposta para o próximo milênio” (2012), apresenta o deslocamento como uma instância discursiva que permite dar fala àqueles a quem é, muitas vezes, negada voz. Seguindo esta linha de pensamento, cabe dizer que outros autores contemporâneos, como o argentino Ricardo Piglia, também remixam, não apenas, no caso de Piglia, através de seu particular trabalho com as citações, que funcionariam como *samples*, mas através de técnicas de remixagem de seus próprios textos. Na obra de Piglia, a remixagem se dá através de estratégias de deslocamento, que desterritorializam discursos de legitimação e de estabelecimento do poder (estatal, letrado, cultural). O deslocamento para o qual desejamos voltar nosso olhar é aquele que pode ser compreendido como estratégia criativa ele mesmo, como uma forma de desterritorializar imagens estabelecidas dos sujeitos e de seus papéis sociais. O deslocamento que desejamos destacar é o da criatividade, aquele que propõe saídas, novas formas de fazer e de viver.

A literatura, a prática literária, tem, através de tais estratégias, reafirmado e reasegurado seu caráter fundamentalmente político: criar alternativas ao discurso do poder, deslocando-o. O deslocamento — que pode ser aproximado não apenas da remixagem, mas também da desterritorialização das literaturas menores, conforme Deleuze e Guattari (2003) — seria a forma com a qual a literatura, tanto em termos de produção (o processo de escrita), como de circulação, exerceria a oposição a discursos estabelecidos de poder, tanto de dominação estatal quanto cultural, falando sempre a partir das margens, fazendo do não-lugar seu espaço de circulação. Conforme definição de Piglia, o deslocamento consiste no ato de “ir em direção ao outro, fazer com que outro diga a verdade do que [se] sente ou do que aconteceu — esse deslocamento, essa mudança

¹⁰ No original: “Miró amenazadoramente a la cámara y pareció, por un instante, que iba a pronunciar el nombre de ese agente, mi nombre. Pero se cuidó de hacerlo, puesto que así lo exige el código de tratamiento de fantasmas”.

¹¹ No original: “ahora se publicaba en pleno la obra del viejo escritor, compañías teatrales montaban sus piezas y habían reaparecido los inéditos que quedarán en manos de la policía”. É interessante notar que nenhum nome de escritor cubano (mesmo os estabelecidos e incorporados ao discurso oficial) é mencionado no texto, o que acentua sua proximidade aos espíritos, cuja identidade deve permanecer secreta.

funciona como um condensador da experiência”¹². O narrador da proposta política de Piglia afasta-se, assim, daquele tradicional, descrito por Benjamin, que oferece conselhos. Sua atuação pela manutenção da experiência consiste em deslocar-se, dar espaço à voz do outro. Para Piglia, o deslocamento seria uma forma de transmitir a experiência, não apenas informar sobre ela; para tanto, afirma, é preciso estabelecer “uma relação nova com a linguagem dos limites”¹³ — aquela que busca dizer da experiência e da dor. O deslocamento implica, portanto, a inserção do outro na narrativa: deixar que fale esse outro que diz, também, do sujeito que narra; encontrar no outro algo que o identifique ao eu, que lhes seja comum, ainda que esse algo seja a dor.

A remixagem é o processo de apropriação de uma obra já existente, ou de algum elemento de tal obra, e sua reconfiguração e transformação em novo produto cultural. Muito comum na música eletrônica, o *sampling* é uma das principais técnicas associadas à remixagem. Através da apropriação de uma “amostra” musical — ou sonora, num sentido mais amplo, como veremos a seguir —, muitas vezes modificada ao ponto de tornar-se irreconhecível, o DJ trabalha o material musical de que dispõe de forma a ressignificar o que foi sampleado, além de adicionar elementos musicais próprios, como nova letra, arranjos e performances instrumentais que se relacionam, no entanto, de forma intrínseca com o trecho sampleado, numa relação que poderíamos aproximar da intertextualidade. É comum, também, que toda a faixa esteja baseada no *sample*, como seu elemento constitutivo principal, como é o caso de duas faixas do disco de estreia do grupo de techno tango Gotan Project. Fundado em Paris sob o signo do exílio — o grupo é formado por um argentino, um suíço e um francês filho de estrangeiros imigrantes —, o grupo traz, já no nome, o deslocamento a que submeterão o gênero musical mais rapidamente associado à Argentina. Formado a partir do *vesre*, a gíria lunfarda de inversão da ordem das palavras, Gotan Project propõe em seu nome não apenas o deslocamento do tango feito de dentro, pois o lunfardo não pode ser dissociado das milongas onde o tango *porteño* ganhou forma, mas também a instabilidade como um de seus fundamentos: trata-se de um projeto, algo ainda não acabado, cuja forma pode ser reconfigurada a qualquer momento.

O primeiro *single* da banda, anterior ao lançamento de seu primeiro álbum, *La revancha del tango*, é uma versão da conhecida música “Vuelvo al sur”, de Astor Piazzola e Fernando Solanas, música tema do filme *Sur*, dirigido pelo segundo, em que é retratada a volta à democracia e o fim do exílio. Piazzola, como sabemos, é considerado o principal nome do “nuevo tango”. A revanche proposta pelo título do álbum, assim como a volta destacada neste primeiro *single*, propõem uma retomada do tango a partir de dentro: a “volta” não de um tango histórico, mas um gênero musical em profundo diálogo com seu tempo e com as circunstâncias de sua produção e circulação.

No álbum de estreia, como já dissemos, destacamos os temas “Queremos paz” e

¹² PIGLIA, R. Uma proposta para o novo milênio, op. cit., p. 03. No original: “Ir hacia otro, hacer que el otro diga la verdad de lo que siente o de lo que ha sucedido, ese desplazamiento, ese camino funciona como un condensador de la experiencia”.

¹³ PIGLIA, R. “Una propuesta para el nuevo milenio”, op. cit., p. 02.
PIGLIA, R. Uma proposta para o novo milênio, op. cit., p. 02. No original: “una relación nueva con el lenguaje de los límites”.

“El capitalismo foráneo”. O primeiro é baseado em *samples* do discurso de Ernesto Guevara na ONU, em 1964. O segundo traz, repetidamente e como que vindo do além, o sintagma “el capitalismo foráneo”, retirado de um discurso de Eva Perón pronunciado em 1948. Assim, o grupo reconfigura e reatualiza elementos de destaque da cultura argentina do século XX: o tango, El Che e Evita. Sua ligação com a tradição é, também, um processo de remixagem da mesma. Diferentemente de Ponte, cuja relação com a tradição é a de cuidado e manutenção, colocando-se no lugar do filho que permanece na casa paterna até a morte dos genitores, Gotan Project reinterpreta elementos da tradição argentina, deslocando-os e reinserindo-os numa lógica outra: a do mercado cultural.

A retomada de temas e personagens históricos — existe, ainda, no disco, uma faixa que dialoga com os desaparecimentos da última ditadura militar argentina¹⁴ — funciona também como “recarnalização” destes fantasmas, numa presentificação do passado, como apontado por Gumbrecht (1998), que anula instâncias temporais, atuando no sentido da instauração de um presente expandido, que pode reativar elementos passados sem o perigo de ter, obrigatoriamente, de transformar-se num futuro desconhecido.

O caso de Evita é particularmente interessante. Hans Ulrich Gumbrecht nos lembra do fascínio exercido pela voz desta ex-atriz, cujas fotografias mais emblemáticas mostram-na na frente de um microfone, mas não podemos ignorar sua apropriação pela cultura dita de massas, através do musical *Evita*, um grande sucesso da Broadway, e do filme de mesmo título, protagonizado por Madonna, uma das maiores estrelas pop de nossos tempos. Interessa-nos destacar, no entanto, como é apresentada, se assim podemos dizer, a voz de Evita, distorcida por ecos, como se evocada do além, em franca oposição à claridade da voz reproduzida de Guevara. É como se Evita, talvez ainda mais reconhecível como um símbolo da argentinidade que o guerrilheiro sempre associado à Revolução Cubana, devesse adquirir uma “aura”, ou seja, uma “presença”, que a protegesse da simples apropriação (e também da fetichização que acomete as mercadorias)¹⁵.

Eva era adorada por seus *descamisados* com o mesmo ardor com que era odiada pelos opositores do regime peronista. Para o povo, escreve Beatriz Sarlo,

seu corpo é aurático, no sentido que tem essa palavra nos textos de Walter Benjamin. Produz autenticidade só pela própria presença; os que conseguem vê-lo sentem que sua relação com o peronismo está perfeitamente encarnada e é única (SARLO, 2005, p. 89).

Assim, sua presença assume características místicas — ligadas, originalmente, à noção de aura —, o que justificaria as imagens de Eva vestida como a Virgem Maria que circularam após a sua morte.

¹⁴ A faixa “Época” é inspirada na busca pelos filhos dos desaparecidos, especialmente na busca do poeta Juan Gelman por sua neta, nascida em cativo, a quem encontrou em 2000. (Cf. BUCH, 2012).

¹⁵ Sobre o fascínio exercido pela imagem de Evita, escreve Beatriz Sarlo: “O segredo de Eva é um deslocamento. Seu caráter excepcional é um efeito do ‘fora do lugar’, que prefere silenciar o óbvio (o fato de que ela vinha de fora da classe, do sistema), e suas qualidades, insuficientes num cenário (o artístico), tornavam-se excepcionais em outro cenário (o político)” (SARLO, 2005, p. 24).

Como sabemos, a memória e o corpo de Eva foram disputados à morte através de seu embalsamamento¹⁶. Seu corpo tornou-se patrimônio político e memorial, requerido por diversos “herdeiros” do peronismo. Sobre a briga pelos restos de Eva, escreve Beatriz Sarlo:

Ao contrário do corpo material do rei, que desaparece naquele de seu sucessor, o regime peronista não tinha sucessão hereditária, e o golpe de Estado interrompeu brutalmente a continuidade política. Mas ali estava, perfeito, com a indelével perfeição do petrificado, o corpo de Eva, que continuava a ser duplo: os restos materiais conservados no auge de sua beleza (que a morte transformara em sublime) e a representação de uma autoridade e de um tipo de regime. Tanto o amor como o ódio político identificaram a mesma coisa naquele corpo, que as duas facções quiseram possuir para sempre (SARLO, 2005, p. 109).

Destacamos mais uma vez a importância da voz gravada de Evita, para voltar ao texto de Ponte, quem escreve, significativamente entre parênteses, que:

(A relação entre inovações tecnológicas e espectralidades mostrou-se evidente para os próprios inventores. Ao escutar sua voz na primeira gravação fonográfica, Edison sentiu um terror próximo ao que desperta o sobrenatural. Um colega seu se referia ao fonógrafo como “embalsamador de sons”. E muitos jornais norte-americanos, empenhados em celebrar o aparecimento de tal invenção, lamentaram sua demora. O fonógrafo chegava tarde, pois não se poderiam conservar as vozes de seres sepultados pouco antes. Resultava suspeitamente póstuma toda voz gravada) (PONTE, 2007, p. 35)¹⁷.

Retornamos à obra de Ricardo Piglia, quem apresenta operações de deslocamento por toda a sua obra literária, e também em seus textos teórico-críticos, permeando a forma mesma como aborda a literatura e a tradição em que se insere. Caberia dizer que o deslocamento, mais que um tema abordado, compõe a estrutura dos textos, atuando como método de trabalho. Os textos, dessa forma, desterritorializam-se, multiplicam-se, e sua circulação e a multiplicidade de leituras é potencializada, como numa forma de desestabelecer a própria fala autoral, e de questionar a propriedade (autoridade) daquele que escreve e publica. Em seu romance *A cidade ausente*, existe uma máquina geradora de relatos que é construída a partir

¹⁶ É interessante notar que, a partir do século XX, o embalsamamento foi reservado a chefes de Estado, como Lênin, Mao Tsé-tung e diversos papas. Mais recentemente, tivemos a notícia referente aos planos de embalsamar o corpo do ex-presidente venezuelano Hugo Chávez. Na Argentina, no entanto, coube a Evita ser embalsamada e ter seu corpo exposto (e, posteriormente, roubado e expatriado), enquanto Perón, talvez alertado pela controvérsia ligada ao destino do corpo de sua segunda mulher, deixou ordens para que não o embalsamassem.

¹⁷ No original: “(La relación entre innovaciones tecnológicas y espectralidades se hizo evidente desde los propios inventores. Al escuchar su voz en la primera grabación fonográfica, Edison sintió un terror próximo al que despierta lo sobrenatural. Un colega suyo se refería al fonógrafo como ‘embalsamador de sonidos’. Y muchos periódicos estadounidenses empeñados en celebrar la aparición de invento así, lamentaron su tardanza. El fonógrafo llegaba tarde pues no podrían conservarse las voces de seres sepultados poco antes. Resultaba sospechosamente póstuma toda voz grabada)”.

da memória de Elena, a mulher morta de Macedonio (um de seus criadores). Sua aparência é descrita como sendo semelhante à de um fonógrafo e, em seu monólogo final, ela mesma se descreve como um cadáver embalsamado. É também a máquina quem aproxima sua imagem da de Eva, duas mulheres a quem foi impossibilitada a morte:

Quando esvaziaram seu corpo e a embalsamaram, ficou assim, igualzinha, uma boneca com o relojinho no pulso, tão magra que a pulseira não fechou, e ela enfiada numa caixa, em cima de um armário da CGT, coberta com uma manta, porque os caras da marinha queriam jogá-la no rio, fundeá-la. Uma mulher que não deixaram morrer em paz, ela também num museu, sabe-se lá o que estava sonhando quando morreu (PIGLIA, 1997, p. 135)¹⁸.

Ambas devem converter-se em repositório de memórias (e sentimentos, esperanças) coletivas. A Eva convergem os diversos (e divergentes) movimentos que reclamam a herança peronista e que se organizaram após o golpe de Estado de 1955; à máquina converge “esta memória alheia, interminável” (PIGLIA, 1997, p. 137), o que, no entanto, não a impossibilita de continuar a narrar e a transmitir experiência.

Referências

- BUCH, Esteban. “El proyecto tango de Gotan Project”. In: *Revista Afuera*. Ano VII, N. 12, jun. 2012. Disponível em <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=169>. Acesso em 13 de set. 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. *Uma proposta para o novo milênio*. Trad. Marcos Visnadi. Lisboa, Buenos Aires: Coletivo Chão da Feira, 2012. Disponível em <<http://www.chaodafeira.com/wp-content/uploads/2013/05/uma-proposta.pdf>>. Acesso em 17 set. 2013.
- PONTE, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção*. Borges, Eva Perón, Montoneros. Trad. José Marcos Mariani de Macedo et alli. São Paulo; Belo Horizonte: Companhia das Letras; Editora UFMG, 2005.

¹⁸ O corpo de Eva Perón foi exposto à visitação pública após sua morte. Após o golpe de 1955, foi sequestrado pelos apoiadores do golpe e desapareceu por dezoito anos. O reaparecimento de seu corpo foi uma das exigências dos sequestradores do ex-presidente Aramburu, em 1970. O responsável pelo sequestro era o grupo guerrilheiro Montoneros, do qual fazia parte o poeta Juan Gelman, e que seria um dos principais opositores do regime militar instalado em 1976. Sobre o corpo conservado de Eva, escreve Beatriz Sarlo (2005): “Sobre o caráter imorredouro desse corpo ia se fundar uma mitologia política poderosíssima. Por isso, devia ser disputado à morte e conservar a perfeição de sua beleza. O corpo embalsamado foi esvaziado do conteúdo orgânico, de vísceras e humores, e transformado em carcaça. Suporte do que tinha sido em vida” (p. 108). Comenta ainda fotos emblemáticas de Eva — uma de sua juventude e outra já do final de sua doença, mas ainda exercendo funções públicas —, postas em circulação em momento próximo a sua morte, em 1952. “O evitismo juvenil revolucionário dos anos vindouros, quando se cantou que ‘se Evita vivesse, seria montonera’, recolheu essa iconografia porque nela encontrou dois temas: a juventude transparente e o vigor da vontade política contra todos os obstáculos” (SARLO, 2005, p. 106).

A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE DIASPÓRICA NA FICÇÃO DE JHUMPA LAHIRI¹

Shirley de Souza Gomes Carreira (UNIABEU)²

Resumo: A migração é uma condição natural da experiência humana; no entanto, a motivação para esse deslocamento pode ter origens diversas: catástrofes, a necessidade de sobrevivência, a busca da estabilidade econômica ou mesmo perseguições de ordem política ou religiosa. A literatura indiana contemporânea em língua inglesa é rica em representações de identidades diaspóricas, ou seja, em personagens que experimentam o exílio, forçado ou voluntário, e passam por uma crise identitária decorrente do choque cultural. Na perspectiva dos Estudos Culturais, com particular relevância para esta comunicação, o conceito estrito de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença; está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “outro”, porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural requerem a noção derridiana de *différance*, uma diferença que não funciona através dos binarismos. O grande dilema do migrante, ou seja, a tensão dialética entre a tradição e a tradução, passa a ser compreendido sob outro prisma: o da necessidade de habitar, no mínimo, duas identidades, falar duas linguagens culturais, de traduzir e negociar entre elas. O propósito deste trabalho é analisar a representação do imigrante na ficção de Jhumpa Lahiri, a fim de demonstrar como ela focaliza a questão da diferença cultural e os processos de formação de identidades híbridas, deslocando a crise identitária típica do imigrante de primeira geração para outra esfera: a dos seus descendentes. Por ser uma imigrante de segunda geração, Jhumpa Lahiri imprime nuances próprias à dialética entre tradição e tradução, ao expor os conflitos inerentes a uma identidade reconhecidamente híbrida, fruto de negociações entre diferentes culturas.

¹ Este artigo resulta de uma pesquisa fomentada pela FAPERJ.

² Shirley de Souza Gomes Carreira é Professora Titular pela UNIABEU. Email: shirleysgcarr@gmail.com

Palavras-chave: Identidade. Diferença. Choque cultural.

Human nature will not flourish, any more than a potato, if it be planted and replanted, for too long a series of generations, in the same worn-out soil. My children have had other birthplaces, and, so far as their fortunes may be within my control, shall strike their roots into unaccustomed earth.

Nathaniel Hawthorne³

1. Uma reflexão sobre o conceito de diáspora: à guisa de introdução

Os grandes deslocamentos humanos figuram como o lado visível de fenômenos invisíveis e, quando se intensificam, indicam que algo está ocorrendo nos bastidores da História. Segundo Goldberg (1997, p.21) “a migração é uma condição natural da experiência humana”; no entanto, a motivação para esse deslocamento pode ter origens diversas: catástrofes, a necessidade de sobrevivência, a busca da estabilidade econômica ou mesmo perseguições de ordem política ou religiosa.

O vocábulo “diáspora”, oriundo do grego *ἀεὶ ὁδῶν ἔτι*, que, por um longo tempo, foi usado para referir-se à dispersão do povo hebreu no mundo antigo, contemporaneamente se refere a todas as formas de deslocamento de populações humanas (SCHNAPPER, 2001).

Em **Reflexões sobre o exílio**, Said (2003, p.47) afirma que o século XX é, efetivamente, “a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa”. Tendo o seu conceito primeiro expandido, a diáspora se transformou num dos conceitos centrais para a compreensão das novas formas institucionais que assumem os novos atores coletivos transnacionais num mundo globalizado.

Em **Global Diasporas**, Robin Cohen (1997, p.1-2) afirma que os estudos da diáspora passaram por quatro fases: a primeira, ligada à interpretação original da palavra, focalizou a dispersão judaica e, pela proximidade da situação histórica, a africana e palestina. A segunda, a partir de 1980, diz respeito a um uso metafórico da palavra “diáspora”, uma vez que abrange categorias diversas, como expatriados, exilados políticos, imigrantes e minorias étnicas e raciais. A terceira, iniciada na segunda metade dos anos noventa, surge como uma reação à expansão do conceito. Sob a influência do pós-modernismo, houve uma tentativa de desconstrução de elementos cruciais para o conceito de diáspora: as noções de “terra natal” e de “comunidade étnica e religiosa”. Por fim, Cohen afirma que,

³ A natureza humana não irá prosperar, mais do que uma batata, se for plantada e replantada, ao longo de gerações, no mesmo solo desgastado. Meus filhos tiveram outros locais de nascimento, e, tanto quanto seus destinos podem estar sob o meu controle, não de lançar raízes em terra descansada.

na contemporaneidade, a questão da desterritorialização e da fluidez de identidades continua em foco, uma vez que eventos históricos, de alguma forma, voltam a reacender as discussões em torno do sentido de pertencimento.

Para Safran (1991, p.83-84), a diáspora caracteriza-se pela dispersão de um grupo de um centro original para duas ou mais regiões periféricas ou estrangeiras, marcada pelas seguintes características: a manutenção de uma memória coletiva; a existência de uma perspectiva comum e de uma visão mítica da terra natal; a crença de que a aceitação plena na sociedade hospedeira não é possível; respeito pela terra natal ancestral como o lar verdadeiro, ao qual um dia retornará; o compromisso com a manutenção ou restauração da terra natal, sua segurança e prosperidade; e uma relação pessoal ou indireta com a terra natal por meio de uma consciência étnico-comunitária.

Cohen (1999, p.274) amplia o conceito de diáspora adicionando às características listadas por Safran a expansão para além de uma terra natal à procura de trabalho, em busca de comércio ou por futuras ambições coloniais; o senso de empatia e solidariedade com membros de mesma etnia em outros locais de assentamento, e a possibilidade de uma vida peculiar, até mesmo enriquecedora e criativa, nos países anfitriões que apresentam uma tolerância para o pluralismo.

Na perspectiva dos Estudos Culturais (HALL, 2008, p.32-33), com particular relevância para este artigo, o conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença; está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um "outro", porém, "as configurações sincretizadas da identidade cultural requerem a noção derridiana de *différance*, uma diferença que não funciona através dos binarismos".

Assim, os estudos contemporâneos sobre globalização e cultura, que enfatizam o caráter híbrido, fluido, cambiante, das novas formas de identidade, apoiam-se no conceito de diáspora para construir um referencial em torno do qual poderiam se organizar e explicar as identidades de grupos marginais nos países avançados do mundo contemporâneo; incluindo os fenômenos relativos às migrações humanas dos ex-países coloniais para as antigas metrópoles.

Rushdie (1991, p. 277-8) afirma que um imigrante sofre, tradicionalmente, uma tripla ruptura: ele perde seu lugar antropológico⁴, adota um idioma diferente e encontra-se em um meio ambiente em que os códigos sociais não só divergem dos seus, mas podem, às vezes, ser desagradáveis ou mesmo ofensivos. As raízes, o idioma e as normas sociais são, assim, três importantes elementos constituintes da identidade cultural. Ao negá-los, o imigrante é compelido a encontrar novos meios de descrever-se e definir-se como indivíduo (CARREIRA, 2004, p.1).

⁴ Consideramos aqui a definição de Marc Augé, isto é, local de existência, residência e trabalho, que é "é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa" (AUGÉ, 1995, p.51).

Com efeito, um aspecto fundamental da experiência migratória é a redefinição das identidades culturais e nacionais, que ocorre quando os indivíduos deixam uma sociedade ou uma cultura e tornam-se parte de outra.

Considerando que os processos de configuração de identidades nas diásporas contemporâneas não são uniformes, é possível identificar duas tendências distintas no que diz respeito às identidades culturais: a homogeneidade e a heterogeneidade, atentando-se para o fato de que na primeira ocorre o predomínio de uma cultura sobre as demais, enquanto que na segunda há a disseminação da diferença cultural, que pode assumir um caráter positivo ou negativo. O caráter positivo aponta para o hibridismo cultural, a crioulação, o sincretismo cultural. O negativo relaciona-se ao reforço de identidades locais, gerando manifestações identitárias exacerbadas; caso do fundamentalismo religioso e do racismo.

Segundo Gilroy (1997), os migrantes mantêm ligações com a terra natal por meio da recordação e do sentimento forte de que há perigos envolvidos no esquecimento do local de origem. Para o autor, a identidade diaspórica contrapõe-se à natureza essencialista da identidade nacional, pois transcende os referentes que a constituem.

O grande dilema do migrante é a tensão dialética entre a tradição e a tradução. Há que “habitar, no mínimo, duas identidades, falar duas linguagens culturais” e traduzir e negociar entre elas (HALL, 1998, p. 89).

A dimensão dessa experiência não é acessível apenas por meio de relatos, da história oral, pois a literatura também tem se tornado um meio de representação dos dilemas enfrentados pelos imigrantes nos países de adoção.

A literatura indiana contemporânea em língua inglesa é rica em representações de identidades diaspóricas, ou seja, em personagens que experimentam o exílio, forçado ou voluntário, e passam por uma crise identitária decorrente do choque cultural.

O propósito deste trabalho é analisar a representação da identidade diaspórica na ficção de Jhumpa Lahiri, mais especificamente em dois contos da coletânea **Unaccustomed earth** (2008).

2. Identidades híbridas em pátria de adoção: a ficção de Jhumpa Lahiri

Jhumpa Lahiri nasceu em Londres e foi educada nos Estados Unidos. Filha de imigrantes indianos, a autora tornou-se conhecida graças a dois livros de contos, **Interpreter of maladies** e **Unaccustomed earth**, e um romance, **The namesake**, que obtiveram sucesso de crítica e de público.

Embora tenha nascido na Inglaterra e, por motivos óbvios, não partilhe a dificuldade com o idioma, que é típica dos imigrantes, Lahiri escreve textos que transitam no vasto território das relações interculturais e encontram eco na experiência empírica de leitores que, sendo igualmente imigrantes, encontram-se na posição insólita de quem está no limiar de duas culturas diferentes. É desse entre-lugar, o “terceiro espaço” mencionado

por Bhabha⁵, que seus personagens se enunciam; não na forma de estereótipos, mas como indivíduos, que, em circunstâncias particulares, posicionam-se diferentemente quanto à questão da imigração.

De certo modo, Lahiri assume as características do escritor migrante definido por Salman Rushdie em **Imaginary Homelands**⁶, uma vez que seus livros oferecem um vislumbre das dificuldades enfrentadas por imigrantes indianos ou seus descendentes, que, em um processo de crise de identidade, sentem-se incapazes de lidar com o sentimento de inadequação social.

Em **Unaccustomed earth**, Lahiri focaliza especialmente a problemática da integração de uma segunda geração de famílias imigrantes, nascida na América, dividida entre a manutenção da tradição, imposta pelos ascendentes, e a necessidade da tradução, a fim de adequar-se ao modo de vida americano.

Os processos inerentes à transculturação⁷ são elementos sempre presentes na obra de Lahiri e mostram claramente que a identificação da primeira geração com o local de origem é diferente daquela das gerações seguintes, uma vez que é pautada na memória e na experiência da ruptura e do deslocamento, gerando a necessidade de formar uma nova rede social e de negociar novas realidades econômicas, políticas e sociais (BRAH, 1996, p.194).

Um indivíduo é em parte o resultado de suas próprias experiências e em parte o produto de uma série de normas sociais que são internalizadas por meio da memória coletiva. Assim como o pertencimento a um grupo proporciona material para a memória e impele o indivíduo a lembrar alguns eventos em particular, em detrimento de outros, os grupos também produzem memórias nos indivíduos sobre eventos que, na realidade, estes nunca experimentaram.

Os filhos de imigrantes experimentam essa memória de empréstimo de um modo mais agudo, devido ao fato de não terem usufruído de um contato real com a terra de seus pais.

2.1 Raízes em terra estrangeira: “*Unaccustomed earth*”

O conto que dá título ao livro aborda o conflito interior de Ruma, filha de imigrantes indianos, nascida na América, que, prestes a ter o segundo filho, recebe a visita do pai em sua nova casa em Seattle. A visita desperta na protagonista uma profusão de sentimentos, trazendo à tona velhos ressentimentos e uma reflexão profunda sobre a sua relação com o passado, com os pais e a tradição.

⁵ Homi Bhabha chama esse intervalo vazio de terceiro espaço: o hiato instantâneo entre a estereotipia da língua e a sua realização viva, concreta; entre a sua estabilidade hegemônica e sua contingência no momento em que se estabelecem as hierarquias de poder.

⁶ Rushdie, ao falar de si como um escritor migrante, autointitulou-se um “homem traduzido”.

⁷ O conceito de transculturação considerado como ponto de partida para este trabalho é o de mescla de culturas ocidentais e/ou não ocidentais, que proporcionam uma intensa troca cultural e o surgimento de identidades híbridas.

Os pais de Ruma haviam interpretado o seu casamento com um norte-americano e a mudança de cidade como uma rejeição, como vergonha das próprias raízes, agravando ainda mais uma comunicação ruidosa e intermitente.

Em Seattle, Ruma experimenta o sentido do exílio, pois a nova cidade dá-lhe uma sensação de estranhamento maior do que a que sempre sentira em sua juventude ante a imposição de costumes e da tradição de um país que ela nem chegara a conhecer. Não era como Nova York, onde se sentia à vontade e podia esquecer tudo o que lhe incomodava em sua ascendência. A iminente chegada do pai, agora viúvo, renova as velhas sensações. De acordo com a tradição indiana, cabe à filha cuidar do pai em sua velhice, mas Ruma não se sente preparada para cumprir o seu dever e teme que seja esse o motivo da visita.

O pai, que após a morte da esposa passara a viajar frequentemente, traz de volta o conflito, mas também a reflexão. É justamente ele quem a faz perceber que, com a passagem do tempo, assemelhava-se mais e mais à mãe a quem sempre criticara por sua subserviência à tradição. Jamais havia sido capaz de entender que o apego aos costumes fora a estratégia adotada pela mãe para suportar a distância da família e do país natal.

Em **Reflexões sobre o exílio**, Said (2003, p.52) faz distinção entre os termos “exilado”, “expatriado” e “imigrante”, a partir do critério de motivação para o deslocamento, mas admite que, em qualquer dessas circunstâncias, há uma fratura incurável entre um ser humano e seu lugar natal, uma “estada sofrida no território do não pertencer, caracterizada pelo abandono das raízes e do passado”. Na desterritorialização, há que recriar em terra estrangeira o vínculo com a terra natal (CARREIRA, 2011, p.25), o que explica a insistência da mãe da protagonista na manutenção dos valores de sua própria cultura.

O nascimento de Akash, seu primeiro filho, e a morte da mãe fizeram com que Ruma abandonasse de vez o emprego em um escritório de advocacia e uma promissora carreira. Sem que percebesse, Ruma abria mão de uma condição que lhe dava independência, assumindo um papel social idêntico àquele que sempre criticara.

There were mornings she wished she could simply get dressed and walk out the door, like Adam. She didn't understand how her mother had done it. Growing up, her mother's example moving to a foreign place for the sake of marriage, caring exclusively for children and a household had served as a warning, a path to avoid. Yet this was Ruma's life now (LAHIRI, 2008, p.11)⁸

Ao ver o pai, ela percebe que ele e sua mãe eram pessoas absolutamente diferentes e que essa diferença também sobressaía no seu modo de lidar com a vida em uma nova terra. A mãe, a exemplo de muitos imigrantes de primeira geração, recusava-se a falar o

⁸ Havia manhãs, que ela desejava poder, simplesmente, vestir-se e sair pela porta, como Adam. Ela não entendia como sua mãe tinha feito isso. O exemplo de sua mãe, mudando-se para um lugar estranho por causa do casamento, cuidando exclusivamente dos filhos e da casa serviu como um aviso, um caminho a ser evitado. No entanto, aquela era a vida de Ruma agora.

inglês em família; o pai era mais flexível, o que facilitara a assimilação à nova cultura. Ela mesma havia tentado de alguma forma manter um pé no passado, ensinando umas poucas palavras em bengali a Akash, mas o filho crescera e ela não tivera a disciplina necessária para continuar. Na realidade, o seu mundo era dividido em dois idiomas: o da infância, bengali, e o da idade adulta, o inglês, assim como o seu eu cindido.

By now Akash had forgotten the little Bengali Ruma had taught him when he was little. After he started speaking in full sentences English had taken over, and she lacked the discipline to stick to Bengali. Besides, it was one thing to coo at him in Bengali, to point to this or that and tell him the corresponding words. But it was another to be authoritative; Bengali had never been a language in which she felt like an adult. Her own Bengali was slipping from her (LAHIRI, 2008, p. 12).⁹

As lembranças das aptidões da mãe como dona de casa fazem-lhe perceber que, em todo o seu tradicionalismo e apego às raízes, ela fora a sua *homeland*. A palavra é empregada aqui no sentido atribuído por Rushdie em **Imaginary homelands** (1991): o lócus onde a identidade é ancorada. Lahiri parece enfatizar o fato de que, não tendo uma terra natal real para recordar, a protagonista busca ancoragem no que há de mais próximo dela, a própria mãe, que assume, assim, um caráter simbólico.

Descobrir que o pai, em uma de suas viagens encontrara uma mulher bengali por quem se interessara; ouvi-lo dizer-lhe que deveria repensar a própria vida, retornando ao trabalho, descortina aos olhos de Ruma uma realidade impensada: o pai que tinha diante de si era um desconhecido; alguém que se adaptara a uma nova terra pela necessidade de sobrevivência, de prover o sustento da família. Ao invés de ir morar com a filha, ele opta pela oportunidade de ver o mundo e viver um novo relacionamento amoroso.

A sua partida deixa na filha uma certeza: a América é exatamente como ela pensava na sua juventude; a terra onde novas identidades podem ser construídas, pautadas no presente e no futuro, livres da opressão das amarras de uma memória que já não é mais a sua.

Assim como em "*Unnaccustomed Earth*", as outras personagens do livro de contos homônimo têm perfis diferenciados. Geralmente, os protagonistas são indivíduos hifenados¹⁰, no vértice do conflito entre a tradução e a tradição. Há personagens que,

⁹ Agora, Akash já tinha esquecido o pouco que Ruma havia ensinado do idioma de seus pais quando ele era pequeno. Depois que ele começou a falar frases completas o inglês predominou, e faltou-lhe disciplina para ater-se ao bengali. Lém disso, uma coisa era apontar para isto ou aquilo e dizer a palavra correspondente, outra era ser autoritária; o bengali nunca tinha sido o idioma de sua vida adulta. Ela mesma já o vinha esquecendo.

¹⁰ Há uma tendência, predominantemente norte-americana, de conceber a identidade de minorias como identidades hifenadas. Assim, um negro americano é tratado como afro-americano, o que parece, no entanto, ter um efeito inverso ao pretendido, pois, ao invés de uni-las, mantém a separação entre duas matrizes culturais distintas.

embora relativamente adaptados à rotina da vida em outro país, apegam-se às suas raízes, para trazer de volta a ancoragem necessária à manutenção de sua identidade cultural.

Em **Reflexões sobre o exílio**, Said afirma que os imigrantes têm uma percepção contrastiva, pois, para um exilado, hábitos, atividades ou mesmo o modo de expressar-se inevitavelmente reacendem a memória de outro meio ambiente (SAID, 2003, p.186).

No conto "*Hell-Heaven*", Aparna, a mãe da narradora apegam-se a Pranab, um jovem indiano, estudante do MIT, que encontrara em um passeio, de modo a suportar a falta da terra natal e a indiferença do marido e da filha, que ignoram a sua luta para conferir a si mesma aquilo que Marc Augé denomina "lugar antropológico", ou seja, o sentido do pertencimento.

Casada com Shyamal, um homem que só tem olhos para a própria carreira, e mãe de Usha, uma jovem absolutamente encantada com o estilo de vida norte-americano, para quem a mãe representa um modo de vida ultrapassado, Aparna encontra em Pranab mais do que uma pessoa com quem compartilha lembranças; encontra um interlocutor.

Seu casamento fora arranjado, de modo a possibilitar a ida de Shyamal para a América e, conseqüentemente, Aparna não sentia pelo marido o amor que dedicava a Pranab.

Anos mais tarde, tentando animar a filha que está desiludida com um relacionamento amoroso, Aparna revela a Usha a complexidade dos seus sentimentos em relação a Pranab, cujo casamento com uma jovem americana quase a fizera cometer suicídio, e só então a filha consegue realmente compreender a solidão materna em terra estrangeira. É com outros olhos que Usha vê o longo processo de integração de Aparna à cultura norte-americana, seu retorno aos estudos, bem como a aceitação de que a filha não era apenas "sua" filha, mas também filha da América, a terra que os recebera.

Curiosamente, o mundo retratado por Lahiri é de certo modo elitista, pois suas personagens são indianos bem-sucedidos, como Shyamal e Pranab, geralmente cursando um doutorado nos EUA, e divididos entre o convívio com uma abastada comunidade bengalesa e o modo de vida americano. O conflito entre os interesses entre diferentes gerações completam o cenário.

Assim como Ruma, no primeiro conto a que nos referimos neste trabalho, Usha, a narradora do segundo, tem igualmente dificuldades para se relacionar com os pais e vê na mãe uma mulher sem horizontes, limitada, de quem se envergonha.

I began to pity my mother; the older I got, the more I saw what a desolate life she led. She had never worked, and during the day she watched soap operas to pass the time. Her only job, every day, was to clean and cook for my father and me [...] when my mother complained to him about how much she hated life in the suburbs and how lonely she felt, he said nothing to placate her. "If you are so unhappy, go back to Calcutta", he would offer, making it clear that their separation would not affect him one way or the other. I began

to take my cues from my father in dealing with her, isolating her doubly. (LAHIRI, 2008, p.76)¹¹

A exemplo de Pranab, que desafia os pais, casando-se com Deborah e educando as filhas sem nenhum tipo de vínculo com a Índia, Usha também se rebela. Ambos desejam livrar-se da obrigatoriedade de manutenção de crenças e tradições que não são suas, mas de seus ancestrais. Para Pranab, o caminho se abre através do casamento; para Usha, na transformação de Deborah em um modelo a ser seguido: o de uma mulher norte-americana.

A trajetória da família de Usha corresponde, assim, a uma estratégia de sobrevivência tradutória, que exige uma resignificação dos símbolos culturais tradicionais. Usha não se considera sequer hifenada; ela se vê como um produto de duas culturas, que, ao se misturarem, dão origem a uma nova identidade, híbrida, porém genuína.

Considerações finais

Jhumpa Lahiri é uma imigrante de segunda geração e, portanto, imprime nuances próprias à dialética entre memória e esquecimento, entre tradição e tradução, ao expor os conflitos inerentes a uma identidade reconhecidamente híbrida, fruto de negociações entre diferentes culturas.

A memória sociocultural coletiva dos povos da diáspora constitui-se de laços com uma terra natal distante e idealizada. Lahiri concede a si mesma o privilégio de estabelecer esses laços de forma diferenciada. O seu estilo de narrar, fruto da transculturação, transpira a fluidez das identidades alternativas.

Ao ecoar sua dupla voz, de alguém que, sendo descendente de indianos, nasceu no ocidente, ela cria um universo ficcional em que os personagens experimentam um sentimento paradoxal de atração e separação da terra natal coletivamente imaginada. Sentimento compartilhado com a própria autora, que, em suas entrevistas, não hesita em afirmar que, como outros escritores migrantes, cria personagens hifenados de modo a expurgar a sua identidade cindida.

A epígrafe que introduz o livro, uma citação de Hawthorne, sugere que o destino dos homens pode ser mudado quando eles lançam suas sementes em um solo novo. Para a autora, esse solo é a América.

¹¹ Eu comecei a ter pena da minha mãe; à medida que crescia, eu percebia mais e mais a vida desolada que levava. Ela nunca trabalhara e passava o dia assistindo novela para matar o tempo. Sua única ocupação, todos os dias, era limpar e cozinhar para meu pai e eu [...] quando minha mãe reclamava com ele do quanto ela odiava a vida no subúrbio e como se sentia só, ele nada dizia para acalmá-la. "Se está tão infeliz, volte para Calcutá", dizia, deixando claro que a separação não o afetaria. Eu comecei a fazer o mesmo que ele ao lidar com ela, isolando-a duplamente.

Referências

- AUGÉ, Marc. **Non-places**: introduction to an anthropology of supermodernity. London, New York: Verso, 1995.
- BHABHA, Homi. Culture's In-Between. In: HALL, Stuart; GAY, Paul du (Org.). **Questions of Cultural Identity**. Londres: Sage Publications, p. 53-60, 1996.
- BRAH, Avtar. Diaspora, border and transnational identities. In: _____. **Cartographies of diaspora: contesting identities**. London; New York: Routledge, 1996. p. 178-248.
- CARREIRA, Shirley. **Questões pós-coloniais em Grimus, de Salman Rushdie. Sincronia. Guadalajara, Summer, 2004.**
- COHEN, Robin. **Global diasporas**: an introduction. Seattle: Washington University Press, 1997. 228 p.
- _____. Diasporas and the Nation-State: from victims to challengers. In: _____. VERTOVEC, Steven (Eds). **Migration, diasporas and transnationalism. Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing, 1999. p. 266-278.**
- GILROY, Paul. Diaspora and the detours of identity. In: WOODWARD, Kathryn (Ed.). **Identity and difference**. Sage Publications: London, Thousand Oaks, New Delhi, 1997.
- GOLDBERG, David Theo. Introduction: Multicultural conditions. In: GOLDBERG, David Theo. **Multiculturalism - a critical reader**. Oxford: Blackwell, 1997. p. 21.
- HALL, Stuart. Cultural Identity and Diáspora. In: RUTHERFORD, J., (ed.), **Identity: Community, Culture, Difference**. London: Lawrence and Wishart, 1990.
- _____. **Da Diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2008
- LAHIRI, Jhumpa. **Unaccustomed earth**. New York: Vintage, 2008.
- _____. My two lives. **Newsweek**. Disponível em: <http://www.thedailybeast.com/newsweek/2006/03/05/my-two-lives.html> 2006-03-06. Acessado em 2011-12-03.
- SAID, Edward. **Reflexões sobre exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAFRAN, William. Diasporas in modern societies: myths of homelands and return. **Diaspora: a journal of transnational studies**. Toronto: University of Toronto Press, v. 1, n. 1, p. 83-99, 1991.
- SCHNAPPER, Dominique. De l'État-nation au monde transnational. Du sens et de l'utilité du concept de diaspora. **Revue Européenne de Migrations Internationales**, v. 17, n.2, 2001. p. 9-36. Disponível em: <<http://www.persee.fr>> Acesso em: 28 jun. 2009.

A TESE DA EMANCIPAÇÃO IDIOMÁTICA DE POLICARPO QUARESMA SOB UM OLHAR DESCOLONIZADOR

Filipe Siqueira Fermino (UFES)¹

Resumo: O presente artigo pretende retomar a proposta da emancipação idiomática encontrada na carta de Policarpo Quaresma ao Congresso Nacional, com a proposta de que o Tupi fosse instituído a língua oficial do Brasil em substituição à língua portuguesa, como vemos à seguir *“O suplicante, deixando de parte os argumentos históricos que militam em favor de sua idéia, pede vênia para lembrar que a língua é a mais alta manifestação da inteligência de um povo, é a sua criação mais viva e original; e, portanto, a emancipação política do país requer como complemento e consequência a sua **emancipação idiomática**. [...]”*(grifo nosso, BARRETO, 1991, p. 47-56) A proposta de Quaresma, ainda que considerada absurda pela sociedade carioca, pode ser analisada como uma política de enfrentamento à dominação lusofônica no Brasil e de viés descolonizador. A obra de Lima Barreto, apesar de ter sido escrita no início do século XX, estabelece uma questão tão grande que até hoje todo pesquisador de línguas indígenas no Brasil sente-se debaixo de sua sombra. Quando Roberto Schwarz trata da questão da formação do Nacional, critica o *“purismo (que) está encarnado na figura de Policarpo Quaresma, a quem o afã de autenticidade leva a se expressar em tupi, língua estranha para ele”* (SCHWARZ, 1987, p.33). Eni Orlandi em *Terra à vista* (1990) trata do processo de apagamento das identidades indígenas; da maneira como o europeu nos constrói como seu outro, mas, ao mesmo tempo, nos apaga; e tenta de identificar o lugar do índio (e sua língua) na produção dos discursos da brasilidade, num esforço para dar lugar e voz aos indígenas em contraposição com a imposição da língua portuguesa como língua oficial brasileira. Portanto, é sob um

¹ Filipe Siqueira Fermino é Mestrando pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email:skiterufes@hotmail.com .

olhar descolonizador que retomamos a “absurda” proposta de Quaresma para pensarmos até que ponto a emancipação idiomática é insanidade ou necessidade histórica dos povos colonizados. A instituição da língua tupi como língua oficial do Brasil pode não ter chance alguma de ser aprovada pelo Congresso Nacional; mas, discutirmos: como a língua portuguesa foi instituída como língua oficial; como essa imposição favoreceu a dominação portuguesa sobre os povos nativos; como essa dominação silenciou as línguas indígenas, em especial “A língua mais falada na costa do Brasil” (ANCHIETA, 1595); ainda é uma tarefa que está colocada para os dias atuais.

Palavras-chave: Policarpo Quaresma, emancipação idiomática, descolonização.

Introdução

O presente artigo pretende retomar a proposta de emancipação idiomática encontrada na carta de Policarpo Quaresma ao Congresso Nacional. A obra de Lima Barreto (1991), *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, tem em seu 4º capítulo *Desastrosas consequências de um requerimento*, o episódio em que Policarpo escreveu um requerimento ao Congresso Nacional solicitando que os parlamentares aprovassem um decreto que instituisse o Tupi-guarani como língua oficial e nacional do povo brasileiro.

O requerimento é entendido como uma piada. Quaresma se torna alvo de chacotas no Rio de Janeiro, e a proposta de substituir o português por uma língua nativa é definitivamente engavetada.

Não queremos neste artigo reerguer essa proposta de Policarpo. Não que não consideremos importante o reconhecimento oficial das línguas indígenas no Brasil, à semelhança do Paraguai que tem o guarani como língua oficial ao lado do castelhano. O que pretendemos é retirar todos os possíveis sentidos da tese de emancipação idiomática que está no requerimento de Quaresma e que é o fundo político da sua proposta de oficialização do tupi-guarani.

Analisaremos a obra de Lima Barreto voltando a nossa reflexão para o comentário de Roberto Schwarz (1987) em seu artigo *Nacional por subtração* sobre a proposta de Quaresma. O comentário de Schwarz segue um caminho oposto ao que propunha Quaresma, ao criticar a noção purista com a qual Policarpo enxergava a língua indígena. Essa noção é resultado dos movimentos indianistas que influenciaram toda a literatura da época romântica e pré-modernista.

Em contraposição ao comentário de Schwarz, traremos a contribuição de Eni Orlandi (1990), em sua obra *Terra à vista*. Nesse livro, é possível encontrar várias formulações que dialogam mais com a tese de Quaresma como o processo do apagamento das identidades, as relações de língua fluida e língua imaginária, a construção do outro a partir do olhar o europeu, e no espaço que ela abre ao indígena na construção da identidade brasileira.

I. Desastrosas consequências de um requerimento

O capítulo escolhido para este artigo trás à tona uma discussão que nunca submerge completamente: o reconhecimento das línguas indígenas como constituidoras da identidade brasileira tanto quanto as línguas europeias.

A época em que ocorre a história é final do século XIX, Major Quaresma era oficial das forças armadas num batalhão carioca, solteiro, vivia com a irmã Adelaide e nunca chegava tarde no trabalho e depois do turno voltava cedo para casa. Dava-se melhor com os livros.

Policarpo metia-se em vários estudos, contudo os estudos sobre as línguas indígenas era um dos prediletos. Talvez, por exaltar o seu nacionalismo, como homem das forças armadas que era. O que aconteceu foi que com seus estudos de *Tupi-guarani* como ele chamava, convenceu-se de que era necessário o reconhecimento oficial dessa língua em substituição ao português.

Antes de tudo, temos que nos reportar ao requerimento protocolado pelo Major endereçado ao Congresso Nacional:

Policarpo Quaresma, cidadão brasileiro, funcionário público, certo de que *a língua portuguesa é emprestada ao Brasil*, certo também de que, por esse fato, o falar e o escrever em geral, sobretudo no campo das letras, se vêem na humilhante contingência de sofrer continuamente *censuras ásperas dos proprietários da língua*, sabendo, além, que, dentro do nosso país, os autores e os escritores, com especialidade os gramáticos, não se entendem no tocante à *correção gramatical*, vendo-se, diariamente, surgir azedas polêmicas entre os mais profundos estudiosos do nosso idioma – usando do direito que lhe confere a Constituição, vem pedir *que o Congresso Nacional decrete o tupi-guarani, como língua oficial e nacional do povo brasileiro*.

O suplicante, deixando de parte os argumentos históricos que militam em favor de sua ideia, pede vênias para lembrar que *a língua é a mais alta manifestação da inteligência de um povo*, é a sua criação mais viva e original; e, portanto, *a emancipação política do país* requer como complemento e consequência a sua **emancipação idiomática**.

Demais, Senhores Congressistas, *o tupi-guarani*, língua originalíssima, *aglutinante, é verdade*, mas a que *o polissintetismo dá múltiplas feições de riqueza*, é a única capaz de traduzir as nossas belezas, de pôr-nos em relação com a nossa natureza e *adaptar-se perfeitamente aos nossos órgãos vocais e cerebrais*, por ser criação de povos que aqui viveram e ainda vivem, portanto *possuidores da organização fisiológica e psicológica para que tendemos*, evitando-se dessa forma as *estéreis controvérsias gramaticais*, oriundas de uma difícil adaptação de *uma língua de outra região* à nossa organização cerebral e ao nosso aparelho vocal – controvérsias que tanto *empecem o progresso da*

nossa cultura literária, científica e filosófica.

Seguro de que a sabedoria dos legisladores saberá encontrar meios para realizar semelhante medida e cômulo de que a Câmara e o Senado pesarão o seu alcance e utilidade P. e E. deferimento." (Barreto, 1991, p. 48)

O primeiro argumento que Quaresma apresenta é de que *a língua portuguesa é emprestada ao Brasil*. Desse ponto de vista, quando pensa em ser brasileiro ele se sente mais constituído a partir dos povos nativos que já habitavam a Pindorama² que pelos colonizadores europeus que invadiram a terra dos indígenas.

É fato que os portugueses, quando chegaram às Américas à procura de novas terras para colonizar e novos povos para escravizar, ao se depararem com os povos indígenas, em sua maioria Tupi, que habitavam o litoral, buscavam levar a sua língua como forma de impor sua cultura e religião.

Era política da Coroa expandir a colonização através da imposição da língua. Os próprios povos ibéricos aprenderam o latim vulgar por imposição dos romanos que ocuparam a península e permaneceram lá após a derrocada do império.

A língua portuguesa tornou-se oficial no território que hoje chamamos de Portugal após a Revolução de Avis que unificou da Coroa. A nobreza lusitana já havia aprendido essa forma de dominar com quem os havia dominado. A partir de então, impôs a variante de Lisboa como língua oficial da Coroa Portuguesa.³

Em terras brasílicas, o projeto não poderia ser diferente. Apesar dos jesuítas terem aprendido a língua dos povos tupi e guarani, seu objetivo era catequisar na língua do nativo. Já os portugueses que não tinham objetivos espirituais e principalmente a Coroa, após a expulsão dos jesuítas, impuseram de forma definitiva a língua portuguesa como língua oficial no Brasil.⁴

O primeiro argumento de Quaresma acerta em cheio a questão da colonização. Se Elisio Macamo (2012) diz que Joaquim Nabuco foi responsável por lançar o texto fundador de uma visão pós-colonial brasileira, quando escreveu *O Abolicionismo* (2000), Lima Barreto segue os passos de Nabuco na crítica ao colonialismo português, quando Quaresma escreve essa carta e faz essa primeira arrebatadora crítica.

Para Policarpo, a língua portuguesa não é brasileira, e sim lusitana. É nossa por empréstimo. Talvez fosse melhor dizer por imposição. Mas, pensemos que se trata de um eufemismo.

Quaresma continua argumentando e citando problemas relativos à sociedade brasileira em seu requerimento. Ele afirma que os brasileiros sofrem *censuras ásperas dos proprietários*

² Pindorama era o nome que os povos tupi atribuíam a terra em que viviam que após a invasão dos portugueses passou a ser chamada pelos invasores de Brasil.

³ Para maiores informações sugerimos que consultem o livro *História da língua portuguesa I. Séculos XII, XIII e XIV*, de Amini Boainain Haury (1989).

⁴ Vale a pena também consultar o teor do Diretório dos Índios, texto oficial da Coroa Portuguesa que determina que o ensino na colônia deveria ser na língua do colonizador e que os povos dominados não poderiam mais falar a língua nativa, em Noll&Dietrich (2010, p.111-112).

da língua por erros que os brasileiros incorrem devido a esse *empréstimo*. As polêmicas em torno da *correção gramatical* entre os brasileiros são também resultado da operação linguística planejada pela Coroa.

Diante dessa situação incômoda que se arrasta há tanto tempo, Policarpo solicita que o *Tupi-guarani* seja decretado língua oficial do Brasil. É necessário esclarecer o *tupi-guarani* não deve ser entendido enquanto uma língua. Ele seria mais uma família linguística no qual estão classificadas as línguas dos povos Tupi da costa brasileira e Guarani meridional, dentre outras (NOLL&DIETRICH, 2010, p.24-25).

Entendemos o tupi como um grupo linguístico, no qual as línguas dos povos Tupinambás, Tupinikim, Temiminó, Potiguara são línguas muito semelhantes com variações dialetais e sociolinguísticas. Quando Quaresma disse Tupi-guarani talvez estivesse se referindo à língua dos povos tupi da costa brasileira ou à língua dos povos tupi e dos povos guarani.

O segundo bloco de argumentos de Quaresma são mais idealistas. Ele diz que *a língua é a mais alta manifestação da inteligência de um povo* e que *é a sua criação mais viva e original*. Seus argumentos vão ao sentido de valorizar a necessidade de termos uma língua própria, do povo brasileiro, para que possamos expressar a nossa mais alta manifestação de inteligência, que está limitada por pensarmos em português. Desse ponto de vista, Quaresma não considera que os portugueses fazem parte da constituição do povo brasileiro.

Policarpo defende a emancipação política do país em relação à dominação portuguesa. E para tanto, é necessário se desvencilhar inclusive da dominação pela língua. Por isso, Quaresma propõe o requerimento que fita a emancipação idiomática do Brasil.

Ciente de que a língua é uma forma de exercer a dominação (ou a autonomia), Quaresma percebe que a emancipação política do Brasil necessita de uma emancipação idiomática também. E se já possuímos uma língua originária, temos que aproveitar essa riqueza.

O terceiro bloco de argumentos de Quaresma se faz em torno das qualidades da língua tupi-guarani. A primeira ressalva que faz é que a língua tupi-guarani é aglutinante, mas lembra que *o polissintetismo dá múltiplas feições de riqueza*. Policarpo lança mão de argumentos pra lá de naturalistas, como o de que essa língua é a que melhor descreve nossas belezas naturais, coloca-nos em maior proximidade com a natureza, e é a que melhor se adapta *aos nossos órgãos vocais e cerebrais*. Nesse argumento naturalista, Quaresma extrapola o racional e tenta se valer de argumentos evolucionistas para justificar o suposto encaixe perfeito entre a língua tupi e a fisiologia do brasileiro.

Na outra ponta de seus argumentos, Policarpo argumenta que com essa mudança, evitaríamos *estéreis controvérsias gramaticais* em torno de *uma língua de outra região*, que não se adapta aos nossos cérebros e cordas vocais. Os argumentos naturais permanecem com força nesse trecho.

Seu último argumento é que a ausência de uma língua oficial nacional, que não a emprestada, impede *o progresso da nossa cultura literária, científica e filosófica*. Isto é, uma das causas de nosso pífio desenvolvimento literário, científico e filosófico era que não tínhamos uma língua autêntica na qual pudéssemos nos expressar com toda a capacidade natural.

Parece-nos que a ideia de que a língua portuguesa é emprestada (ou imposta) ao brasileiro, como resultado da colonização lusitana, é inegável e que Quaresma acertou no argumento crucial, ainda que os argumentos naturalistas possam ser questionados.

Se isso for correto, e se estava colocada para a ordem do dia a necessidade de conquistar a emancipação política nacional, essa seria conquistada na medida em que fôssemos capazes de conquistarmos juntos a emancipação idiomática do Brasil. É essa conclusão que tentamos definir como a tese de Quaresma, que sustentará todo seu raciocínio.

II. Nacional por subtração

Roberto Schwarz, em seu artigo *Nacional por subtração* disserta sobre a constituição da nacionalidade através de sistema de subtração de culturas. O nacionalismo de esquerda ou de direita se tornaria perigoso, pois trabalhava com o seguinte raciocínio: acreditava que se conseguisse eliminar os elementos externos, a autêntica cultura nacional afloraria. *O resíduo, nessa operação de subtrair, seria a substância autêntica do país* (SCHWARZ, 1987, p.33).

O procedimento dos nacionalistas romântico-liberais seria extirpar da cultura brasileira toda a influência europeia, inglesa e francesa, e também portuguesa. O que restasse era o autêntico brasileiro, a essência da brasilidade.

Sobre a obra de Lima Barreto, Schwarz diz que “O paradoxo geral deste tipo de purismo está encarnado na figura de Policarpo Quaresma, a quem o afã de autenticidade leva a se expressar em tupi, língua estranha para ele.” (SCHWARZ, 1987, p.33).

A crítica ao purismo de Quaresma é no sentido de argumentar que não é mais possível reverter a imposição da língua portuguesa e voltarmos a situação pré-colonial. Não é possível desensinar o português aos brasileiros e substituí-lo pelo tupi.

Esse espírito de valorizar os aspectos naturais do Brasil, a sua essência, se expressou em várias outras obras da literatura brasileira, de influência romântica, na qual tinham o índio como expressão máxima da essência do Brasil. O indianismo é o fenômeno político desse desejo.

Após a independência de Portugal, era necessário constituir uma identidade nacional que se opusesse à imagem do colonizador português. O caboclo foi escolhido por simbolizar oposto ao português. A expressão do indianismo ocorreu na poesia com Gonçalves Dias, na prosa com José de Alencar, e também em diversas outras áreas de conhecimento como a etnografia, história, geografia e na linguística. Uma obra muito importante para os estudos sobre tupi é *O tupi na geografia nacional* de Teodoro Sampaio (1987).

III. Terra a vista

Abordaremos agora o livro de Eni Orlandi (1990), *Terra à vista*, no qual a autora traz reflexões sobre a construção da identidade nacional e nossa relação com o europeu, a partir de uma perspectiva crítica ao processo colonizador.

Nesse livro é possível encontrar várias formulações que dialogam com a tese de Quaresma. como o processo do apagamento das identidades, as relações de língua fluida e língua imaginária, a construção do outro a partir do olhar o europeu, e no espaço que

ela abre ao indígena na construção da identidade brasileira.

O apagamento das identidades ocorreu no Brasil, conforme descreve Orlandi, a partir do discurso do colonizador. Nesse discurso o brasileiro não fala, mas é falado. A carta de Pero Vaz Caminha pode ser entendida como o marco do início desse discurso do outro invasor sobre o nativo. Orlandi diz que o brasileiro para produzir sentido, tem como memória (domínio do saber) o já-dito europeu e a sua fala é falada pela memória do outro (europeu).

A autora explica que no discurso da colonização o colonizado está impedido de ocupar o lugar discursivo do colonizador. É a partir do discurso do colonizador que se institui os lugares possíveis e impossíveis que o colonizado pode (e não pode) ocupar.

Dessa forma, o lugar que a personagem Quaresma ocupa é inadequado para ele. Policarpo não poderia propor aquele requerimento, ainda mais ao Congresso Nacional. O discurso colonizador presente na composição linguística brasileira impede que o brasileiro se coloque nesse lugar de crítica à língua portuguesa. Devemos aceitar como dada essa imposição linguística, e não pode ser questionada.

Por isso que toda vez que algum brasileiro se atreve a estudar e valorizar as línguas dominadas de nossa história, é apelidado de “Novo Policarpo”. Isso ocorre porque estamos até hoje numa situação de dependência idiomática. Por isso, a tese de emancipação idiomática de Quaresma é tão importante: porque ainda temos tarefas a cumprir do ponto de vista da descolonização nacional.

Orlandi divide a colonização sobre os indígenas em três fases de contato: o contato missionário, o antropólogo e o indigenista.

A primeira fase é ocupada pela Companhia de Jesus. Os padres jesuítas organizaram os indígenas em aldeamentos que alteraram a estrutura social e econômica sob a qual os povos nativos existiam. O ensino e o trabalho passaram a fazer parte do cotidiano social desses povos. É nessa fase que ocorre a constituição de uma língua imaginária, a partir da língua fluida dos povos indígenas. Os jesuítas organizaram gramáticas e passaram a estudar e ensinar as línguas indígenas.

O que Orlandi vai entender como língua imaginária é um sistema lingüístico sistematizado, que necessariamente tenta aprisionar uma língua fluida dentro de um sistema lingüístico organizado. Isto é, da língua falada (língua fluida) que é de domínio do nativo, se institui uma língua sistematizada (língua imaginária) que é organizada dentro do sistema da escrita, que não é de domínio do indígena, e sim do europeu.

É interessante observar que parte da crítica que Quaresma faz tem relação com esses conceitos. *As censuras ásperas dos proprietários da língua*, as polêmicas em torno da *correção gramatical* que resultavam em *estéreis controvérsias gramaticais* são resultado da imposição da língua do colonizador aos povos locais e aos povos escravizados que foram sequestrados para cá. Não é a toa que esses problemas da situação linguística brasileira existem. Eles são resultado da imposição de um padrão imaginário de língua sobre um povo que tinha a fluência em outra língua.

A segunda fase é através dos antropólogos. O relato de Curt Nimuendaju sobre a pacificação dos parintintins, de como o antropólogo deve se inserir na comunidade e obriga-los a entender-se com o elemento invasor e aceitar *as vantagens* que o pesquisador

trás à comunidade.

A terceira fase foi a indigenista. Nesse momento, o contato com os povos indígenas era através de representantes do governo responsáveis por administrar os povos indígenas. O exemplo da comissão Rondon e da constituição do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), que depois tornou-se a Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

A relação fundamental que encontramos entre a obra de Orlandi e a carta de Policarpo é que a necessidade de combate aos resquícios da colonização portuguesa ainda se fazem presentes. E o fator linguístico/discursivo foi crucial na constituição da identidade nacional. Porém, a identidade nacional foi aportuguesada, organizada a partir do pensamento europeu.

Considerações finais

A obra de Lima Barreto é muito complexa. Cada capítulo poderia ser assunto de um artigo diferente. Neste caso, selecionamos um trecho (fundamental) do 4º capítulo que foi a base de toda a nossa análise.

Os argumentos de Quaresma para que o Congresso reconhecesse o Tupi-guarani como língua oficial do Brasil vão de um discurso descolonizador a um discurso naturalista. Os resultados não poderiam ser diferentes: sua proposta foi rejeitada completamente e ele foi taxado como louco.

Entretanto, a tese de que é necessária uma emancipação idiomática para se alcançar a verdadeira emancipação política do país persiste. Questionamos: é possível ser um país realmente independente se ainda pensamos, falamos e escrevemos como os nossos colonizadores?

Na primeira gramática da língua portuguesa, escrita em 1536, Fernão de Oliveira já falava da disseminação da língua portuguesa sobre as terras e os povos colonizados pelo povo lusitano. Já na gramática de João de Barros, esse autor já apontava os motivos da imposição da língua como estratégia de dominação: “as armas e padrões portugueses [...] materiais são e pode-os o tempo gastar, pero não gastará a doutrina, costumes e linguagem que os Portugueses nesta terra deixaram.” (apud GNERRE, 1991, p.14).

Não é coincidência, portanto, que este artigo e todos os outros deste congresso estejam escritos em língua portuguesa. Há um projeto colonizador de mais de 500 anos que já planejava que assim o fosse.

Queremos com isso dizer que a tese da emancipação idiomática de Policarpo Quaresma se faz tão atual quanto o conteúdo geral de sua obra, ainda que a loucura tem sido o seu primeiro diagnóstico.

Referências

- BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. 8ª Edição. São Paulo: Ed. Ática, 1991, 47-56.
- GNERRE, Maurizio. **Lingagem, escrita e poder**. 4ª Ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HAUY, Amini Boainain. **História da língua portuguesa** I.Séculos XII, XIII e XIV. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- MACAMO, Elisio. **O pós-colonial ante portas**. Algumas notas de rodapé. In Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades. Vitória: UFES, 2012.
- NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. São Paulo : Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro da Folha de São Paulo).
- NOLL, Volker. DIETRICH, Wolf. **O português e o tupi no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Terra à vista, discurso do confronto: velho e novo mundo**. São Paulo: Cortez, 1990.
- SAMPAIO, Teodoro. **O tupi na geografia nacional**. 5ªEd. Brasília: Editora Nacional, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. **Nacional por subtração**. In: **Que horas são?** Ensaios. 2ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.29-48.

AUTOCRÍTICA E AUTOFIÇÃO NA OBRA DE REINALDO SANTOS NEVES

Nelson Martinelli Filho (UFES)¹

Resumo: Após um amplo período de domínio do sentido final dos próprios textos e ter a sua morte sentenciada por pensadores como Roland Barthes e Michel Foucault há algumas décadas, a figura do autor permaneceu por certo período numa espécie de limbo da escrita, de onde aparentava não mais sair com facilidade – não sem uma revisão de sua função na literatura. De modo paulatino, observamos um reposicionamento e um redimensionamento do autor diante de sua obra em consonância com a descentralização do sujeito pleno e cartesiano, que tem como ponto de partida o pensamento de Nietzsche: ele não é concebido mais como o Autor onipotente, mas atua como uma das possíveis vias interpretativas de seu texto. Dos muitos autores contemporâneos que são lidos na clave do que comumente se intitula autoficção, daremos destaque ao capixaba Reinaldo Santos Neves, autor de, entre outras obras, oito romances – dentre os quais voltaremos nossa atenção a *A crônica de Malemort* (1978) e *A folha de hera: romance bilíngüe* (2010). Nesse sentido, parte-se do pressuposto de que em ambas as obras o autor pratica um exercício de autocrítica tanto em âmbito ensaístico quanto em paratextual. Nossa proposta é, portanto, investigar as estratégias de autorrepresentação que, para muito além de comportar uma simples coincidência entre o nome do autor, do narrador e do personagem (mas nem tanto) e a semelhança entre personagens ficcionais e pessoas empíricas, engendra, a partir de um refinado tratamento da linguagem, um elaborado jogo que obnubila as hipotéticas fronteiras entre verdade e ficção, pondo em suspensão as certezas que pretensamente se têm em relatos autobiográficos convencionais.

¹ Nelson Martinelli Filho é Doutorando pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: nelsonmfilho@gmail.com .

Palavras-chave: Reinaldo Santos Neves; autoficção; narrativa brasileira contemporânea.

Se a autoficção é um termo teórico-literário recente², as principais investidas nesse assunto até o início deste século foram bastante imprecisas, por mais que as discussões sobre outros gêneros biográficos tenham avançado a passos mais largos. Nesse período entre o surgimento do termo com Doubrovsky até as obras de Philippe Gasparini (*Est-il je?*, 2004) e Vincent Colonna (*Autofiction & autres mythomanies littéraires*, 2004), os estudos sobre autoficção pouco ousaram fora de terras francesas. Porém, ao se unir com as exponenciais pesquisas na América do Sul, principalmente na Argentina, sobre textos (auto)biográficos, a autoficção renova suas forças e se espalha rapidamente pelas academias latino-americanas. Tal fato tem a ver, em primeiro lugar, com uma certa tradição, como na França, de textos de cunho autobiográfico nos países da América Latina; por outro lado, essa tradição se reforça e ganha novos contornos devido às ditaduras implantadas em países como Brasil, Argentina e Chile, levando as manifestações literárias dessa época a expressarem uma voz não mais egocêntrica ou narcisística, mas representativa de uma coletividade diante de atos de barbárie.

Debruçando-se sobre os trabalhos teóricos de Philippe Lejeune, um dos nomes mais lembrados quando se fala de estudos sobre autobiografia³, a respeito da questão da identidade, Leonor Arfuch, em seu *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), traz à baila ideias de Bakhtin para dizer que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre experiência vivencial e ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010, p. 55). Ao considerar a impossibilidade de distinguir de modo preciso formas de escrita como romance, romance autobiográfico e autobiografia, por exemplo, Arfuch propõe uma nova forma de pensar o chamado *espaço autobiográfico*, cuja diferenciação se daria a partir de um *valor biográfico*: aqui o “leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura” (ARFUCH, 2010, p. 56).

Nesse sentido, para se falar de autoficção hoje é necessário partir das premissas básicas de que não há coincidência entre vida e escrita e de que igualmente não há um sujeito pleno por trás da obra literária: primeiro, a escrita não representa ou imita a vida, mas a recria; segundo, depois de descentralizado – em consonância com o pensamento de Nietzsche –, o sujeito não mais se constitui como uno e coeso, tampouco dono de uma Verdade, ou mesmo capaz de atingi-la, uma vez que também essa noção foi abalada. Em síntese, um texto autobiográfico, qualquer que seja, não é o indivíduo que o escreve

² Cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky em seu romance *Fils*.

³ Cf. LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13-47.

nem comporta uma *verdade*, única e definitiva, sobre ele ou sua vida.

Se hoje não sou mais eu quem fala, o mais pertinente é perguntar: *quem é eu?* Numa resposta curta, Rimbaud diria: *eu é um outro*⁴. Levando em conta que a existência desse eu é estritamente dependente do *outro*, isto é, que os atos, as palavras e os olhares do outro delineiam o eu a cada momento, Evando Nascimento chega a propor que a autoficção seja lida como *alterficção*, “ficção de si como outro, francamente *alterado*, e do outro como uma parte essencial de mim” (NASCIMENTO, 2010, p. 193).

Poder-se-ia, então, modificar a pergunta: *por que ainda se diz eu?* A indagação persiste porque não houve ainda resposta satisfatória para ela, e possivelmente não haverá alguma em definitivo. Ainda se diz eu exatamente porque o autor tem a consciência de que ele não é esse eu de que fala, mas que ele *performa*, no sentido teatral de encenação, *um* eu, que não é o único nem o mais verdadeiro. O que temos é uma recriação que pode sofrer mutações a qualquer momento, especialmente de um gênero a outro: o eu do romance não necessariamente coincide com o eu da entrevista, tampouco com o das cartas, que, juntos, não formam uma síntese dialética nem uma totalidade coerente ou coesa. Lançando mão dessas possibilidades de recriação, alguns autores exploram a multiplicação de si num nível em que sua literatura passa a ser lida no campo do indecível, onde realidade e ficção não podem mais ser tomadas como parâmetros. A autoficção transpõe o domínio dos hipotéticos pares opostos (verdade x mentira, real x ficção etc.): hipotéticos porque não é possível falar de um real puro nem de uma ficção pura, isto é, ambos estão, em maior ou menor grau, sempre em tangência e não podem ser tomados de forma hermética. A autoficção não espera do leitor um pacto que garanta sua veracidade, tampouco se assume inteiramente ficcional, lembrando que “o único pacto hoje possível é com a incerteza, jamais com a verdade factual e terminante, tantas vezes contestada por Nietzsche” (NASCIMENTO, 2010, p. 198). Por não ser um ponto pacífico, o melhor é não defini-la como um gênero:

É essa ausência de compromisso com a verdade factual, por um lado, e a simultânea ruptura com a convenção ficcional, por outro, que tornam a chamada autoficção tão fascinante, e por isso mesmo defendo que não seja redutível a um novo gênero. [...] Diferentemente do romance autobiográfico ou de memórias, que ainda quer pertencer a um gênero tradicional, a autoficção põe em causa o risco de cair em novas armadilhas (NASCIMENTO, 2010, p. 196).

Notoriamente, as obras do romancista capixaba Reinaldo Santos Neves se ligam de forma íntima a diversas tradições: a medieval (*A crônica de Malemort*, 1978; *A folha de hera*, 2010; *A longa história*, 2007), a portuguesa (*As mãos no fogo*, 1983; *Má notícia para o pai da*

⁴ “Je est un autre”.

criança, 1995), a greco-latina (*A ceia dominicana*, 2008), a shakespeariana (*Muito soneto por nada*, 1998), a do mito da Cinderela (*Kitty aos 22*, 2006), a do amor não correspondido (*Sueli*, 1989) etc. Algumas vezes, no entanto, a tradição retomada acaba contribuindo ou fazendo parte de uma possível leitura de algumas obras na clave da autoficção, como na *Trilogia de Malemort* (*A crônica de Malemort*, *An Ivy Leaf* e *A folha de hera*), em que o nome do autor se desdobra em múltiplas recriações.

O romance *A folha de hera: romance bilíngue* (2010) é uma obra ímpar por uma série de motivos. Primeiro, como já indica o subtítulo, por ser um *romance bilíngue*, isto é, ela foi *escrita* em duas línguas, e não traduzida de uma para outra. Num projeto original, Reinaldo decidiu transpor *A crônica de Malemort* para a língua inglesa, cujo resultado foi *An Ivy Leaf*, não sendo exatamente uma *versão* do romance de 1978, mas “outro livro: mais maduro, mais complexo, mais ambicioso e bem mais extenso” (NEVES, 2010, p. 21). Por ter se diferenciado tanto do original durante o processo de tradução, Reinaldo acabou optando por trazer novamente para o português *An Ivy Leaf*, de onde surgiu o terceiro componente da trilogia, *A folha de hera*. Para unir as três obras num projeto ficcional que as extrapolasse, foi criado um grupo de paratextos que trabalham a partir da tradição do manuscrito reencontrado, de modo que os três romances fossem lidos como um conjunto, embora versem sobre o mesmo assunto – as desventuras da linhagem de Malemort numa França que batalhava durante a Guerra dos Cem Anos.

Sinteticamente, em *A folha de hera: romance bilíngüe* (2010), temos quatro paratextos ficcionais acompanhando a obra, além de um pretensamente verdadeiro “Prefácio do autor”, ao qual se segue uma folha de rosto ficcional de uma obra chamada *O manuscrito Alfield*, “Romance apócrifo que finge ser a edição crítica de um manuscrito de 1516 contendo a tradução inglesa, feita em 1483, de uma crônica desaparecida”. Se por si sós essas informações já oferecem importantes dados para uma exegese, a situação se torna mais instigadora quando se lê no pé da página o trecho: “Tradução para o português de Reynaldo Santos Neves”. Além do mais, o autor suposto dessa obra seria Alan Dorsey Stevenson, perfeito anagrama de “Reynaldo Santos Neves”.

Na sequência, após a folha de rosto fictícia, aparece o primeiro paratexto, denominado “Nota prefacial do secretário da Sociedade Trentoniana de Amigos da Idade Média” (NEVES, 2010, p. 21-29). O texto explica o processo de escrita até a publicação do trabalho, que é a edição crítica de um códice quinhentista chamado Manuscrito Alfield feita pela professora Kathryn Lyell Thornham, falecida, aos 36 anos, antes de concluí-la. Após a morte de Kathryn, sua casa fora assaltada, fazendo com que o manuscrito original do códice se perdesse e restasse apenas a edição crítica, que seria uma tradução modernizada do texto em francês acompanhada de um prefácio da pesquisadora, embora também houvesse uma versão acadêmica que reproduzia a grafia da época. Ao fim do texto da Sociedade Trentoniana, descobrimos que é assinado por “Alan Dorsey Stevenson / Secretário / Sociedade Trentoniana de Amigos da Idade Média / Trenton, New Jersey” (p. 29). A esse texto segue a “Introdução da responsável pela edição crítica” (p. 31-45), que comenta com riqueza de detalhes o seu processo de pesquisa sobre a tradução da crônica francesa *La Vraye Cronicque de Malemort*, escrita durante a década de 1370 por um monge cisterciense chamado Thomas Lelillois (ou Lemeschin), cujos originais se perderam,

restando apenas a tradução para o inglês médio, concluída em 1483 por Bennet Hatch. O original da tradução também teria supostamente desaparecido, sobrando à pesquisadora somente uma cópia feita em 1516, encomendada por Thomas Alfield. Ao fim, o texto introdutório é assinado por “Kathryn Lyell Thornham, Ph. D. / Universidade de Santo Agostinho / Houston, Tx” (p. 45).

Após o texto literário, que traz os livros dois⁵, três e quatro da crônica em questão, há o terceiro paratexto: “Pilhagem de palavras: posfácio do autor” (p. 455-465), mais uma vez assinado por Alan Dorsey Stevenson, que se identifica como “funcionário aposentado dos Correios da Cidade de Nova York e, por que não dizê-lo de uma vez, autor desta porcaria” (p. 455). Como numa típica nota autoral, Alan discorre sobre seu processo de criação desse que seria seu único livro de ficção, informando-nos sobre as técnicas utilizadas, fontes consultadas e influências literárias, bem como a trajetória dos originais, recusados por agentes literários e editores americanos, até chegarem às mãos do escritor brasileiro “R. S. Neves” por meio de uma amiga em comum, Lillian DePaula, a fim de traduzi-lo e publicá-lo em versão bilíngue no Brasil, pois o capixaba possui “faro aguçado para subestimadas obras-primas” (p. 465). Por fim, há a “Breve nota do tradutor” (p. 467-471), assinada por Reynaldo Santos Neves, “Escritor Residente / Biblioteca Pública do Espírito Santo”, que explana o motivo de não traduzir simulando o português arcaico, como fez Alan Dorsey Stevenson com o inglês médio e também o próprio Reinaldo com a escrita de *A crônica de Malemort* em 1978.

Unindo os pontos, temos a seguinte estrutura: Reinaldo Santos Neves é autor de *A crônica de Malemort* e *A folha de hera*, que contém uma versão em inglês e outra em português; Alan Dorsey Stevenson, anagrama de Reynaldo Santos Neves, é o autor suposto do romance *O manuscrito Alfield*, que simula ser uma crônica medieval francesa, além de ser também personagem (o secretário da Sociedade que publica os manuscritos ficcionais reencontrados), atuando, no subnível ficcional, como organizador da publicação da crônica; Reynaldo Santos Neves, autor brasileiro, é o tradutor fictício do romance de Stevenson que publica tanto a edição original em inglês como sua tradução para o português em conjunto. Além desses paratextos, há ainda um anexo chamado “Fontes de consulta” (p. 475-478), que não é assinado nem por Reinaldo Santos Neves nem por Alan Dorsey Stevenson.

Para além do campo paratextual, *A folha de hera* também possui um dado peculiar que é a presença participativa de Reinaldo no âmbito acadêmico durante o processo de construção da obra. O autor publicou ao todo três ensaios sobre o romance, dois em português e um em inglês, além de ter contribuído com entrevista à tese de doutorado de Lillian DePaula, intitulada *A invenção do original via tradução, pseudotradução e autotradução* (2011). No primeiro dos ensaios, “Notas sobre uma folha de hera: a *Crônica de Malemort* em inglês”, publicado na revista *Contexto* nº 6, de 1999, ou seja, mais de dez anos antes de ser lançado o primeiro volume do romance, Reinaldo explana brevemente sobre alguns aspectos da composição da obra, como as fontes consultadas e a justificativa da preferência pelo termo *transposição*

⁵ O primeiro livro, assim como os sete capítulos iniciais do segundo livro e parte do oitavo, teriam se perdido.

em vez de tradução, já que o original está sendo profundamente modificado. Embora algumas questões estruturais tenham permanecido⁶, o ponto de articulação ficcional entre a existência das versões em inglês e em português desse romance sofreu grandes alterações. Resumidamente, nessa primeira versão, o manuscrito da crônica chegaria ao Brasil por meio das mãos de um certo cirurgião inglês chamado Antônio Alfield radicado na cidade capixaba de Linhares, então conhecida como freguesia do Rio Doce, por volta de 1812. Lá ele encontraria o fazendeiro João Felipe Calmon, a quem mostraria a crônica: “Imaginei Alfield traduzindo, inclusive, alguns trechos da crônica para o fazendeiro ouvir” (NEVES, 1999, p. 117). Segundo Reinaldo, ambos os nomes se referem a pessoas reais que historicamente viviam nos lugares descritos naquele ano, sendo improvável que não tenham se conhecido. Além disso, nessa versão, algumas lacunas não seriam preenchidas: “Achei, porém, que talvez fosse forçar um pouco a barra inventar uma explicação de como e por que esse manuscrito estaria em poder do médico, e disso me absteve. Com isso reduzi o meu trabalho de abrir para os leitores um infinito de especulações” (NEVES, 1999, p. 117).

O segundo texto ensaístico é “Abordagem hipertextual da *Trilogia de Malemort*: ensaio de autocrítica”, publicado também na revista *Contexto*, desta vez na edição número 12, em 2005. Neste, Reinaldo discute alguns dos temas abordados por Lillian DePaula em sua tese, como a hipertextualidade, que, conforme noção de Gérard Genette, trata-se da superimposição de um texto (hipertexto) a um anterior (hipotexto), e a paratextualidade, que são os elementos textuais que margeiam uma narrativa. Ao dissertar acerca dos paratextos, assim como no ensaio de 1999, Reinaldo explicita a forma que tomava até então a ficção que envolve a trilogia. Embora o que foi dito nesse ensaio se assemelhe mais ao resultado final do romance que o que consta no anterior, a versão de 2005 de *A folha de hera* também apresentava diferenças significativas, como consta na síntese feita pelo autor: “tradução integral, com notas e epílogo de Luiz Roberto Esteves Filho, do texto do Manuscrito Alfield, que contém a versão inglesa de 1483 da perdida *Crônica de Malemort*, escrita no século XIV em francês por Thomas Le Lillois, monge do mosteiro cisterciense de Dannemarie – concluída em 2005” (NEVES, 2005, p. 237). Além do mais, a obra conteria um prefácio assinado por “R. S. Neves” que informaria sobre a escrita do projeto, declarando também que “tudo que a ele se segue é pura ficção” (NEVES, 2005, p. 239). Nesta versão, Reinaldo ainda sustentava a explicação anterior de como o manuscrito chegara ao Brasil, ou seja, pelas mãos do cirurgião inglês Anthony Alfield. A novidade nessa proposta, contudo, é a tentativa de incluir *A crônica de Malemort* na trama inter-romanesca, ideia descartada na versão final:

O prefácio do editor procura ainda justificar, no âmbito do jogo de falsas atribuições instaurado a partir de *Leaf*, o aparentemente injustificável: a existência do próprio romance *A crônica de Malemort*. Essa justificativa envolve uma espécie de confissão: o editor, detentor e proprietário do que talvez seja a única cópia do Manuscrito Alfield

⁶ Por exemplo, o paralelo entre Thomas (narrador francês) e Bennet Hatch (tradutor ficcional do francês para o inglês) com o par Froissart (cronista das Crônicas de Froissart)/Lord Berners (tradutor das crônicas do francês para o inglês).

confessa ter cedido o documento ao romancista Reinaldo Santos Neves, que dali extraiu a ideia para o romance que, com título *A crônica de Malemort*, publicou em 1978, às suas próprias custas, por uma editora carioca. De acordo com essa informação, *Malemort* seria uma mera tradução mais ou menos livre e mais que menos resumida do texto de Thomas Le Lillois e Bennet Hatch (NEVES, 2005, p. 239).

Com isso, as modificações da versão de 2005 para a de 2010 se dão desde minúcias como o nome do narrador (de Thomas Le Lillois para Thomas Lellilois) até a elementos que alteram significativamente a recepção do romance, como a troca do nome do tradutor de Luiz Roberto Esteves Filho para Reynaldo Santos Neves e a inserção de um autor suposto, que deixa de ser Reinaldo Santos Neves para ser Alan Dorsey Stevenson. Como sabemos, alterar um nome na literatura implica muitas vezes radicais modificações na recepção do texto. A troca se agrava a partir do momento em que a alteração toca no nome do autor, responsável, embora não de modo exclusivo, por despertar leituras com base em sua matéria biográfica. Por meio desses dois ensaios, observamos que a ideia de incluir o próprio nome na ficção surgiu já nos últimos cinco anos antes da publicação da obra – embora a possibilidade de criação de uma ficção dentro dos próprios ensaios não seja descartada, isto é, não se pode dizer de modo inquestionável que as propostas de fato eram aquelas. A escolha é ainda mais sintomática levando em consideração o fato de já haver um Reynaldo Santos Neves em uma obra anterior, que é *Sueli*. Consciente dos desdobramentos da coincidência onomástica, Reinaldo resolve ir mais a fundo na questão criando dois personagens cujos nomes resvalam no do autor, além de algo que poderíamos chamar de *autoficção interna* ou ainda *autoficção de personagem* e talvez até de *autoficção ficcional*. Para o interesse deste trabalho, o que chamo de autoficção interna é quando um personagem é autor suposto de uma obra, seja ela fictícia ou a real, que pode ser lida na clave da autoficção a partir de um outro personagem dessa mesma obra. Isso só é possível devido ao procedimento conhecido como *falsa atribuição*, caso, entretanto, não inédito nos romances de Reinaldo Santos Neves. Se o mais comum para ocorrências de falsa atribuição é o autor afirmar que sua obra foi escrita por um personagem, Reinaldo ousa um passo a mais ao atribuir *A folha de hera* a uma recriação de si, numa espécie de *falsa atribuição autoficcional*, como se o romance fosse escrito *por um outro Reinaldo*, e ainda traduzido por mais um outro, tendo como personagem outro mais, em uma multiplicação que tende ao infinito, tendo em vista que abrange também as participações do autor fora do texto, como no caso dos ensaios já citados, resultando numa série de *performances* para uma só obra, como se Reinaldo dissesse "*Je est un autre*": "Efetivamente, para além do nome próprio, da coincidência 'empírica', o narrador é *outro*, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar: como se reconhecer nessa história, assumir as faltas, se responsabilizar por essa outridade?" (ARFUCH, 2010, p. 54).

Além dos ensaios já mencionados, Reinaldo também teve uma contribuição importante durante a produção da tese de Lillian DePaula. Em uma breve entrevista que o autor deu à doutoranda e que foi reproduzida na tese, por exemplo, o ficcionista curiosamente trata na terceira pessoa os distintos papéis que ocupou no projeto: como escritor de *A crônica de Malemort*, como recriador em *An Ivy Leaf*, na medida em que expande o romance de 1978

em cerca de três ou quatro vezes o seu tamanho original, e como tradutor em *A folha de hera*. Para a minha tentativa de leitura, é exatamente isso que acontece: o Reinaldo autor de *Malemort* não é o mesmo que o recriador de *An Ivy Leaf*, tampouco o tradutor de *A folha de hera* e, obviamente, nem os três personagens autoficcionais – Reynaldo, Alan e Alan. E o mais importante: nenhum é mais real que outro e também não são *parte de um todo*, afinal, com a crise do sujeito, não se pode dizer que há um eu pleno resultante da somatória de todos os eus construídos que culminaria numa síntese dialética.

Se podemos ler *A folha de hera* pelos vieses da autoficção, da autotradução e da autocrítica é porque Reinaldo dilui as fronteiras entre realidade e ficção de modo que seus papéis como autor, tradutor e crítico se interpenetram e criam uma multiplicidade de egos que levam a obra para o campo do indecível, promovendo uma indissociação entre vida e obra, conforme argumenta Evando Nascimento: “Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos polos, com a ultrapassagem da fronteira” (NASCIMENTO, 2010, p. 195-196). Ao criar os personagens Reynaldo Santos Neves e Alan Dorsey Stevenson, o autor coloca a si mesmo na berlinda ao mesmo tempo em que reforça a ficção por meio da rasura no nome, deixando a decisão inteiramente nas mãos do leitor: se confia, se duvida ou se entra no jogo da autoficção.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- DEPAULA, Lillian. *A invenção do original via tradução, pseudotradução e autotradução*. Vitória: Edufes, 2011.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galimard, 2001.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. *O pacto autobiográfico*. de Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a. p. 13-47.
- NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. p. 189-207.
- NEVES, Reinaldo Santos. Abordagem hipertextual da Trilogia de Malemort: ensaio de autocrítica. In: *Contexto*: Revista do Departamento de Línguas e Letras da Ufes, Vitória, ano 13, n. 12, 2005, p. 235-250.
- NEVES, Reinaldo Santos. *A folha de hera: romance bilíngue*. Vitória: Secult/BPES, 2010.
- NEVES, Reinaldo Santos. Notas sobre uma folha de hera: a Crônica de Malemort em inglês. *Contexto*: Revista do Departamento de Línguas e Letras da Ufes, Vitória, ano 7, n. 6, 1999, p. 107-118

A VOZ E A VEZ DO “OUTRO”: AS LITERATURAS AFRO-AMERICANA E AFRO-BRASILEIRA

Jacqueline Laranja Leal Marcelino (UFES)¹

Resumo: Este artigo discute as representações das literaturas afro-americana e afro-brasileira na construção do cânone literário nacional dos Estados Unidos e do Brasil, respectivamente, contrapondo-se à ideia do crítico norte-americano Harold Bloom, que defende o padrão cânone ocidental baseando-se prioritariamente em critérios puramente estéticos e em valores universais, rejeitando toda e qualquer temática de cunho de reivindicação social alegando que esta perspectiva não passa de estratégia para ofuscar a falta de qualidade literária. Através de pesquisa bibliográfica, selecionamos e recorreremos à tese de engajamento de Jean Paul Sartre e às reflexões de Iris Marion Young sobre o conceito de imparcialidade para desconstruir a desqualificação dos temas de reivindicações sociais, como temas literários conforme defende Harold Bloom e pontuamos como a literatura afro-americana tem se consolidado junto às demais produções literárias nos Estados Unidos e no mundo, ainda que a maioria dos temas principais deste tipo de literatura tangencie reivindicações sociais. Destacamos também como a literatura afro-brasileira vem se desenvolvendo e legitimando sua escrita, mostrando as dificuldades que vem enfrentando e como, através dos tempos, vem conseguindo mudanças na divulgação e recepção deste tipo de literatura. Complementamos apresentando estudos de pesquisadoras brasileiras que demonstram o espaço que a literatura afro-brasileira vem conquistando e o que ainda se faz necessário para que este segmento de literatura se consolide também em nosso país. Em relação às literaturas afro-americana e afro-brasileira, o que constatamos são anos de esforços pelo reconhecimento de uma especificidade literária e pela reivindicação de espaços para a

¹ Jacqueline Laranja Leal Marcelino é Doutoranda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: jaclaranja@gmail.com

divulgação e legitimação de autores e textos que foram preteridos ou relegados a segundo plano por questões de preconceito, mas que, pouco a pouco, pelo empenho de atingirem um público maior cada vez maior, pela efetiva recepção e por estratégias do Estado e políticas educacionais, foram conquistando um espaço que vem sendo consolidado pela crítica e estudiosos da área.

Palavras-chave: cânone; literatura afro-americana, literatura afro-brasileira

Introdução

A questão do cânone tem suscitado infinitos debates e tornou-se assunto recorrente nos estudos literários contemporâneos, principalmente após Harold Bloom, crítico norte-americano ter publicado a obra *O cânone Ocidental* (1995), na qual ele defende Shakespeare como “o inventor do humano” e “centro” canônico a partir da noção de cânone ocidental. Para Bloom, canônicos são os escritos “obrigatórios em nossa cultura” (BLOOM, 1995, p.11) e apresenta uma seleção de vinte e seis escritores classificados de canônicos por ele próprio.

Em geral podemos constatar que ninguém discorda da importância de ler os clássicos, mas Bloom (1995) é um dos fervorosos defensores dos critérios puramente estéticos, que não devem ser ofuscados ou mesclados com quaisquer outros valores e, talvez neste ponto, resida a radicalização do ponto de vista dele sobre cânone.

Sabemos que em cada época vão se destacar leituras favoritas e merecedoras de estudo, sendo que autores e obras preferidas podem variar de acordo com os valores que estiverem sendo considerados. O filósofo Jean-Paul Sartre destaca ainda, em sua obra *Que é a literatura?* que os temas não podem ser exclusivamente universais em quaisquer épocas, baseados em verdade, beleza e bens eternos porque o contexto sócio-histórico será com certeza bem diferente entre os que escrevem e isto não pode ser desprezado.

Em reflexões atinentes a sociedade e política e obviamente pertinentes à literatura, Iris Marion Young, filósofa e cientista política estadunidense, esclarece sobre a relevância de dar visibilidade às diferenças e às particularidades, defendendo ações dos governos para que a heterogeneidade do público não seja anulada pela alegação de uma universalidade unificada, ideias que muito contribuem para nossa análise.

Historicamente sabemos que quem deteve primeiramente o acesso ao registro pela escrita foi o homem branco, já que por muito tempo o acesso à educação formal foi subtraído ou bastante restrito para as mulheres brancas e para negros e negras, lhes negando, ou dificultando a vocação de escritores. Porém com o passar do tempo e com as conquistas das ditas minorias – mulheres brancas, negros e negras, dentre outras etnias, passaram a surgir homens e mulheres escritores, de diferentes situações socioeconômicas e etnias. Esta heterogeneidade certamente provocaria também o surgimento de temas não unicamente universais. Por outro lado, a escrita passaria a ser também uma ferramenta para se obter visibilidade em uma sociedade que se pretendia

homogênea principalmente pelo apagamento das diferenças. A partir desta nova realidade, a tese de engajamento proposta por Jean-Paul Sartre nos parece bastante convincente para justificar e legitimar reivindicações sociais como temas relevantes na produção literária, assim como as chamadas políticas de reconhecimento da identidade e/ou da diferença, que os poderes públicos buscam, ou deveriam buscar em nome dos grupos minoritários, como defende Iris Marion Young, e que nos parecem igualmente relevantes para que esta heterogeneidade possa se revelar naturalmente, inclusive na literatura.

Destacamos, então, que as literaturas afro-americana e afro-brasileira, através de ritmos e dinâmicas diferentes, vêm ganhando espaço e reconhecimento em seus respectivos países, o que atesta que a compreensão de cânone não pode se configurar como uma noção estanque.

Sartre - A tese do engajamento

Em 1947 Sartre publicou *Que é a literatura?* em um contexto de término da Segunda Guerra Mundial, bastante marcado pelo terror nazista e fascista sobre a Europa; nessa obra, o autor defende a tese do engajamento do escritor como possibilidade objetiva de intervenção na coletividade, relacionando-se com a história. No capítulo III da mencionada publicação, Sartre (2004) desenvolve o tema “Para quem se escreve?”, e pondera que, se à primeira vista parece que todo e qualquer autor escreve para o leitor universal, na prática verifica-se que esta expectativa é uma ilusão, pois “o escritor fala a seus contemporâneos, a seus compatriotas, a seus irmãos de raça ou de classe”. (SARTRE, 2004, p.56).

Sartre (2004) exemplifica citando o grande escritor afro-americano Richard Wright, dizendo que basta considerarmos sua condição de homem: um negro do sul dos Estados Unidos em situação de deslocamento para o norte, para entendermos que tal autor só poderia escrever sobre negros e brancos “*vistos pelos olhos dos negros*” e, então, este autor passa a questionar a noção de arte pela arte, indagando se seria possível imaginar que um indivíduo historicamente privado de seus direitos humanos seria capaz de total abstração e focar exclusivamente na Verdade, Beleza e Bem eternos. A partir destas reflexões, Sartre pondera então que Richard Wright não escreveria para o leitor universal, pois ser universal significa não estar conectado especificamente a nenhuma época histórica e assim sendo não ter maior ou menor apreço seja pelos negros da Luisiânia ou pelos escravos de outras épocas.

Sartre passa a refletir então sobre para quem Richard Wright escreve e conclui que este autor não poderia escrever para os racistas brancos da Virginia ou da Carolina porque, conhecendo os preconceitos deste grupo, sabe que eles jamais o leriam; também não destinaria seus livros aos camponeses negros dos alagadiços, porque aqueles não o leriam por ser analfabetos; reconhece que, ainda que Wright ficasse feliz com a acolhida dos seus livros na Europa, “[...] é evidente que ao escrevê-los ele não pensava no público europeu. A Europa está longe, as indignações europeias são ineficazes e hipócritas.

Não se pode esperar muito de nações que subjugaram a Índia, a Indochina, a África Negra.” (SARTRE, 2004, p. 63).

Após estas reflexões, Sartre (2004) conclui que Richard Wright escreve para os negros cultos do norte e aos americanos brancos de boa vontade (intelectuais, democratas de esquerda, radicais, operários filiados a sindicatos progressistas) e pondera que, obviamente, existe a pretensão do autor de atingir a todos os homens, mas a circunstância histórica só permitiria que Wright atingisse a todos de forma gradativa, e somente através deste público de leitores que Sartre identifica como possíveis leitores para este autor. De qualquer forma Sartre afirma que Wright escreve para brancos e negros e na sua escrita para um público dividido mantém e supera esta divisão e disto fez o pretexto para uma obra de arte:

Para os brancos, as palavras que Wright traça no papel não tem o mesmo contexto que têm para os negros: é preciso escolhê-las um pouco ao acaso, pois ele ignora as ressonâncias que terão nestas consciências estrangeiras. E quando lhes fala, a própria finalidade muda: trata-se agora de comprometê-los e fazer com que eles avaliem as suas responsabilidades, é preciso indigná-los e envergonhá-los. Assim cada obra de Wright contém aquilo que Baudelaire teria chamado de “dupla postulação simultânea”; cada palavra remete a dois contextos; a cada frase duas forças incidem simultaneamente, determinando a incomparável tensão de seu relato. (SARTRE, 2004, p.64).

Sabemos que Richard Wright foi um dos maiores escritores negros da história dos Estados Unidos, ao lado de nomes como Langston Hughes, Ralph Ellison ou James Baldwin, e sabemos que, assim como os escritores negros, as escritoras negras também foram aos poucos conquistando seus espaços na literatura. A partir dos estudos do feminismo observou-se, inclusive, que a própria noção de feminismo era plural porque passou-se a enxergar mulheres e não um grupo homogêneo de mulheres. A partir de reflexões sobre feminismo, a escritora afro-americana Alice Walker cunhou o termo *womanism* para caracterizar o estudo específico do feminismo das mulheres negras, pois, esta autora defendia que as reivindicações destas mulheres, apesar da base comum com o feminismo de modo geral, apresentava reivindicações específicas deste grupo que, por exemplo, sempre trabalhou enquanto as mulheres brancas ainda reivindicavam o direito de trabalhar; levantando a questão de que as circunstâncias, condições de trabalho e remuneração das atividades exercidas pelas mulheres negras demandavam outras lutas e outras reivindicações distintas das lutas pelo direito ao trabalho das mulheres brancas.

Neste contexto de transformação, nos Estados Unidos, onde escritoras negras passam a ter voz, podemos citar Zora Neale Hurston, Lorraine Hansberry, Toni Morrison e Alice Walker, dentre outras escritoras, que muito contribuíram e contribuem para representar a identidade cultural dos afrodescendentes norte-americanos, propiciando também o fortalecimento deste segmento de literatura que na contemporaneidade se configura como um sistema reconhecido e consolidado e que tem expressiva representação no cânone literário norte-americano.

Quanto à literatura afro-brasileira, podemos dizer que esta vem ganhando gradativamente visibilidade à custa de muitos esforços, persistência dos autores e autoras negros e, mais recentemente também, devido a incentivos do governo, como a aprovação da Lei 10.639/03 (alterada pela Lei 11.645/08), através da qual o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana passou a ser obrigatório em todas as escolas, públicas e particulares, do ensino fundamental até o ensino médio.

Releitura de conceitos de imparcialidade e de universalidade

Resistir à homogeneidade cultural, principalmente quando esta homogeneidade é defendida como única e legítima, visando submeter outras culturas à dependência é um propósito da política de multiculturalismo.

Destacamos que Iris Marion Young contribuiu enormemente para a teoria do multiculturalismo a partir de uma reformulação da concepção de justiça e que seus estudos também justificam a importância de reconhecer e respeitar a heterogeneidade da sociedade em que vivemos. Em sua obra *Justice and the Politics of Difference* (1990) Young apresenta reflexões sobre o conceito de justiça de cunho universalista, suas ideias de imparcialidade e bem comum, defendendo que a opressão e a dominação precisam ser as primeiras questões a ser abordadas em uma nova compreensão e conceituação de justiça.

O ideal de imparcialidade sugere que todas as situações morais sejam tratadas de acordo com as mesmas regras. Ao reivindicar fornecer um ponto de vista que todos os sujeitos possam adotar, nega a diferença entre os sujeitos. Ao estabelecer um ponto de vista unificado e universal dá origem a uma dicotomia entre razão e sentimento. Normalmente expresso em contrafactuais, o ideal de imparcialidade denota uma impossibilidade. Este serve pelo menos a duas funções ideológicas. Primeiramente, pretensões de imparcialidade sustentam o imperialismo cultural ao permitirem que as experiências particulares e perspectivas de grupos privilegiados sejam exibidas como universais. Segundo, a convicção de que burocratas e peritos podem exercer o seu poder de decisão de forma imparcial, legitima a hierarquia autoritária. (YOUNG, 1990, p.10, tradução nossa).

Está claro que Iris Marion Young rejeita radicalmente o ideal da imparcialidade porque ele mascara um "imperialismo cultural" e pode servir aos interesses de um grupo específico na legitimação de seus interesses. Para Young (1990) o "imperialismo cultural" promove a experiência e cultura do grupo dominante e o legitima como o regular; a norma. Nesta perspectiva podemos entender que Bloom (1995), ao apresentar e promover em seu livro uma seleção de vinte e seis escritores que ele classifica de

canônicos, a partir de critérios exclusivamente estéticos e só valorizando temas universais, uma vez que este crítico não admite que temas de reivindicações sociais possam ter valor literário taxando-os, sem distinção, de meros textos panfletários, está exercendo um imperialismo cultural por defender uma verdade universal a partir de um grupo supostamente homogêneo e que, portanto, só poderia ter a compartilhar verdades e bens universais, condenando as diferenças e heterogeneidade à invisibilidade e silenciamento.

Em vista do acima exposto, Young (1987, p.75) adverte “que os recentes estudos feministas da dicotomia público/privado na teoria política moderna implicam que o ideal do público cívico imparcial e universal é por sua vez suspeito.” Ao questionar o conceito de imparcial e universal a autora promove uma reflexão em busca de um novo conceito de justiça. Entendemos que a lei 10.639/03 (alterada pela Lei 11.645/08) reflete esta intenção de promover condições de justiça a um legado cultural que por muito tempo foi desconsiderado ou relegado a um segundo plano. Com a já citada obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas públicas e particulares, o governo brasileiro adota uma política que visa compensar as injustiças de valoração destas literaturas e culturas geradas pelo senso comum perpetuadas pela tradição hegemônica de não valorizar esta representação de nossa cultura. Sabemos que nos Estados Unidos a reivindicação pelo reconhecimento e valorização da cultura afro surgiu mais diretamente desta população em particular, uma vez que, historicamente, a concepção de negritude e suas questões têm sido vivenciadas de formas diferentes no Brasil e nos Estados Unidos.

A literatura afro-americana & a questão do cânone

Por muito tempo a literatura afro-americana, por ser considerada literatura dita de minoria, foi rejeitada, especialmente na Academia. Uma corrente de pensadores acusava este tipo de literatura de ser essencialmente panfletária; mas esta classificação, na maioria das vezes, é preconceituosa e sem fundamento. Harold Bloom, um dos representantes desta linha de pensadores, alega que esta literatura é tão panfletária que chega a ofuscar possíveis qualidades estéticas e ainda acusa este tipo de literatura de justamente se apegar às questões de reivindicações sociais para desculpar a falta de qualidades literárias. Bloom defende que o ativismo político e cultural em nada contribui com a literatura, uma vez que só tem a oferecer o ressentimento como forma de expressão:

Pragmaticamente, a “expansão do Cânone” significou a destruição do Cânone, pois o que se ensina não inclui de modo algum os melhores escritores que por acaso sejam mulheres, africanos, hispânicos ou asiáticos, mas antes escritores que pouco oferecem, além do ressentimento, que desenvolveram como parte de seu senso de identidade. (BLOOM, 1995, p. 16).

Bloom é bastante irônico especificamente quando se refere às feministas negras, afirmando que elas “proclamam que as escritoras cooperam amorosamente umas com as outras, como costureiras de colchas de retalhos” (BLOOM, 1995. p.16-17). Para os estudiosos e demais leitores da literatura afro-americana, conhecedores das obras de Toni Morrison, Alice Walker, Paule Marshall, dentre outras, esta afirmação de Bloom se deve ao desconhecimento ou preconceito quanto à cultura afro-americana. Possivelmente ele também desconhece os fundamentos do “*womanism*”, termo cunhado por Alice Walker para delimitar melhor as questões próprias do feminismo negro e que tanto tem norteadado o estudo acadêmico sobre questões de gênero na literatura afro. Lembramos ainda que diversas escritoras afro-americanas têm sido bastante premiadas, destacando que em 1892 Alice Walker venceu o importante prêmio de literatura Pulitzer com a obra *Color Purple* e Toni Morrison venceu o mencionado prêmio no ano de 1988 pela obra *Beloved*.

Bloom ironiza também a abordagem dos estudos multiculturais alegando ser apenas um “modismo” a tendência de dessacralizar a literatura em prol de interesses oriundos de outros campos de conhecimento como psicologia, sociologia e antropologia:

A gente só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante. A injustiça final da injustiça histórica é que não dota necessariamente as vítimas de nada além de sua própria vitimização. O cânone Ocidental, seja lá o que seja, não é um programa de salvação nacional. (BLOOM, 1995, p. 36).

Bloom, mais uma vez se mostra preconceituoso e radical ao defender uma pureza de força poética, desconsiderando outras possibilidades de manifestação literária motivadas por injustiças sociais.

A literatura afro-brasileira & canône literário nacional

Em 1984, na obra *A questão da Negritude*, Zilá Bernd advertia que as pessoas motivadas por esse seu livro ou pelas inúmeras manifestações realizadas por negros naquela época nas principais capitais do Brasil, se quisessem conhecer a literatura negra brasileira (como a literatura afro-brasileira era conhecida) teriam enormes dificuldades para encontrar em livrarias e bibliotecas tais obras disponíveis, inclusive em grandes centros como Rio de Janeiro ou São Paulo. Zilá Bernd (1984) explica que os autores negros no Brasil não podiam contar com o apoio de nenhuma das instâncias de legitimação que, juntas, fazem da literatura uma instituição. A autora destacava o caráter totalmente marginal deste tipo de literatura naquele momento, denunciando que a publicação destas obras só era possível quando os próprios autores as editavam e ainda com recursos próprios, o que resultava em tiragens extremamente reduzidas, o que por sua vez dificultava a sua circulação e aquisição:

O que se constata, portanto, é uma produção literária que não encontra apoio nas instâncias de legitimação, como: as editoras: as grandes editoras não editam os autores negros, o que leva a edições quase artesanais; a crítica: em geral, os críticos literários negligenciam esta produção e, muitas vezes, sem conhecê-la, consideram-na como de terceira categoria [...]; os prêmios literários e as academias: faltando as duas instâncias anteriores, dificilmente uma obra chega a receber prêmios ou seu autor ser recebido em academias literárias; as livrarias e as bibliotecas: nenhuma livraria vende livros que não possuem fino acabamento editorial; o público: as obras não entram no circuito; logo o público consumidor é muito restrito, limitando quase que exclusivamente ao grupo interessado. (BERND, 1984, p.43).

Podemos perceber como as condições de produção e as instâncias de legitimação da literatura afro-brasileira sempre demandaram esforços e lutas e por isso só bem recentemente, com as discussões pela abertura do cânone, a literatura afro-brasileira também vem ganhando espaço, visibilidade, reconhecimento e estudos. Contudo, vale ressaltar que o local de enunciação diferencia muito o sujeito narrador do contexto brasileiro, daquele do contexto norte americano, mesmo em relação aos afrodescendentes, seja pelas diferentes noções de negritude, seja por questões históricas, haja vista que, nos Estados Unidos, os afrodescendentes primeiramente se mobilizaram contra as leis segregacionistas, enquanto no Brasil verificou-se outra dinâmica, possivelmente por conta do mito da democracia racial, que acreditamos ter contribuído para que os negros, em nome de uma cordialidade aparente, protelassem em muito a reivindicação de seus direitos.

Para estudiosos da área, a literatura afro-brasileira no que se refere ao âmbito da crítica e da historiografia literária se apresenta em processo de constituição, uma vez que “são, ainda, incipientes as discussões acerca de uma tradição literária afro-brasileira” (ARAÚJO apud Valente, 2012. p. 4). Contudo este panorama vem sendo timidamente atualizado. Nesta perspectiva identificamos que os escritores afro-brasileiros vêm ganhando crescente reconhecimento. A pesquisadora Marcela Lochim Valente destaca que a escritora Conceição Evaristo vem ganhando um espaço significativo na academia, seja no Brasil ou no exterior.

Uma confirmação do espaço que a autora vem conquistando na academia foi a indicação de seu romance Ponciá Vicêncio como leitura obrigatória para vestibulares de grandes instituições como a UFMG em 2008 e a UEL em 2009, assim como a utilização de seu romance e seus poemas em cursos de literatura no Brasil e também nos Estados Unidos. Com a tradução de seu primeiro romance e de vários de seus poemas para o inglês, Evaristo vem se tornando então, cada vez mais conhecida internacionalmente por estudiosos da diáspora africana e das questões de gênero. (VALENTE, 2012, p.05).

Por outro lado acreditamos que um dos fatores que têm contribuído para que mais estudos sejam dedicados e reivindicados para esta literatura dita de minoria é a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana, cujo objetivo é garantir uma ressignificação e valorização cultural das matrizes africanas que formam a diversidade cultural brasileira, considerando-se que a inclusão deste tema nos currículos escolares pode exercer importante papel no processo da luta contra o preconceito e a discriminação racial no Brasil. O artigo 26-A da mencionada lei estabelece que o ensino sobre cultura e história afro-brasileiras deve privilegiar o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, e que tais conteúdos devem ser ministrados dentro do currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística, Literatura e História brasileiras.

Outra pesquisa relevante para entendermos a situação da literatura afro-brasileira no panorama da literatura nacional brasileira é a tese intitulada "Presença da Literatura Afro-Brasileira na Pós Graduação", da pesquisadora Maria Janaína Foggeti (2009), que teve por objetivo principal verificar a existência de espaços poucos explorados pelos pesquisadores e se persistia a limitação à consolidação da literatura afro-brasileira no cânone literário nacional. Esta extensa pesquisa, que envolveu 53 programas aprovados pela CAPES constatou a perpetuação em relação a determinados autores canônicos e períodos históricos e defende que o problema da legitimidade de uma literatura afro-brasileira depende também da qualidade e representação nas pesquisas de pós-graduação. Foggeti (2009) adverte que, se os programas das universidades e seus pesquisadores não buscarem uma variedade maior de obras e autores, bem como uma divulgação mais sistemática de seus trabalhos, será impossível reescrever o cânone com propriedade, sem o descaso de seus detratores. A pesquisadora adverte também que os estudiosos da literatura afro-brasileira têm que se empenhar na definição e caracterização de seu objeto, com qualidade que comprove seu agrupamento, caso contrário ele corre o risco de se diluir no restante de nossa produção literária.

Considerações finais

A noção de cânone ocidental tem seu valor e merecido reconhecimento, porém não podemos ficar presos a uma ideia de cânone fixo. Cada época tem seus valores, os quais irão nortear as preferências, seja em forma e estrutura literária, seja em temas e gêneros literários. Temos que considerar que cada país pode também elencar seus cânones nacionais e ressaltamos que é salutar que este crivo esteja aberto a investigar e considerar toda nova produção literária porque, se podemos dizer que o humano foi inventado por Shakespeare, na pós-modernidade este humano está em constante mutação e reinvenção.

Em relação às literaturas afro-americana e afro-brasileira, o que se observa são anos de esforços pelo reconhecimento de uma especificidade literária e pela reivindicação de espaços para a divulgação e legitimação de autores e textos que foram preteridos ou relegados a segundo plano por questões de preconceito e por insistência de um padrão

hegemônico que inibia a manifestação da heterogeneidade da sociedade, mas que, pouco a pouco, pelo empenho de atingir cada vez um público maior, pela efetiva reação da recepção e por estratégias do Estado e políticas educacionais, foram conquistando um espaço que vem sendo consolidado pela crítica e estudiosos da área.

Referências

- BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BERND, Zilá. **A questão da negritude**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FOGGETTI, Maria Janaina. **Presença da Literatura Afro-brasileira na Pós-graduação**. Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, vol. 17-A (dez.2009). Disponível em http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17A/TRvol17Ab.pdf. Acesso em 30 MAI 2013.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004 [1ª Ed.1947].
- VALENTE, Marcela Iochem. **A Tradução da Negritude e as variáveis reconstruções do “outro” através de Línguas e Culturas**: Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo e sua tradução para o inglês. Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura. Disponível em: http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/marcela_iochem.pdf. Acesso em 02 JUN 2013.
- YOUNG, Iris Marion. A imparcialidade e o público cívico: algumas implicações das críticas feministas da teoria moral e política. In: BENHABIB, Seyla.; CORNELL, Drucilla (Coord.). **Feminismo como crítica da modernidade**. Tradução de Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.
- _____. **Justice and the politics of difference**. Princeton: Princeton University Press,1990.

A VOZ “MENOR” DE FABIANO: O ECOAR DO MULTICULTURALISMO CRÍTICO EM *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS

*Elizabete Gerlânia Caron Sandrini (UFES)*¹

Resumo: O presente trabalho entrelaça o conceito de Literatura Menor ao de Multiculturalismo Crítico, ampliando o sentido da voz de Fabiano, ao evidenciar o monólogo interior da personagem do romance *Vidas Secas*, do autor alagoano Graciliano Ramos. Apresento a voz do vaqueiro em diálogo com o sentido deleuzoguattariano de literatura menor, a exemplo da arte da palavra de Kafka – uma voz “menor”. Numa busca invocadora da presença do outro, no intuito de encontrar as possíveis respostas para os questionamentos intimamente ligados ao estatuto do homem marginalizado em uma sociedade onde quem tem palavra tem poder, ela se manifesta. Assim, tornando explícita a lógica dos discursos culturais hegemônicos, o autor de São Bernardo, de visão multicultural crítica, põe a nu os mecanismos de poder que moldam/fortalecem identidades sociais ao tentar silenciar a diversidade cultural proveniente de vozes “não autorizadas” – indivíduos desprovidos de lugar e linguagem, vitimados pela exclusão. Esses, ausentes da literatura e da história oficial brasileira, tornam-se visíveis e adquirem voz pela/na literatura inovadora do “Velho Graça”. Revelando mais do que as representações do moderno processo de modernização do país – ao enfrentarem os estigmas de destruição de um processo desumanizador disfarçado em progresso – dão a ler e a ver que as diferenças culturais, ao contrário do que muitos concebem, não são simplesmente textualidade, sinônimo de desigualdade e de inferioridade. Antes, são possibilidades para o leitor atento poder ouvir o ecoar de vozes “menores”, marginalizadas e se atentar para as diferenças

¹ Elizabete G. C. Sandrini é Doutoranda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: elizabetecaron@yahoo.com.br .

e as relações desiguais de poder, entre as diversas culturas, identificando, por meio do multiculturalismo crítico, os mecanismos que favorecem a transformação social. Para tanto, estabeleço diálogo com o teórico canadense Peter Maclaren e com os franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. Estes lançarão luz sobre a literatura menor, aquele sobre multiculturalismo crítico. Assim, relaciono o conceito de um Fabiano menor, que questiona os sistemas culturais edificados sob a égide de uma lógica fixa e unitária, com o de multiculturalismo crítico que enxerga a cultura por outros ângulos: o do conflito, da desarmonia e do descenso.

Palavras-chave: Fabiano; Menor; Multiculturalismo.

Pela linguagem literária, Graciliano Ramos, dá vida à história de uma família de nordestinos – Fabiano, sinha Vitória, o Menino mais velho, o Menino mais novo, a cachorra Baleia e o papagaio – que nos remete a uma releitura da modernidade. Inscrevendo, desde o início da saga dessa família, a rasura do capitalismo, o “Velho Graça”, deixa claro para os interlocutores mais atentos o resgate da historicidade de indivíduos desprovidos de lugar e de linguagem, vitimados pela exclusão. Assim, além de revelar as representações do moderno processo de modernização do país – por meio de suas personagens que enfrentam os estigmas de destruição de um processo desumanizador disfarçado em progresso – explicita questões inerentes à incorporação da diversidade cultural que, nos mais variados campos da vida social, trazem à baila o desafio a preconceitos.

Tendo isso em vista, o foco desse trabalho recai sobre a personagem Fabiano que, tem por desafio, lutar contra o preconceito do discurso hegemônico. Discurso este que edificou/edifica uma imagem estereotipada e estigmatizada dos possuidores uma linguagem que não se coaduna com a da minoria dominante. Nessa perspectiva, a voz do vaqueiro causa estranhamento a ponto de o narrador afirmar que o vaqueiro “[...] não havia nascido para falar certo” (RAMOS, 2006. p. 22). Por ser distanciada da fala das pessoas sabidas da cidade, a de Fabiano é diferenciada, marginalizada. Por isso, “Não gostava de se ver no meio do povo. Às vezes dizia uma coisa [...], entendiam outra, e lá vinham questões” (RAMOS, 2006. p. 98). Mesmo assim, ele não foge das imposições da língua, das interinfluências culturais. Num constante policiamento de sua linguagem, devido à imposição totalitária de uma linguagem autorizada, “[...] em horas de comunicabilidade, enriquecia-se com algumas expressões de seu Tomás da bolandeira” (RAMOS, 2006. p.22) e, mesmo gaguejando, truncando as palavras, utilizava-as. Talvez por esse motivo Graciliano Ramos tenha permitido ao seu narrador em terceira pessoa declarar que para poder remediar a deficiência do discurso, Fabiano falava alto (RAMOS, 2006. p.34).

Mas, que deficiência? A dele? Ou a “[...] da língua maior da qual era obrigado a se servir”? (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 30). A escolha feita por Graciliano Ramos em apresentar personagens desprovidas de linguagem articulada revelava que Fabiano, na verdade, não tentava remediar sua deficiência. Sua linguagem era altamente eficiente, pois ele se comunicava com os seus, com os bichos e com a natureza.

Muitas passagens da narrativa evidenciam essa assertiva, como os trechos abaixo:

Se encontrasse um conhecido, iria chamá-lo para a calçada, abraçá-lo, sorrir, bater palmas. [...]. Tinha um vocabulário quase tão minguado como o do papagaio que morrera no tempo da seca. Valia-se, pois, de exclamações e de gestos, e Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender. [...]. Subiu a ladeira. A aragem morna sacudia os xiquexiques e os mandacarus. Uma palpitação nova. Sentiu um arrepio na catanga, uma ressurreição de garranchos e folhas secas. (RAMOS, 2006, p. 15-77)

O que ele possuía era um valor diminuído mediante a linguagem dos homens sabido, das pessoas da cidade que pronunciam palavras que ele não dominava. Dessa maneira, para sobreviver em meio à deficiência da língua maior, Fabiano opõe “[...] a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118) e traça linhas de fuga para a linguagem, dando energia ao seu discurso, ao utilizar “[...] o discurso polêmico interno – discurso que visa ao discurso hostil do outro” (BAKHTIN, 2005, p. 196-197). Veja-se:

[...] sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis ele saía logrado. Sobressalta-se escutando-as. Evidentemente só serviam para encobrir ladroeiras. Mas eram bonitas. Às vezes decorava algumas e empregava-as fora de propósito. Depois esquecia-as. Para que um pobre da laia dele usar palavras de gente rica? Sinha Terta é que tinha uma ponta de língua terrível. Era: falava quase tão bem como as pessoas da cidade. Se ele soubesse falar como sinha Terta, procuraria serviço noutra fazenda [...]. Nas horas de aperto dava para gaguejar, embaraçava-se como um menino, coçava os cotovelos, aperreado. Por isso esfolavam-no. Safados. (RAMOS, 2006, p. 98)

Sobre esse tipo de discurso, Bakhtin infere que

[...] ele se torce na presença ou ao pressentir a palavra, a resposta ou a objeção do outro. A maneira individual pela qual o homem constrói seu discurso é determinada consideravelmente pela sua capacidade [...] de sentir a palavra do outro e os meios de reagir diante dela. (BAKHTIN, 2005, p. 196)

Fabiano não tem uma ponta de língua terrível como sinha Terta, mas recebe da língua dos outros a palavra articulada e, a ela reage por meio de sua voz diminuída. Esta é apresentada em seu discurso polêmico interno ao se ramificar como um desdobramento das demais. O matuto, a partir das vozes alheias, se preocupa em discutir, refletir e julgar sua condição social procurando uma explicação racional e

valorativa acerca de tudo o que está entrelaçado em si e no mundo. Reflete e argui o matuto ao se encontrar preso:

Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais – aproveitara uma casa da fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa? (RAMOS, 2006, p. 63)

Nessa polêmica mantida por Fabiano as vozes dos outros que o classificam como um bruto, como um ser destituído de linguagem são interrogadas, questionadas, chamadas ao diálogo, à interlocução. As contradições e a luta geradas pela linguagem diferenciada de Fabiano edificam-se devido os processos característicos das dinâmicas desiguais e diferenciadas do capitalismo. São estas dinâmicas que tornam possível a articulação das indagações/reflexões contra-hegemônicas do vaqueiro. No entanto, para se colocar em causa a pertinência dessa abordagem, cabe conceituar a voz dessa personagem em diálogo com o sentido deleuze-guattariano de literatura menor e com o de multiculturalismo crítico de Peter Maclaren.

Em *Kafka: por uma literatura menor*² (1977), os autores franceses relacionam o problema da política com o conceito de devir e por meio dessa conexão elaboram o conceito de literatura menor. Na realidade os teóricos realizam a inversão do entendimento do adjetivo “menor”. Compreendem a literatura menor com vinculada aos problemas de um povo. No entanto, não a consideram como a de uma língua inferior, diminuída, mas como “[...] a que uma minoria faz uso em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25-42), constituindo o que Érika Kelmer Mathias considera “[...] uma estratégia geradora de tensão na língua da maioria” (MATHIAS, 2007, acesso em 18/10/2013). Nesse sentido, os teóricos franceses afirmam que Kafka faz literatura menor.

Deleuze e Guattari ainda atribuem três características para uma literatura menor. Consideram que nesse tipo de literatura a língua é modificada por um forte teor de **desterritorialização, tudo é político** – o caso individual é ligado à política, sendo que outra história nela se agita – e, dessa forma, adquire **valor coletivo** (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25-26). Assim sendo, acredito que a voz de Fabiano, salvo guardadas todas as especificidades da literatura, pode ser entendida como “menor”, pois “[...] na

² Nessa obra os escritores franceses relatam que Kafka, um escritor judeu, nascido na República Tcheca, falante de três línguas – o alemão, o ídiche e o tcheco, ao escrever sua obra, optou pela língua alemã, mas não a literária tradicional. Antes, a utilizada pela pequena comunidade intelectual de Praga – cultura marginal situada ao mesmo tempo dentro e fora da tradição germânica. Assim, a literatura desse escritor representa a maneira como a língua oprimida se apropriou do capital cultural dos setores hegemônicos de outro idioma e criou uma língua diferenciada, estrangeira (DELEUZE; GUATTARI, 1977).

verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que eram inúteis e talvez perigosas” (RAMOS, 2006, p. 21). Fabiano, dessa forma, tem, ao mesmo tempo, uma voz organizada no interior, no dentro, tanto de uma língua maior quanto do seu mais íntimo pensamento, pois “A atividade mental do sujeito constitui, da mesma forma que a expressão exterior, um território social” (BAKHTIN, 2006, p. 117). Por isso, “Fazia-se de carrancudo e evitava conversas” (RAMOS, 2006, p. 76) no fora. Essas só se efetivavam no dentro, no seu monólogo interior. Atravessado pela insuficiência da língua maior – forjadora do que os seres humanos devem se tornar –, o vaqueiro, ao materializar a voz do outro, traz consigo os estigmas desse social externo.

Ouviu o falatório desconecto do bêbado, caiu numa indecisão dolorosa. Ele também dizia palavras sem sentido, conversa à toa. Mas, irou-se com a comparação, deu marradas na parede. [...] Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso, não conseguia defender-se [...] O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer. (RAMOS, 2006, p. 35)

Fabiano irou-se com a comparação por saber que suas palavras não condiziam com o que impunha a língua maior e por isso não conseguir se defender, apesar de ser consciente de tudo. Por não dominar o código linguístico, não obtinha êxito, então, em seu território social, a língua é abalada por Fabiano em seu uso comum e cotidiano. Ele a *desterritorializa*, ou seja, redimensiona a língua estabelecida ao inventar um novo uso desse código utilizando “[...] na relação com as pessoas a mesma linguagem que se dirigia aos brutos: exclamações, onomatopeias” (RAMOS, 2006, p. 21). Cabe ressaltar que Fabiano não trata de encontrar uma nova forma para se expressar, mas de encontrar uma saída, uma fuga, uma desterritorialização das formas. Dessa maneira, o que conta é a intensidade gutural de sua voz. Daí surge a explícita exclusão de Fabiano do campo da língua maior, da linguagem ordinária, pois sua linguagem gutural, própria a usos menores, só se produz devido as relações de dominação e submissão a que está exposto.

Com essa captura Graciliano Ramos além de revelar o problema “[...] do sistema de aparência da modernidade capitalista [que] inscreve [Fabiano] como pertencente ao campo semântico do não-falo, logo como não portador de valor, como pobre miserável” (SOARES, 2010, p. 138), evidencia a voz de Fabiano como resistência, potência, multiculturalismo crítico, por assumir algumas premissas do mar das multiplicidades. Uma dessas, a de que a dignidade econômica, entendido como critério universal, precede as demais.

O canadense Peter MacLaren em seu livro *Multiculturalismo Crítico* (1994) infere ser a resistência a “chave-mestra” para uma *práxis* transformadora da sociedade. Fabiano, sem dignidade econômica, pobre miserável, excluído do campo de poder da linguagem, tenta escapar de seu lugar de privações. Então, é resistente. Com isso, acha a solução: foge do território das formas significantes de expressão produzindo desmontagens nela e atingindo um mundo de intensidades de signos assignificantes. Nas palavras de MacLaren,

seria dizer que Fabiano se capacita “[...] a falar com autoridade, enquanto perturba a naturalização de convenções fixas” (MACLAREN, 2000, p. 50).

Entrelaçado pela convenção fixa da língua maior que o impedia de estabelecer relações sociais naquela sociedade, a personagem graciliânica, perturbando o essencialismo monocultural que se quer homogêneo, harmonioso, consensual, levanta a questão da diferença incerta e polivocal – reveladora de um país multicultural e contraditório. Esta diferença, posta em evidência, ganha maior notoriedade e os grilhões dos princípios da dignidade social, política e econômica do monoculturalismo capitalista que prendiam/ prendem toda uma massa de Fabianos são colocados a nu pela voz menor do matuto. Assim, Fabiano existe como uma multidão, como um coro que se manifesta, sem servir a um consenso, portanto, sem ser determinado por fronteiras claramente demarcadas. Fabiano serve ao que MacLaren denomina de multiculturalismo crítico³. Na perspectiva do estudioso o “[...] multiculturalismo crítico compreende a representação da raça, classe e gênero como resultado de lutas sociais sobre signos e significações e, enfatiza não apenas o jogo textual, mas a tarefa de transformar as relações sociais” (MACLAREN, 2000, p. 123).

Graciliano Ramos, por não ver a coexistência da diferença como simples textualidade representa, por meio de Fabiano, uma classe em sua perene luta social onde a língua é vista, não como reflexo passivo da cultura, mas como resistência que interroga os signos e as significações dos discursos idealizados pelas classes de identidade valorizada. Em sua tarefa de transformar as relações sociais, na medida em que revela a trágica história pessoal de Fabiano e, conseqüentemente, a história coletiva dos Fabianos desprovidos da língua maior, torna-a fato político. A fronteira onde tudo se encontra é a política e o multiculturalismo crítico é um movimento, acima de tudo, político. Para além de um caso individual, Graciliano Ramos vê toda outra história se agitar. Assim, ao perfilar vozes “menores”, identidades marginalizadas, valorizando-as em suas diferenças, possibilita-lhes reagirem, gritarem ao mundo, por meio do silêncio, o que acontece aos despossuídos de voz: a reivindicação social de uma diferença enquanto coletivo, na luta por novas práticas políticas, ou seja, por uma imagem de devir da aceitação da diferença.

O devir constitui-se, assim como a língua menor, por minorias. É claro que essas não são definidas por uma questão de número, de quantidade, de proporção, mas por alteridades que não se conformam, não se adaptam à “maioria” dominante. Dito de outro modo, uma “minorias” pode ser muito mais numerosa que uma “maioria”, estabelecida por processos de estratificação e de poder. Com isso, entende-se que a família de Fabiano faz parte das minorias e, numa negociação complexa, estabelece devir. Um devir minoritário, melhor, um devir animal, um devir-cachorro. Então, nada mais normal que a afirmação do matuto: “– Você é um bicho, Fabiano.” E em seguida: “– Você é um bicho, Baleia” (RAMOS, 2006, p. 20).

³ De acordo com McLaren (2000), o termo multiculturalismo, dependendo do tipo de grupos culturais de uma mesma sociedade, possui quatro variações: o multiculturalismo conservador, o liberal, o de esquerda e o crítico. Dessas variações, interessa-me aqui a defendida pelo teórico, ou seja, a do multiculturalismo crítico.

Nesse sentido, muito mais que se pensar no destaque comumente dado pelos críticos literários à humanização de Baleia “[...] que era como uma pessoa da família, sabida como gente” (RAMOS, 2006, p. 34), há que se perceber o elo entre Fabiano e a cachorra: a resistência à opressão, à marginalização, à descaracterização da diferença. Os críticos afirmam que a arquitetura sutil da obra insere o vaqueiro em uma situação de animalização e a cachorra Baleia a uma situação de humanização. Mas, em que medida pode-se identificar Fabiano com um ser animalizado? Essa identificação deve ser sempre pejorativa? Faço esses questionamentos porque ter-se a ideia de que Graciliano Ramos rebaixa suas personagens ao nível dos animais simplesmente para evidenciar o quanto são excluídos, mostra-se sob a forma de um entendimento estático, hegemônico. Entendimento este que só concebe/percebe a cultura como um aglomerado de características rígidas, incontestáveis, absolutas. No entanto, não somente a exclusão está sendo evidenciada, mas e, principalmente, a concepção que se tem do homem marginalizado: um ser animalizado no sentido de ser desprovido de racionalidade. Tal concepção se estabelece devido a uma política de significações, reflexo das relações políticas e econômicas engessada em moldes capitalistas prevaletentes.

Ora, o multiculturalismo graciliânico, conforme já evidenciado, é crítico. O autor alagoano não busca uma conciliação das diferenças. Antes, trabalha os antagonismos e os conflitos evidenciando que a “Diferença é sempre um produto da história, da cultura, poder e ideologia” (MCLAREN, 2000, p. 123). Por isso, talvez, para evidenciar a potência da “voz menor” de criaturas anônimas esquecidas pela História oficial e relegadas à condição de animais por uma sociedade que se finge surda ao clamor dos semelhantes por ela mesma diminuídos, o escritor alagoano utilize-se tanto do devir em suas personagens.

A este propósito, Fabiano se identificava muito mais com os bichos do que com os seres da mesma espécie. Por diversas vezes, utiliza-se da desidentidade humana e estabelece relação de identidade com os animais da região. Logo, tanto Fabiano quanto Baleia, em seus devires, são potências. Essas potências constituem um exercício reativo a posturas preconceituosas: Baleia “humanizada” e Fabiano “animalizado”. O mais importante não é a imitação, nesse caso, o mimetismo, mas a captura, o devir-animal ou o devir-humano. Trata-se, pois, não de uma classificação pejorativa de desumanização ou valorativa de humanização, não de uma exclusividade humana, antes, de uma nova experiência, de uma de novo parâmetro, preconizador da valorização das diferenças e questionador das relações sociais desiguais.

Baleia tem uma força geradora de potência, Fabiano também. Ambos mantêm o elo com animal/humano. Não declaram guerra aos instintos que constituem suas forças, pois não tomam o mundo como algo dado e estável. Às vezes, para compreender este mundo, é necessário assumir o devir, como fez a personagem vaqueiro. Isso passa a ser um indicativo de força que faz eco com ser aberto, capaz de suportar a carga assumida na luta pela sobrevivência. Nesse contexto, Fabiano, então, não está limitado à figura do ser animalizado. Aquilo que nele é animal ou humano, já não se distingue: “Fabiano, você é um homem,” ou, “Você é um bicho, Fabiano” (RAMOS, 2006, p. 123). Pode-se depreender, por meio dessas falas do vaqueiro, a fuga encontrada para sobreviver à sociedade que lhe era tão

adversa. A lembrança que Fabiano tem do papagaio é um exemplo do que acontece aos que desconhecem a diferença no interior da própria diferença:

O que desejava... An! Esquecia-se. Agora recordava-se da viagem que tinha feito pelo sertão, a cair de fome. As pernas dos meninos eram finas como bilros, sinha Vitória tropicava debaixo do baú dos trens. **Na beira do rio haviam comido o papagaio, que não sabia falar.** [...]. Fabiano também não sabia falar. (RAMOS, 2006, p. 36)

A justificativa de ter-se aproveitado o papagaio como alimento revela-se na voz do narrador que explicita outra voz – a de sinha Vitória. Ecoa o pensamento da mulher de Fabiano:

Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que **era mudo e inútil.** [...] O louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra. (RAMOS, 2006, p. 11-12)

Ora, tal qual o papagaio, Fabiano não sabia falar – a língua maior, claro. Também andava furioso, pois “sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os soldados amarelos e os funcionários da prefeitura.” Sua atitude, aos olhos de muitos, assim como a do papagaio, era ridícula tanto que “O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço em outra fazenda” (RAMOS, 2006, p. 94) quando este reivindicou seus direitos trabalhistas. Então, por não estar inserido na língua maior, apenas arremedá-la, era mudo? Era inútil? Deveria, por isso, ser engolido pela língua maior, pelas brechas abertas na modernidade? O papagaio fora devorado “Na beira do rio [...] por necessidade, para o sustento da família” (RAMOS, 2006, p. 43). Mas, “Ele, a mulher e os dois meninos seriam comidos” (RAMOS, 2006, p. 115)?

Para a “necessária” máquina desejanse de manutenção do poder político e social que se estabeleceu nos sertões do Brasil nas primeiras décadas do século XX, muitas famílias de Fabianos foram devoradas pela miséria, pela fome, pelo latifúndio, pela opressão social, enfim. *Vidas secas* representa a visão crítica de Graciliano Ramos que “[...] expõe sem rodeios um país e um Nordeste, mais agudamente que sangra por todos os poros” (ARAÚJO, 2008, p. 54) ao evidenciar as condições sociais vividas pelos sertanejos esquecidos e devorados pelo ambiente hostil e social onde lutavam pela sobrevivência. O ponto da narrativa da chegada da família de Fabiano à fazenda deserta e o que ele representava para essa fazenda retrata, com verossimilhança, esse fato:

Chegara naquele estado com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta [...]. Fabiano, uma coisa da fazenda, um traste, seria despedido quando menos esperasse. Ao ser contratado, recebera

o cavalo de fábrica, perneiras, gibão, guarda-peito e sapatões de couro cru, mas ao sair largaria tudo ao vaqueiro que o substituísse. (RAMOS, 2006, 18-23)

Como se pode perceber, na perspectiva da literatura graciliânica, que a exemplo de Kafka também é menor, operou-se o contrário da máquina política e social do país. Fabiano e sua família não foram devorados, mas “[...] revelados em sua alteridade e desolação” (MIRANDA, 2004, p. 10) A necessidade existente, nesse tipo de literatura, é perceber o valor coletivo, é a de entrar em devir com o outro para, assim, poder criar sentido político e dar voz aos que não possuem. É o que faz o autor de *Memórias do Cárcere*, “[...] se identifica com seres brancos, analfabetos, [...]” (PÓLVORA, 1978, p. 133) e, assim, ao passar do *eu* ao *ele* – efeito do devir sobre o sujeito –, prolifera ideias e cria sentido para os Fabianos dando a ver as contradições de um país em processo de modernização.

Esse sentido é dado a conhecer devido à simbiose de Fabiano – uma vida imanente e liberta das amarras subjetivas, desenraizada das referências humanas. O devir do vaqueiro é, então, o estado não humano do homem, a ausência do homem. É ele que permite ao interlocutor da obra perceber o pensamento rato⁴ que acompanha o vaqueiro. Ao deslizar sobre suas infinitas entradas e saídas de pensamento febril – que se transformam à medida que faz conexões, contatos –, Fabiano vai “[...] roendo a humilhação” (RAMOS, 2006, p. 67), pela que, constantemente, passava e assim, “[...] range os dentes” (RAMOS, 2006, p. 33) e deixa ecoar sua voz menor. Dessa maneira, esses ausentes da literatura e da história oficial brasileira, tornam-se visíveis pela literatura inovadora de Graciliano, uma vez que

Ainda que fosse letrado, o vaqueiro não teria muito a reivindicar uma vez que [...] a lei também se recriou, na forma do direito costumeiro, pelos sertões do Brasil. Nestes casos, vigora o poder político e social do proprietário, sem a intermediação das formas de lei oficial que eram elitistas porque imitavam o pensamento culto importado, e ‘irreais’ porque distanciadas da vida prática. (TOLENTINO, 2001, p. 156-157)

Percebe-se que o problema de Fabiano não será resolvido somente pela remediação de sua linguagem, pois letrado ou não, ele representa uma individuação sem sujeito, um coletivo de enunciação, uma voz que não consegue, mesmo que queira, se incorporar a formas padronizadas e definidas de funcionamento social. Para combater as relações de desigualdade e de opressão, estabelecidas devido a sua diferença linguística, a alternativa encontrada pelo matuto é voltar-se para o interior da língua e ali, em meio as injustiças sociais de toda a ordem, entrar em devir e tornar-se uma voz reivindicadora, questionadora dos parâmetros

⁴ Deleuze e Guattari no volume quatro de *Mil Platôs* relatam que o devir rato[...] é uma composição de velocidades e de afectos entre indivíduos inteiramente diferentes, simbiose, e que faz com que o rato se torne um pensamento no homem, um pensamento febril, ao mesmo tempo que o homem se torna rato, rato que range os dentes e agoniza. O rato e o homem não são absolutamente a mesma coisa, mas o Ser se diz dos dois um só e mesmo sentido, numa língua que não é mais a das palavras [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 44).

sociais, políticos e econômicos estabelecidos sobre uma maioria marginalizada. É nesse sentido minoritário que a voz Fabiano ao se entrelaçar às distanciadas da vida prática confecciona a narrativa, revelando um ser constituído de palavras, muitas palavras que por traz de uma voz menor, solitária, revela uma infinidade de agenciamentos, de vozes.

Dessa maneira, esse ser menor, habitado por linguagem menor – elemento importantíssimo na narrativa que põe a nu as desmontagens das grandes maquinarias sociais evidenciando as intensidades multidimensionais das formas de opressão e de dominação *desterritorializadoras* da língua – subtraindo-se a formas hegemônicas de dominação processa perenemente diferenciações em si e no tecido social. Sua voz “menor” representa mais que a voz coletiva de classes oprimidas. Representa a denúncia às injustiças advindas do capitalismo, mola propulsora das desigualdades nas relações sociais, e a preconização da urgência de se reconstruir/transformar a sociedade a partir da valorização das diferenças.

Referências

- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*. Maceió: Edufal, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch . *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, v. 4, 2004.
- MATHIAS, Érika Kelmer. Implicações políticas nas formas discursivas de uma literatura menor: o caso João Gilberto Noll. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2007, São Paulo. *Anais...* Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/5/1518.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2012.
- MCLAREN, Peter. *Multiculturalismo Crítico*. São Paulo: Cortez, 2000.
- MIRANDA, Wander Melo. A arte política de Graciliano Ramos. In: FICÇÕES do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006.
- PÓLVORA, Hélio. Retorno a Graciliano. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos: fortuna crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 99. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- SOARES, Luis Eustáquio. A afasia de Joaquinzinho no sistema do duplo em *Budapest*. *Rev. Mal-Estar da sociedade*, Barbacena, ano 3, n. 5, p. 136-147, nov. 2010.
- TOLENTINO, Célia aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

BILLETES SIN RETORNO. INMIGRACIÓN Y VIDA COTIDIANA EN EL CINE ESPAÑOL

Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia)¹

Resumen: A partir de una doble premisa, que la vida cotidiana ha sufrido una radical transformación en los últimos veinte años y que esta transformación ha sido particularmente brutal en ámbito Mediterráneo, se analiza el impacto en el cine (español y europeo) de los últimos años. A partir de una selección de filmes representativos se analizan tres aspectos, centrales y siempre conflictivos, de la vida cotidiana: 1) La diferencia de enfoque en las relaciones sexuales, que es causa de múltiples conflictos en las familias inmigradas y de éstas con su entorno. 2) El problema de la comida y la bebida, que incluye el rechazo de lo picante y el cerdo y sus derivados o el consumo de alcohol. 3) El problema de la vivienda. La vida cotidiana tiene una centralidad marginal.

Palabras clave: Cine; inmigración; vida cotidiana; marginalidad.

1. Introducción. Vida cotidiana y Film

En las dos últimas décadas se ha producido un cambio profundo en la identidad de España y de Europa en general. Ha dejado de ser una nación de una raza, una religión, una lengua, con una sola voz política dominante ("una, grande y libre" decía el eslogan franquista) para convertirse en un país plural, reforzado por las voces de las nacionalidades históricas y de los inmigrantes. La incorporación de múltiples

¹ Enric Bou é Professor da Universidade Ca' Foscari de Veneza. Email: enric.bou@unive.it .

identidades ha hecho que la visión de una sociedad nacional homogénea sea ya obsoleta. En efecto, la llegada de importantes grupos de hispano-musulmanes y de hispano-americanos, entre otros, está forjando nuevas percepciones de España. Así surgen identidades triples, que son cada vez más aceptadas y que comprenden la identificación con la región, España y Europa. Esto muestra que la pluralidad es una realidad (Balfour, 2007, 203).

España ha pasado en un tiempo muy breve, en los últimos 20 años, de ser un país de emigrantes a ser un país de acogida, de ser la ex metrópolis en decadencia de un vasto imperio colonial con un profundo y devastador impacto en Latinoamérica, a ser un país cabeza de puente, puerta (muralla, estilo Río Grande) de una Europa que necesita de mano de obra barata. A España le ha correspondido ejercer de gendarme y controlar una de las puertas de acceso a El Dorado en un nuevo mundo multicultural y global. Este cambio ha tenido un impacto en el cine y la literatura.

Estas transformaciones son particularmente visibles en el ámbito de la vida cotidiana. Hasta el momento se ha dedicado mucha atención a aspectos sociales de la inmigración, a su condición de segregación y gueto, a la situación de las mujeres inmigrantes, que provienen de culturas en las que no tienen una voz, y su viaje acentúa esta condición negativa. Incluso, en fecha más reciente ha habido un interés por el viaje en sí y la distancia cultural entre el país de origen y el de acogida.

Algunos filmes españoles recientes en los que se incluye el tema de la inmigración se caracterizan por tener dobles protagonistas. Se crean lazos de amistad o sentimentales entre esos dos personajes principales, uno de ellos español y el otro inmigrante, pero ambos ocupan posiciones marginales en la sociedad. Es evidente que los cineastas utilizan este proceso como un medio de identificación para promover una actitud más tolerante hacia los inmigrantes. Este tipo de situación permite acercar sin herir planteamientos vitales muy distintos. Mostrar sin denunciar. Así sucede en el exitoso film francés de Olivier Nakache y Éric Toledano, *Intouchables* (2011), que se basa en el choque cultural y el intercambio de experiencias de dos personajes que provienen de mundos completamente diversos

Lo que quiero presentar es una reflexión que arranca de una doble premisa: la vida cotidiana ha sufrido una radical transformación en los últimos años del siglo XX y primeros del XXI y esta transformación ha sido particularmente brutal en ámbito Mediterráneo, el lugar de encuentro y de choque de muchas fuerzas sociales. Ello ha tenido un impacto en el cine de los últimos años. Una actitud común del exiliado y el emigrado es la defensa ante la cultura extranjera que lo acoge, y, a la larga, la reacción ante su propio mundo como si fuera también extranjero, perpetuando así esta vida en los márgenes. Una buena manera de definir esta situación es a partir de un concepto que proviene de la antropología. La condición de liminar, que como definió Victor Turner consiste en una etapa de estar "*betwixt between*", permite la suspensión de las normas habituales y vivir por encima de éstas, es decir, viviendo entre una y otra cosa, en tránsito, en ningún lugar de manera definitiva. El exiliado/emigrado perpetúa esta ambivalencia y tiende a vivir en la liminalidad.

2. Cine, inmigración, vida cotidiana.

Shohat y Stam han explicado que la literatura convencional y el cine han sido dominados por el eurocentrismo, un enfoque ideológico que coloca a Europa como la única fuente de significado. El eurocentrismo ha sido cuestionado por el multiculturalismo como el modo de tener una perspectiva sobre el mundo, su historia y la sociedad, desde un planteamiento diferente, haciendo hincapié en la igualdad entre los pueblos, la redefinición de las relaciones de poder y la creación de un descentramiento de artefactos culturales. Muchos estudiosos subrayan cómo en el contexto europeo de la presencia del otro (el inmigrante) sirve como un catalizador para crear una unidad europea por encima de las diversidades nacionales, sobre todo cuando ese otro es percibido como una amenaza para la identidad colectiva y estilo de vida (Iglesias). Los países del sur de Europa han experimentado una afluencia repentina y enorme de inmigrantes en los últimos veinte años. El cine permite una nueva forma de representación y la creación de nuevas identidades. Por lo tanto, las películas permiten la expresión de las identidades híbridas basadas en su fluidez más que en las conexiones con el origen étnico o la nacionalidad (Ballesteros, Hall, Betts, Naficy).

Un puñado de estudiosos (Flesler, Santaolalla y Ballesteros) han estudiado la inmigración y su representación en los medios de comunicación, el cine y las producciones culturales en España. Flesler ha analizado que en el cine de inmigración la familia y las situaciones amorosas son un poderoso símbolo de la nación. Los amores interculturales adoptan el mismo papel. Las cintas de los años noventa presentaban historias de amor que fracasaban por las diferencias entre sus protagonistas, sin embargo, ya en el siglo XXI el cambio de visión se refleja en historias felices y de construcción de familias interculturales (Flesler 2008). Santaolalla ha analizado la representación de los aspectos raciales y étnicos en el cine español contemporáneo. Le interesan las formas en que las narrativas culturales están modificando y reformulando la identidad colectiva española gracias a la incorporación de las imágenes de sujetos definidos por la raza y el origen étnico. Por su parte Isolina Ballesteros ha apuntado la tendencia general de este tipo de cinematografía a establecer un paralelismo entre posiciones marginales: “la extranjería, la raza y el origen étnico se suman a la clase proletaria, la edad, el género y la sexualidad” (Ballesteros, 2006, 168). La reciente propuesta de Swagatta Basu es muy innovadora. Se propone: “trazar las respuestas de los españoles hacia el fenómeno de la inmigración y el fenómeno relacionado de la convivencia con personas de diferentes orígenes culturales, y que resultan en dos modelos diametralmente opuestos de la integración: el multiculturalismo y la asimilación.” (BASU, 2012, sp).

Luego del viaje de salida y llegada, que puede ser muy traumático como reflejan algunas películas, los intentos de pertenecer, los esfuerzos por la asimilación generan una serie de conflictos. Entre ellos destacan: las relaciones entre sexos y la posición de debilidad de la mujer; el choque de religiones; el espacio doméstico, es decir el uso de la casa; la relación con la comunidad, de solidaridad con otros nuevos llegados y de

aceptación o rechazo por parte del país de acogida. Las relaciones entre padres e hijos, puesto que los inmigrantes de segunda generación cambian de país y cultura, de límites en un abrir y cerrar de ojos.

El estudio de la vida cotidiana implica una doble estrategia: es necesario tener en cuenta los aspectos contextuales de la vida cotidiana, junto con la experiencia subjetiva de cada actor social. Mi proyecto se basa en el reciente aumento de consideración crítica de la vida cotidiana, lo que Henri Lefebvre llama el “tejido conectivo” de todos los pensamientos y las actividades humanas imaginables, y el creciente interés por redefinir el significado de la cultura mediterránea.² Es importante revelar las tendencias subyacentes a las realidades comunes, casi ignoradas. Como dijo Hegel (citado por Lefebvre): “lo familiar no es necesariamente lo conocido”. Georges Perec en 1973 acuñó el término de *l'infra-ordinaire* (lo infra-ordinario). Él lo utilizó para describir esos aspectos mínimos de la realidad en los que quería concentrarse. Se dio cuenta de que nuestros ojos están entrenado a buscar solo lo inusual en el horizonte de nuestro hábitat cotidiano. Esta atención a lo excepcional hace que uno se olvide de lo endóctico, anónimo. Perec utiliza este término “endóctico” en oposición a lo exótico. Para comenzar a investigar la infraestructura común, Perec nos invita a preguntarnos lo que puede parecer, en un principio, cuestiones triviales e inútiles, a fin de provocar la necesaria discontinuidad entre los signos y los hábitos de observaciones.

La vida cotidiana asume la forma de todas las acciones habituales y tradicionales y de las narraciones que dan entidad a un grupo social o comunidad. El día a día es el escenario en el que desarrollamos nuestras capacidades múltiples, como miembros individuales de una colectividad, desarrollando así las capacidades para integrarse en la sociedad y ser capaces de interactuar unos con otros.

3. Estrategias de lo cotidiano

Un libro reciente de Richard Sennett discute tres dificultades con que se enfrentan los inmigrantes. Es necesario poder desarrollar habilidades para “gestionar las relaciones a corto plazo, mientras se cambia de una tarea a otra, de un trabajo a otro, de un lugar a otro”. En segundo lugar deben tener la capacidad de conectar con la gente de otros grupos étnicos, así como miembros de la sociedad de acogida y saber adaptarse a un nuevo estilo de vida. Esta es una estrategia esencial para mejorar las probabilidades de éxito de la integración. *Multitasking* significa para la mayoría de los inmigrantes la capacidad de ir de un país a otro asimilando las diferentes culturas y la adopción de las identidades

² Hasta la fecha se han realizado varios estudios sobre la vida cotidiana. El trabajo de Highmore es de especial interés ya que sigue los pasos de Freud (1901). Cabe destacar también los estudios de Lefebvre (1971), Vaneigem (1967), de Certeau (1980), Bargh (1997), la Internacional Situacionista, Gardiner (2000), y Sheringham (2006).

múltiples de forma simultánea. La tercera habilidad es la capacidad de “olvidar el pasado” (Sennett 4), algo que, para miembros tanto de la sociedad de acogida y la comunidad inmigrante, implica abandonar las tradiciones que obstaculizan la posibilidad de cambio. Si los inmigrantes se aferran a las costumbres de su país de origen, están menos abiertos a la construcción de un nuevo estilo de vida. Igualmente, si los miembros de la sociedad de acogida utilizan sus nociones del pasado como punto de referencia para medir la actualidad, están menos preparados para adaptarse a los cambios que tienen lugar en su sociedad. Estas tres habilidades condicionan la integración y la negociación para pertenecer a un nuevo mundo, el de llegada.

3.1 Viviendas

En *El traje* (2002) de Alberto Domínguez la acción gira en torno a Patricio, un joven inmigrante negro a quien un jugador de baloncesto afroamericano le regala un traje. Entra la policía en el piso donde vivía con otros indocumentados y Patricio tiene que huir con ese traje como única posesión. Consigue recuperar el dinero que su amigo Roland había escondido dentro de una estatua de cerámica. Patricio piensa que Roland tenía el sueño de establecer un restaurante, “El León Verde”, el mismo nombre de la selección de fútbol de Camerún. La pérdida del lugar de residencia marca el inicio de sus desventuras. En el dormitorio de beneficencia adonde va a dormir conoce al personaje pícaro Panconqueso, un sevillano que en realidad se llama Miguel y que ha perdido la familia y el trabajo. Este le roba todo el dinero que tenía en la bolsa. El sevillano malvive efectuando pequeños timos. Convince a Patricio para colaborar con él en sus timos y así podrá recuperar el dinero de Roland que él mismo le ha robado en el dormitorio. Patricio, al vestirse con un traje elegante cambia su apariencia y es percibido de modo muy distinto por parte de la sociedad. En una de las primeras secuencias de la película una chica baja de la acera para no cruzarse con él. Poco más tarde, ya trajeado, un par de vendedoras se sienten atraídas por él. Deja de ser un limpiador de coches, un trabajo ocasional pero con una dignidad, para ganar una apariencia de dignidad. Pero pierde el trabajo digno y se gana la vida con pequeños timos que le enseña (casi obliga) a hacer el curioso personaje de Panconqueso. Lo hace para devolver el dinero de su amigo Roland, su compañero inmigrante. Panconqueso roba perros que luego devuelve a sus dueños para cobrar la recompensa. Se entera por las esquela del periódico de la muerte de alguien, finge ser vendedor de libros que lleva un pedido al finado. Es un explotador de la pena de los demás. Patricio con razón le acusa de estar completamente podrido. En una potente inversión de roles, el inmigrante le recuerda al nativo del país de destino cuál es la ética de comportamiento.

La pérdida del trabajo y el piso donde residía le obliga a buscar soluciones alternativas donde vivir. La casa donde vive Panconqueso y donde es acogido Patricio es una antigua mansión en plena decadencia que hace diez años está pendiente de ser restaurada. El televisor no tiene mando a distancia y hacen funcionar los controles con un largo

bastón. Para entrar se tiene que pasar por una entrada en ruinas que lleva a un pasillo que subraya la condición de marginalidad respecto del resto del espacio urbano. Está en el centro pero separada del mismo por una verja de solar en construcción. Es una antigua casa elegante en total decadencia, que como el traje de Patricio es una falsa fachada que esconde una realidad muy negativa. En un episodio, Patricio enamora a una joven dependiente de una tienda, pero no le cuenta la verdad de su existencia. Le cuenta que se dedica a la "importación" y finge vivir en un hotel de lujo. Ella lo ve entrar y salir inmediatamente del hotel para entrar en el edificio en ruinas donde realmente vive y se da cuenta del engaño. Así Patricio pierde esta relación. La característica común de esos espacios es que son lugares de residencia sin privacidad, expuestos a robos, sin ninguna intimidad. Panconqueso deja entrar a Patricio en el cuarto de baño y le dice: "dos hombres son amigos cuando mean juntos".

Algunos críticos han leído las últimas secuencias del film como expresión de una propuesta de identidad enfrentada. Roland, el amigo de Patricio, trabaja como jardinero en un cementerio de animales. Ha encontrado un león disecado en un descampado que nadie quiere. Patricio y Roland entierran en una fosa ese león y el traje de Patricio. El paraje en el que tiene lugar la secuencia es un espacio abierto en un descampado, lejos del centro urbano. En ese momento Patricio devuelve el dinero a Rolland. Isolina Ballesteros propone una lectura según la cual el león es el símbolo de la identidad africana y el traje de Patricio el símbolo de la identidad europea (Ballesteros, 2006, 182). La relación entre estos dos personajes se funda en las experiencias y valores compartidos que van más allá de la dicotomía y el estereotipo. Hay otra inversión destacable: la de los dos personajes, el español y el africano. El primero explota un sistema, mientras que el segundo intenta por todos los medios integrarse a la nueva civilización de acogida: "ante todo hay que ser honesto" (58'). Pero lo que pone en evidencia el descampado es la dificultad para encontrar un trabajo y una vivienda dignos.

Pero hay otra secuencia hacia el final de la película que es todavía más significativa. Patricio asiste a la inauguración de una exposición. En esta secuencia vemos dos inversiones importantes: el joven negro, gracias al disfraz de su traje elegante y a su silencio, es aceptado con toda normalidad en el ambiente de la inauguración de una exposición. En cambio su socio, el pícaro "Panconqueso", tiene problemas para entrar y es enseguida identificado, gracias a su palabra fácil, como un farsante y es expulsado del evento. Un momento antes Patricio se ve reflejado en dos espejos, mientras observa un cuadro que es el retrato del perfil de una cabeza, en blanco y negro. El joven Patricio al observarse en los espejos se da cuenta de la falsedad de su posición que es acentuada por el cuadro que tiene ante él: el perfil de una cara de un hombre pintado en blanco (de un hombre blanco) sobre un fondo negro. Esta imagen expresa la falsa apariencia del hombre blanco siempre presuntamente inocente gracias a su fachada, su "traje" que es el color de la piel. Nos recuerda también el hecho de que Patricio se esfuerza constantemente por denunciar la inmoralidad de las acciones de Panconqueso, mostrando así una mayor altura moral y su deseo de actuar dentro de las normas éticas y sociales. Patricio quiere sobrevivir en una sociedad hostil que sólo al ponerse ese traje prestado le permite mostrarse tal como es lejos de una visión estereotipada.

El problema de la vivienda se percibe también en el *El próximo Oriente*. Caín, entre la desesperación y la generosidad, admite en su casa a un grupo de músicos inmigrantes peruanos que estaban viviendo en el rellano de su piso. Les permite pasar temporadas en su casa mientras ellos no encuentran piso. Otra habilidad que Caín adquiere es la capacidad de realizar varias tareas como padre, contratista y empresario. Al ver a su nueva familia musulmana amenazada de embargo a causa de la multa del ayuntamiento y con el padre de Aisha (la autoridad patriarcal) ingresado en un hospital, Caín toma el mando de la situación y salva a su nueva familia pidiendo un préstamo al banco para financiar las reformas del restaurante. Como el responsable de la reforma del restaurante que regenta la familia, se convoca una reunión familiar para establecer las metas de cada individuo y proporciona los fondos para llevarlos a cabo. Él anima a su suegra y cuñada a dedicarse a actividades que contribuirán al desarrollo de un negocio familiar basado en la explotación del exotismo y el apego a la tierra de origen. Significativamente el restaurante cambia de nombre tres veces: de "Bangladesh" pasa a "Taj Masala" y finalmente a "Music Bar", coincidiendo con la evolución de la familia musulmana.

Retorno a Hansala de Chus Gutiérrez es una película que también acerca a dos personajes de origen distinto. Leila, una mujer marroquí, encaja pescado en la cofradía de Algeciras, donde Martín es un empresario funerario. Como reconoce éste: "Tenemos el mismo trabajo". Basada en un hecho real, el naufragio de una patera, la película narra la historia de Martín, que encuentra un número de teléfono en el cadáver de uno de los muchachos muertos en el Estrecho. Así entrará en contacto con Leila, que es la hermana de uno de los fallecidos, ya que ella tratará de repatriar el cadáver de su hermano. Martín, viendo las posibilidades de negocio, partirá con ella hacia su aldea con la idea de obtener el máximo beneficio de las otras familias que reconozcan a sus muertos a través de sus pertenencias. Pero durante el viaje y en el período de permanencia en el pueblo de Hansala topa con una inesperada y desconocida realidad marroquí. Hay una atención especial a cómo viven las tribus de las montañas en Hansala. Una parte importante del film es el viaje de retorno a Marruecos con el ataúd del hermano de Leila. Este viaje permite a Martín descubrir una realidad mísera pero de gran riqueza humana, con costumbres muy distintas. Martín está solo preocupado por cobrar su dinero, mientras que los habitantes de Hansala practican la solidaridad y viven amontonados, sin las comodidades del mundo occidental. Martín puede experimentar en su propia piel el extrañamiento y la otredad.

La presentación del pueblo de Hansala es muy favorable. Corresponde a un mundo casi desaparecido, del que todos quieren huir para terminar en el mundo de la explotación capitalista, con un gran peligro de muerte, de viajar en peligrosas pateras y sufrir maltratos y estafas. Es un lugar perdido en las montañas y poblado por bereberes que viven en una pobreza extrema. La directora se interesó por este aspecto de alejamiento radical del mundo en apariencia seguro a donde van los inmigrantes: "Sin luz, sin agua, sin médicos, la comunidad se mantiene viva gracias a la solidaridad y el apoyo mutuo, compartiendo absolutamente todo lo que tienen" (Gutiérrez, 2008, sp). La cineasta presta mucha atención a presentar la vida pobre de Hansala, en contraste con las primeras imágenes que abrían el film en el que se nos mostraba la cotidianidad de Leila en su país de adopción. El film

tiene un aspecto documental y aleccionador. Los títulos finales incluyen una estadística de las muertes de inmigrantes que intentan cruzar el estrecho. Así el film, sostiene una tesis de denuncia de la pretendida superioridad del llamado primer mundo, que se rige por una moral individualista y de ganancias económicas rápidas y basadas en la explotación del otro. El enterra muertos, enfrentado a los principios de la solidaridad y de vida en común, que ya no existen en su mundo, siente cuestionadas sus creencias.

3.2 Comida y religión

La comida pasa desapercibida por demasiado evidente, pero es un componente básico de lo cotidiano. Las tradiciones gastronómicas españolas (paella, jamón y guisos no picantes) se han visto enfrentadas a tradiciones alternativas. *El Próximo Oriente* es un film impregnado por una buena dosis de *buenismo*. Es una comedia basada en explotar las afinidades entre culturas, que busca las semejanzas y lima las diferencias de manera más o menos sutil (o a veces grosera). Es una comedia organizada en torno a un triángulo: los dos hermanos Caín (el bueno) y Abel (el perverso) y la joven bangladesí Aisha. Esta se casa con Caín luego que Abel la ha dejado embarazada. Los malentendidos empiezan con la confusión de dos nombres de hermanos bíblicos. Caín aquí es el bondadoso e inocente, y Abel es mezquino y rufián, aprovechándose de la buena fe de su hermano. El hijo de Abel, que es reconocido y adoptado como propio por Caín, se llamará de modo oportuno Adán. Caín trabaja en una carnicería en pleno barrio de inmigrantes. Cuando deja de trabajar allí para participar en el negocio familiar bangladesí, su sustituto, se llama Cristóbal, pero todos le llaman "Cristo", y se ha convertido al Islam. De un modo muy simplista, pero con una obvia finalidad didáctica, los dos hermanos protagonistas se aprovechan del arquetipo invertido de Caín y Abel para presentar ideologías opuestas respecto a la inmigración. Caín acaba aceptando las nuevas gentes del barrio, y Abel representa la postura conservadora, racista, que ve a los inmigrantes solo como mano de obra barata dispuesta a ser explotada por unos pocos euros.

Las comidas y las tradiciones musicales ocupan un lugar primordial. Para solucionar los problemas económicos (y de salubridad), los bangladesíes intentan reformar un restaurante étnico. Fracasan en el intento y este local termina siendo un bar musical de gran éxito, con gran horror por parte del padre pakistaní. Las costumbres del país de destino –España– ocupan un lugar destacado y son causa de enfrentamientos. Como es de suponer, la segunda generación se ha adaptado a la lengua y costumbres del país de recepción, se ha hecho con un nuevo *habitus*, y ello provoca una subversión leve de la autoridad patriarcal, contra el padre de Aisha. Él no sabe nada de lo que ha ocurrido durante su larga estancia en el hospital, la transformación del pequeño restaurante que regentaban en bar musical con actuaciones (de sus hijas) en vivo. Por otra parte, cuando Abel se ve obligado a pasar una temporada con su hermano Caín, porque su mujer lo ha sacado de casa, no puede cocinar los platos tradicionales españoles que querría, y se queja porque en la nevera "no hay jamón, chorizo, cerveza...".

La secuencia clave en el film es aquella en la que Caín toma conciencia de su diferencia respecto a Abel y destruye las estrategias de su hermano. Caín duda entre suicidarse o matar a su hermano. De repente, agarrando un hueso de jamón de la basura, Caín corre por las escaleras dispuesto a matar al hermano que amenaza con socavar todo su trabajo y esfuerzo de construir una relación, que ha sido primero de amistad, después amorosa, con Aisha. En ese momento oye los gritos del bebé de Aisha, y Caín deja caer su arma para ayudar al niño consolidando de esta forma su identificación con su nueva situación de padre y marido. Es una imagen muy fuerte que nos remite a un cuadro muy conocido de Goya, "Duelo a garrotazos o la riña", o incluso a la reelaboración de esa imagen en el film *Jamón, jamón* (1992) de Bigas Luna. En el caso de la película *El Próximo Oriente* gana el amor, no hay al fin riña entre los hermanos, y se produce una escena muy *kistch*, que prepara el *happy ending* del film. El siguiente abrazo de Caín y Aisha expresa muy tópicamente la unión familiar que provoca el niño nacido de una madre inmigrante y un padre nativo. Esta imagen puede ser leída como una declaración de solidaridad, un llamado a la transformación de la mentalidad española, para que sea más abierta y acepte los matrimonios mixtos, la realidad de una sociedad multicultural.

Milagros, la dueña de una carnicería que tiene carne para el gusto y mercado exclusivamente español, supera sus aprensiones frente a los inmigrantes que parecen estar ocupando el barrio. Con la ayuda de su nueva pareja, un español convertido al Islam, se adapta a las necesidades de la comunidad musulmana y abastece a sus demandas mediante la colocación de un cartel en la puerta anunciando carne "halal", según el rito musulmán. (Martín, 2008, 192-3) El resultado positivo es que su negocio crece, y ella acepta a los extranjeros del barrio. La conversión del restaurante Bangladesh, muy tradicional y poco atractivo en un bar de música moderna y la típica tienda de carnicero español en un comercio internacional muestra también el peso de la globalización y el protagonismo que las mujeres pueden adoptar en este giro. En el film se juega con malentendidos que generan los contactos entre culturas muy distintas. La comida, la religión y el sexo ocupan un lugar central. El Islam es la religión que viene adoptada por buena parte de los personajes españoles. Las últimas imágenes de la película juegan con esta conversión, ya que presentan a Caín y a Cristo junto al padre de Aisha en peregrinaje a la Meca.

3.3 Identidad sexual y familias tradicionales

Estas películas nos presentan la vida en el gueto. En un mundo mayoritariamente español, los protagonistas viven inmersos en ambientes de inmigrantes, con unos roles sociales y unas costumbres que corresponden parcialmente a las de sus países de origen. De hecho se sitúan en una perfecta situación de *liminalidad*, ese estado o proceso como he indicado antes de *mid-transition*. En el film de Salvador Calvo *Masala* (2007) asistimos a la revolución sexual de los jóvenes inmigrantes de segunda generación. Ambientado en un instituto de enseñanza media, con unos protagonistas tremendamente conflictivos,

ninguno de los cuales es español. Allí conviven en el caos indios, árabes, hispanos, africanos subsaharianos, chinos. Esta es la nueva España. El filme se inspira en la cinematografía en ambiente escolar con personajes jóvenes que provienen del gueto. Se puede relacionar con algunos casos de filmes afines como *Freedom Writers* (2007) de Richard LaGravenese, o *Entre les murs* (2008) de Laurent Cantet, en los cuales también se presentan grupos conflictivos de escolares.

Judith es la nueva profesora de música. En uno de los primeros enfrentamientos con sus estudiantes uno de ellos, que la ha fotografiado por sorpresa con su *telefonino* mientras ella estaba en el retrete, hace circular la foto entre el resto de sus compañeros a mitad de la clase. Cuando la profesora le reclama el *telefonino* este empieza a sonar y provoca una escena de alta tensión, puesto que el aparato está dentro de sus calzoncillos. Se sube a su mesa. Se baja los pantalones e invita a la profesora a que le saque el *telefonino*. En otra escena, una muchacha protege a una compañera de clase del ataque de unos pandilleros que querían abusar de ella, con una notable inversión de roles de poder y fuerza. situaciones de carácter sexual. En una cómica escena del film una familia sij presenta a su hija Priya al futuro marido siguiendo la costumbre de su país según la cual la familia escoge a los consortes. Cuando los dos jóvenes se quedan solos, él se quita la túnica tradicional, pregunta a la chica si tiene novio y ante la sorpresa de ella, el chico afirma que él sí:

- Qué coñazo, eh? Qué, tienes novio?
- Tú eres mi novio, no?.
- Anda ya, eso de los del matrimonio son cosas de mi padre. Yo sí que tengo.
- Tienes novia?
- No, novio. No sé si nos casaremos, pero iremos a vivirnos juntos, cuando cumpla los 18. Ibiza.
- Pero, y tus padres?
- Mis padres no me preguntaron si quería venir a vivir a España. Ellos han vivido su vida, ahora me toca vivir la mía.

Para justificar sus planes insiste en que sus padres decidieron emigrar y llevárselo a España sin preguntarle y ahora le toca a él decidir sobre su vida. Es una adaptación del sistema de libertades individuales imperante en Occidente. Y una revulsión del sistema de comportamiento en sociedades más tradicionales. En otra situación importante del film, la profesora de música convence a los estudiantes de organizar un concierto en un teatro. Para los ensayos, con la complicidad del director inventan un sistema de recogida de los chicos y las chicas por separado. Así los padres no se enteran de que los ensayos son mixtos.

En *El próximo Oriente*, un film organizado en buena medida en torno a la inversión de roles, Caín es de nacionalidad española, vive en pleno barrio de Lavapiés donde residen muchos extranjeros. Caín se aprovecha de una posición privilegiada como ciudadano español para obtener préstamos bancarios, pagar multas y negociar con las autoridades sin tener que superar los prejuicios de sus compañeros españoles. Caín

asimila la cultura de la familia inmigrante para resolver los problemas de su hermano y lograr así el afecto de la mujer que ama. Para ello, se integra en su cultura, religión y lengua con el fin de construir una nueva identidad. Por lo tanto, Caín se inicia un proceso de auto-invencción mediante la aplicación de las estrategias de Sennett. Como parte del proceso de negociación y adaptación, como si él mismo fuera un inmigrante que se va a otra cultura, con el fin de poder casarse con Aisha, Caín se convierte al Islam y comienza clases para aprender acerca de las costumbres y creencias de la comunidad musulmana. Esta actividad le permite familiarizarse con las expectativas que los demás tienen de él. Es también importante el papel de un amigo de infancia, Cristó(bal), que ya se ha convertido al Islam antes que Caín, lo que le permite recibir "lecciones" por parte de un connacional. Esto le permite un más fácil acceso a su suegro y cuñado, su nueva familia musulmana, y le da la confianza en sí mismo que necesita para adaptarse a su nueva realidad. En Caín se ponen en práctica lo que Sennett llama buenas relaciones a corto plazo. Su personalidad abierta y la consideración hacia los demás le permite mantener una buena relación con muchas personas. La crítica ha dedicado mucha atención a las cuestiones de feminidad. Ballesteros y Martín son paradigmáticas de este tipo de interés. Martín, por ejemplo, declara que en *El próximo oriente* las mujeres españolas experimentan cambios importantes gracias a la influencia de Caín y de su cambio de rol. Cuando la esposa de Abel descubre que su marido la engañaba, no se conforma con el papel de víctima y lo echa de la casa.

Como sucede en *Masala* los jóvenes (y en particular ellas, las jóvenes) adoptan unas actitudes que no se corresponden con los presupuestos de su cultura de origen. La joven cantante india de *Masala* encuentra su vocación de cantar en público como si fuera la protagonista de un film Bollywood. Caín subvierte el orden patriarcal musulmán al dar protagonismo y responsabilidad a las mujeres en ausencia del jefe del clan. Aisha imita a Caín en el proceso de reinvencción de una nueva identidad: aprende a tener conciencia de madre y esposa de un marido digno a quien defiende contra el rufián su hermano que, al ser expulsado por su mujer, regresa a Madrid para intentar recuperar la relación con Aisha. La madre de Aisha aprende a leer, escribir y administrar el dinero. Sus hermanas comienzan a expresar sus habilidades artísticas, la pintura y pueden cantar en público, a pesar de las prohibiciones de la religión musulmana. Se rebelan contra el padre y los atavismos culturales de su mundo de origen. Al convertirse en miembros productivos de su comunidad, estas mujeres inmigrantes se enfrentan con éxito a los prejuicios y desmantelan las creencias heredadas acerca de los roles de género.

También las jóvenes inmigrantes toman control de su sexualidad en una medida difícilmente alcanzable en sus países de origen, pero siempre en función de la educación (y presión) familiar que han recibido, provocando situaciones que desconciertan a los pobres occidentales. Una de las lecciones de *El próximo Oriente* es que Aisha descubre una nueva versión del amor, de convivencia y colaboración, al sentir la ausencia cuando Caín se va de casa e intenta suicidarse. En *Masala* la joven cantante india explica en clave sexual determinados elementos de los filmes de Bollywood: llueve siempre porque así las mujeres aparecen de manera más sensual, con la ropa pegada al cuerpo. Este personaje, además, de escasa educación sexual, piensa haber perdido la virginidad porque un chico

la abrazó y la besó metiéndole la lengua en la boca. Está aterrorizada porque tiene que ir al médico para que le den el certificado de virginidad. Dos de las maestras a quienes cuanta el problema le dicen que no pierde uno la virginidad por un beso, ni siquiera con lengua. Ante lo que la muchacha llorando les responde: "Ustedes no, pero yo sí". En *Retorno a Hansala* la joven marroquí duerme junto a Martín en un par de ocasiones. Una noche en pleno desierto, duermen apretujados y él la protege del frío con una chaqueta. En otra secuencia, en el pueblo, duermen en la misma habitación, pero separados por otros cuerpos. Martín la observa, gesto que es captado por una de las mujeres del pueblo. En el pueblo se despiertan rumores sobre la atracción entre ambos, pero ella los desecha.

4. Conclusiones

Los filmes dedicados a la inmigración tienen unos temas recurrentes: el viaje, acto físico de la emigración: en patera o yola, el trayecto, el naufragio. Así sucede en el film de Philippe Loiret, *Welcome* (2009) que narra la historia de un joven de 17 años que ha cruzado el Oriente Próximo y Europa para reunirse con su novia recién emigrada a Inglaterra y que decide cruzar el canal a nado cuando es retenido en el lado francés del Canal de la Mancha. O bien la película de Omer Oke y Txarli Llorente, *Querida Bamako* (2007), que nos muestra una crónica verdadera de los inmigrantes africanos que llegan en pateras a las costas españolas. Sus miedos, dificultades, esperanza quedan reflejadas en la aventura personal del protagonista, que se ve obligado a dejar a su familia para ir en busca de un futuro mejor. En general hay poca atención a los motivos políticos, económicos, bélicos, que provocan la decisión de emigrar, y sí muchos a las consecuencias inmediatas: el cambio de idioma y costumbres, el maltrato, las difíciles condiciones de vida y trabajo, el sometimiento a un trato racista. O las consecuencias a largo plazo: la adaptación que limita con el desarraigo, el bilingüismo. Algunos filmes se fijan en el hecho de arrastrar los problemas del país de origen. Así sucede en *La guerra de Jamil* (2008) de Omar Shargawi un thriller con reminiscencias de Shakespeare que lidia con el odio entre dos facciones musulmanas cuyo origen data del año 1400 y continúa hasta el presente en Copenhague en pleno siglo XXI.

Los casos que he analizado aquí demuestran que la vida cotidiana, ese aspecto escondido por demasiado evidente, contiene importantes claves de análisis. De hecho, el uso de la vivienda, las comidas y el sexo, nos acercan a lo que Herbert Gans ha definido como la "etnicidad simbólica", es decir el proceso por el que la identidad étnica se asocia exclusivamente con elementos icónicos de la cultura. Las terceras generaciones se asocian con su cultura étnica de un modo simbólico perdiendo las interacciones tradicionales de la comunidad, dando lugar a una identidad étnica externa que utiliza símbolos superficiales e iconos para etiquetar y clasificar una determinada raza (Gans, 1979, 9-13). Así sucede también con los jóvenes descendientes de familias de emigrantes a España, que son solo "parcialmente" pertenecientes a su cultura de origen.

En *L'invention du quotidien* De Certeau propuso que en sus acciones diarias los sujetos no sólo consumen sino que producen y fabrican. Se trata de una producción alternativa, astuta, silenciosa, casi invisible, dispersa pero presente en todas partes y que no se expresa en productos propios sino en las maneras de utilizar los productos impuestos por el orden social dominante. La vida cotidiana implica todo un repertorio de "artes de hacer" a partir de las cuales los sujetos producen nuevas reglas y nuevos productos desplazándose de las posiciones imperantes. En su condición de inmigrantes esconden en los recovecos de la vida cotidiana, en el modo de vivir la casa, o de relacionarse con la comida y el sexo, rastros del pasado y las simientes de una nueva identidad cultural *betwixt between*.

Obras citadas

- BALFOUR, Sebastian; QUIROGA, Alejandro. **The Reinvention of Spain. Nation and Identity Since Democracy**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- BALLESTEROS, Isolina. "Foreign and racial masculinities in contemporary Spanish film." **Studies in Hispanic Cinemas** 3, 3 2006. 169-185.
- BALLESTEROS, Isolina. "'Immigration Cinema' in/and the European Union." **Cultural and Media Studies. European Perspectives**. Ed. María Pilar Rodríguez. Nevada: University of Nevada Press, 2009. I. 189-215.
- BARGH, John. **The Automaticity of Everyday life**. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.
- BASU, Swagata. **Spanish Responses to Immigration Mapped Through Cinema** disponible em: <http://swagatabasu.wordpress.com/2012/03/23/spanish-responses-to-immigration-mapped-through-cinema/>. Acceso em: 26 set. 2013.
- BERGER, Verena. - WINKLER, Daniel. "Mediterranean Perspectives: Early Spanish and Italian Contributions to the Cinema of Irregular Migration (Giordana, Marra, Soler, Uribe)." *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, 22, 2-3, (2012): 159-177.
- BETTS, Jalene. Identities in Migrant Cinema: The Aesthetics of European Integration. **Macalester International**. 22, 8 (2009): 27-52.
- CALVO, Salvador. **Masala**. Telecinco Cinema / Estudios Picasso / Flamenco Films S.A., 2007
- CERTEAU, Michel de **The Practice of Everyday Life**. Berkeley: University of California Press, 1984.
- CINCINELLI, Sonia. **Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano**. Bologna: Kappa Edizioni, 2012.
- COLOMO, Fernando. **El próximo Oriente**. Sogecine / Colomo Producciones, 2006.
- DOMÍNGUEZ, Alberto. **El traje**. Tesela P.C., 2002.
- FLESLER, Daniela. **The return of the Moor: Spanish responses to contemporary Moroccan immigration**. Indiana: Purdue University Press, 2008.

- FREUD, Sigmund. **The Psychopathology of Everyday Life** [1901]. New York: W. W. Norton & Company, 1990.
- GANS, Herbert J. Symbolic ethnicity: The future of ethnic groups and cultures in America, **Ethnic and Racial Studies**, 2:1 (1979): 1-20.
- GARDINER, Michael. **Critiques of Everyday Life: An Introduction**. London: Routledge, 2000.
- GREENE, Shelleen. **Equivocal Subjects. Between Italy and Africa. Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema**. London: Continuum, 2012.
- GUTIÉRREZ, Chus. **Nota de la directora *Retorno a Hansala***. 2008 <http://cine.estamosrodando.com/filmoteca/retorno-a-hansala/nota-de-la-directora-chus-gutierrez/>
- GUTIÉRREZ, Chus. **Retorno a Hansala**. Maestranza Films / Muac Films, 2008.
- HALL, Stuart. Cultural Identity and Cinematic Representation. Ed. Houston A. BAKER, Jr. **Black British Cultural Studies: A Reader**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- HIGHMORE, Ben. **Ordinary Lives: Studies in the Everyday**. London: Routledge, 2010.
- IGLESIAS Santos, M. **Imágenes del otro: Identidad e inmigración en la literatura y el cine**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- LEFEBVRE, Henry. **Critique of Everyday Life** [1971]. London and New York: Verso, 2002.
- MARTÍN, Sandra Stickle, **Moroccan Women and Immigration in Spanish Narrative and Film (1995-2008)** (2010). *University of Kentucky Doctoral Dissertations*. Paper 766. http://uknowledge.uky.edu/gradschool_diss/766
- NAFICY, Hamid. **An accented cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking**. New Jersey: Princeton U.P., 2001.
- PEREC, Georges. **L'infra-ordinaire**. Paris: Seuil, 1989.
- SANTAOLALLA, Isabel. **Los "Otros". Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo**. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2005.
- SENNETT, Richard. **The Culture of the New Capitalism**. New Haven: Yale U.P. 2006.
- SHERINGHAM, Michael. **Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present**. New York: Oxford U. P., 2006.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Unthinking Eurocentrism**. London: Routledge, 1994.
- VANEIGEM, Raoul. **The Revolution of Everyday Life** [1967]. London: Rebel Press, Left Bank books, 1994.

BRASIL E ESTADOS UNIDOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRATAMENTO DISCURSIVO DA ETNICIDADE, ONTEM E HOJE

Heloisa Toller Gomes (UERJ/PACC-UFRJ)¹

Resumo: Os estudos comparativos dos diversos sistemas coloniais implementados nas Américas e de sua mola mestra, a escravidão, apontam para o desenvolvimento, em todo o continente, de sociedades apoiadas em formas de discriminação racial essencializada, justificando a legitimidade da conquista e da colonização. Detentoras de códigos comportamentais diferenciados, mostraram-se essas sociedades invariavelmente excludentes em relação às camadas populacionais não brancas. Partindo do princípio de que os Estudos Pós-Coloniais constituem um poderoso referencial analítico que permite pensar, de maneira crítica, a colonialidade, reconfigurando a história de sua presença no mundo contemporâneo, este trabalho examina representações da etnicidade no Brasil e nos Estados Unidos, fixando momentos reveladores de seu desenrolar, em realidades múltiplas e situações heterogêneas cujos impasses remetem a processos de longa duração, vinculados à situação colonial.

Palavras-chave: relações raciais; sociedades bi-racial e pluri-racial; branqueamento.

Neste momento, falarei muito brevemente sobre o enriquecimento (imenso) que a crítica pós-colonial proporciona às questões que nos ocupam. Apenas assinalo, aqui, a sua densa dimensão temporal pois, ao voltar a atenção para o passado, a crítica pós-colonial dialoga com o presente pós-colonial. O levantamento de materiais discursivos, mais ou menos distanciados no tempo, exhibe os dispositivos do saber-poder que se impôs nas

¹ Heloisa Toller é Pesquisadora Associada na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

sociedades coloniais e modernas do continente americano, moldando as formas como estas se pensaram, e ao mundo, condicionando em grande parte não só aquilo que foram (e fomos) como aquilo que nos tornamos após a colonização, com seus sistemas e projetos. “Não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época”, disse Foucault, pontuando a força de uma historicidade iluminadora para os estudos da Pós-colonialidade, na contra-mão dos historicismos essencialistas e hierarquizantes.

Ao discutir representações da etnicidade afrodescendente no Brasil e nos Estados Unidos, parto da constatação da pós-colonialidade dos dois países. Mas, cabe perguntar, pode-se verdadeiramente considerar os Estados Unidos uma nação pós-colonial, como as demais latino-americanas, sujeitas (pois todas estas o foram) aos percalços da colonização e de sua mola mestra, a escravidão e, depois, de uma conturbada modernidade? Críticos dos Estudos Pós-coloniais pensam que sim, referindo-se ao peso da herança colonial também nos Estados Unidos e às relações historicamente tensas com a antiga metrópole, perceptíveis na cultura norte-americana ao longo dos séculos. Eles admitem, no entanto, que o atual poderio dos Estados Unidos e o seu papel neo-colonizador dificultam o “reconhecimento de sua natureza pós-colonial” (ASHCROFT, 2002, p.2). Na verdade, também nos Estados Unidos foi necessário dar conta do passado colonial, do legado escravista e de um complexo ingresso na modernidade, não tendo se implementado esta, como bem se sabe, de forma igualitária, ao alcance de todas as camadas e grupos populacionais – muitos dos quais permaneceram sofrendo a exclusão de “cidadãos de segunda classe”. As dramáticas relações inter-raciais nos Estados Unidos e as questões de cidadania, em sua sempre tensionada dinâmica, enraizaram-se a partir dos primórdios da colonização.

Tivemos, no Brasil e nos Estados Unidos, modelos diferentes e mesmo divergentes de colonização – o luso-brasileiro e o britânico, respectivamente. Partiram ambos, ideologicamente (assim como os demais sistemas coloniais nas Américas), da mesma crença na superioridade do homem branco e da civilização cristã/europeia. Esta ideologia serviu a um chão compartilhado, alavanca e sustentáculo do colonialismo europeu e a serviço do capitalismo mercantilista – o solo da escravidão.

Reafirmo a necessidade, para tanto, de uma reflexão sempre atualizada sobre a escravidão enquanto sistema econômico internacional nas Américas, durante a fase colonial e depois, entre diversas nações independentes americanas – caso do Brasil e dos Estados Unidos. Baluarte da colonização europeia no “Novo Mundo”, a escravidão foi geradora de políticas e ideologias comportamentais que moldaram as relações inter-raciais e atribuíram a populações e indivíduos lugares específicos, quando não determinados, nas sociedades que o colonialismo engendrou. Não se trata de identificar a figura do negro à do antigo escravo. A redutora colagem negro-escravo tem dado margem a, ou colaborado com, graves deformações ideológicas. Já o estudo da escravidão enquanto sistema tem uma relevância que não pode ser confundida, ou neutralizada, em mal-entendidos ou mal-intencionados esquecimentos e desvios da memória.

Em seu clássico de 1944, *Capitalismo e escravidão*, Eric Williams escreve: “O sistema colonial era a espinha dorsal do capitalismo comercial da época mercantil.” (WILLIAMS, 1975, p.158). Para implementar a colonização, como sabemos, foram empreendidas diversas

formas de escravidão, porém prevaleceu nas Américas um modelo de escravidão – a chamada (e não por acaso) escravidão negra. Esta surpreende por sua opaca homogeneidade de estrutura e organização – considerando-se, evidentemente, as inevitáveis e decorrentes variações locais.

Existem numerosíssimos estudos qualificados, nacionais e internacionais, sobre a escravidão. Estes com frequência a reportam à Antiguidade egípcia, grega, romana, às transformações na Europa medieval em que a escravidão tornou-se “servidão”, até se chegar à escravidão como a conhecemos no Brasil e nos Estados Unidos. Mas isto não dá conta das engrenagens internas da escravidão moderna. Esta, habilidosamente, teve como eixo básico de funcionamento *a conjunção inédita* de três fatores – em uma organização que colaborou, durante séculos, para que a escravidão permanecesse inexpugnável em toda aquela imensa porção do continente americano que veio a constituir a “Afro-América”. São estes, a saber: 1 - escravizava-se a “raça negra”, ou seja, negros e seus descendentes; 2 - a escravidão era hereditária, seguindo a linha matrilinear do escravo; 3 - a escravidão era “por toda a vida”, ou seja, durava todo o percurso de vida da pessoa escravizada.

- 1 - O conceito biológico de raça, tão mutável, e hoje rejeitado pela ciência e pelo bom-senso, é relativamente recente. A palavra “raça” em sua acepção de grupo étnico diferenciado, só é atestada a partir do século XVII; e a palavra “negro”, de origem ibérica é rara em português, francês, espanhol e inglês até o século XVIII. Anteriormente preferia-se, nessas línguas, utilizar denominações simplesmente geográficas ou difusas como “mouro”, “africano”, “etíope”, para designar pessoas de pele mais escura, habitando o que seria depois mundialmente conhecido como o “continente negro”. Passou-se, no século XVIII, de um racismo dogmático (“teológico”) a um racismo científico. (HOFFMAN, 1973, p.20) Até então, e ainda largamente durante aquele século, amplificou-se o tráfico escravista através do Atlântico, com o seu comércio triangular (que transformaria três continentes), tão bem descrito por Eric Williams. O racismo foi o seu álibi.

No discurso escravista europeu, a ideologia etnocêntrica encobria os motivos econômicos subjacentes. A referência positiva sendo sempre o homem branco, quaisquer diversidades em relação a este eram invariavelmente apontadas como o desvio da norma, o anormal. Assim se justificava – intelectual, moral e esteticamente – a empresa mercantilista ultramarina.

- 2 - a escravidão era hereditária nos dois sentidos: herdava-se a posse do escravo, herdava-se a condição escravizada, sendo esta transmitida pela linha materna. Os diversos sistemas coloniais mostram-se, aí, em conformidade com o “Código Negro” francês (1685) – um modelo de regulamentação da escravidão, considerado, a grosso modo, uma espécie de “constituição da escravidão” nos impérios coloniais. O Código Negro definia as condições da escravidão no império colonial francês, tendo sido aprovado no reinado de Luiz XIV – a França colonizava as Antilhas e o comércio triangular estava, então, no seu

apogeu. O Código Negro, copiado pelos espanhóis em 1711 e, posteriormente, pelos ingleses, apresentava-se como um texto jurídico visando, oficialmente, a proteger os escravos, ao mesmo tempo que preservando a sua rentabilidade. Foi abolido em 1794 e restabelecido por Napoleão em 1802, desaparecendo definitivamente em 1848.

Interessa-nos ler o seu artigo 13, que prescreve: “Se o marido escravo tiver desposado uma mulher livre, seus filhos [...] seguirão a condição da mãe e serão livres como ela [...]; se o pai for livre e a mãe escrava, os filhos serão também escravos.” (Apud Kleff, 2006, p.49).

O que ajuda a explicar as relutâncias diante do casamento inter-racial, ainda muitas e muitas décadas depois de extinta a escravidão. O que explica o horror ancestral da miscigenação nos Estados Unidos (a dinâmica luso-brasileira foi outra, como veremos). O que explica, sobretudo, a “mão única” em que se admitia, ou se fazia vista grossa, às relações sexuais inter-raciais a partir da ‘casa-grande’: se “senhor” fecundasse uma escrava, o fruto da relação seria mais um escravo. Já a “direção oposta” constituía a suprema interdição social: se a mulher livre (rica ou pobre, branca ou não-branca) tivesse filhos com um escravo, tais filhos seriam livres, vindo a ser, portanto, uma ameaça potencial ao poder e patrimônio da Casa-grande.

Nos lentos e problemáticos caminhos da abolição no Brasil, isto foi resolvido com a “lei do ventre livre”, de 1871.

- 3 – a escravidão perdurava até a morte do escravo – salvo medidas particulares, como a alforria. Certamente Joaquim Nabuco tinha em mente este aspecto, ao escrever, em 1882: “...sujeito a ser dado em penhor, a ser hipotecado, a ser vendido [o escravo] literalmente falando só tem de seu uma coisa – a morte” (NABUCO, 1977, p.80).

No Brasil, o desmonte da escravidão contemplou esta questão com a Lei dos Sexagenários, de 1885.

Cessam aqui as semelhanças. Desfeito o mundo escravista, sobressaem as diferenças nas relações inter-raciais nos dois países. Veremos agora os caminhos divergentes da etnicidade, partindo das noções de homogeneidade / heterogeneidade populacional – em oposição resultante de práticas comportamentais a serviço de ideologias que geraram, nos Estados Unidos, uma sociedade bi-racial; no Brasil, uma sociedade pluri-racial em que predominaria, no mínimo até meados do século XX, o ideal do branqueamento.

1 - Separatismo racial nos Estados Unidos:

Nos Estados Unidos, ao longo da colonização, formou-se, especialmente nas colônias do Norte, uma forte burguesia de maioria branca, de origem anglo-saxã e crença protestante, cujo endosso ferrenho a uma ideologia de coesão populacional e homogeneidade étnica manteve, por meio de estratégias determinadas, os membros de

outros extratos da população à margem do poder econômico e político. À medida que essa burguesia se expandia, confirmava-se o círculo etnocêntrico. Com o fortalecimento de um espírito de nacionalidade, “ser verdadeiramente americano” passou a significar a combinação de três características, vistas e propagadas como essenciais: ser branco, ter ascendência anglo-saxã e professar o cristianismo protestante.

Durante os séculos XVII e XVIII, os descendentes dos pilgrims enfatizaram orgulhosamente a suposta homogeneidade populacional, sempre associando-a aos desígnios de Deus. No *Federalist Papers* (1787-1788), pode-se ler:

Quis a Providência entregar todo este país a um povo unido – um povo descendente dos mesmos antepassados, falando a mesma língua, professando a mesma religião, vinculado aos mesmos princípios de governo, muito semelhante em seus hábitos e costumes. (STEINBERG, 1981, p.9)

As desigualdades étnicas e raciais e as exclusões sociais vitimaram as consideráveis parcelas da população que não correspondiam aos ideais e modelos dos *pilgrims* colonizadores – os indígenas e os africanos escravizados.

Nas colônias ao sul da Nova Inglaterra, onde o regime escravista das *plantations* fôra secularmente o grande alicerce econômico, configurando comportamentos divergentes em relação ao Norte, tampouco houve qualquer liberalidade nas relações raciais. O temor da miscigenação fez, por exemplo, com que a colônia da Virgínia aprovasse, em 1691, uma lei que baniu todas as formas de casamento inter-racial, sendo seu objetivo impedir “a abominável mistura” e a “prole espúria” (FREDRICKSON, 1971, p.105). Outras leis se seguiram em várias das demais colônias britânicas, com dispositivos racistas equivalentes. Apenas em 1965 foi aprovada uma lei anulando a proibição dos chamados casamentos mistos, então ainda em vigor em 12 estados do país. (HOLLINGER, 2011, p.177)

Resumindo: a colonização nos Estados Unidos foi dominada pela concepção de rígidas separações raciais entre os homens – o que gerou leis, instituições e formas comportamentais segregacionistas – desde a implantação das Treze Colônias até a década de 1960. Foi então que expressivas vitórias no campo dos direitos civis, alterando o até então emperrado sistema jurídico referente às relações inter-raciais, deram margem a reais possibilidades de inserção socioeconômica e de uma participação política mais estável para a comunidade afroamericana.

(Também as manifestações culturais negras – individualmente e em movimentos coletivos – mostraram-se nitidamente separatistas. Refiro-me aos dois principais movimentos culturais do século XX – a *Renascença do Harlem* (década de 1920) e o *Black Power* (anos 60) ambos geradores de uma efervescência cultural riquíssima. Estávamos, com o *Black Power*, na era dos Direitos Civis, quando proliferaram organizações negras como os *Black Panthers* e os *Black Muslims*. A noção de “ser negro” enquanto fundamento da identidade afroamericana e de sua herança, permeou o discurso de lideranças radicais como Malcolm X e Stokeley Carmichael, a partir da consciência aguda do racismo, da

discriminação e da segregação racial. O *establishment* começava a transigir, por força das pressões nacionais e internacionais, e o discurso negro mostrava-se crescentemente desabrido.)

A primeira configuração a apontar em relação à etnicidade e às relações interraciais nos Estados Unidos, portanto, diz respeito ao bi-racialismo ali imperante durante séculos – em contraste à idéia de mestiçagem e de branqueamento que vigorou no Brasil – ostensivamente, “cientificamente”, desde a segunda metade do século XIX até meados do século XX.

2 - Heterogeneidade populacional no Brasil:

No Brasil escravista, onde a esfera privada imperava sobre a pública, faltavam as condições sociais que pudessem produzir um pensamento liberal clássico, e os limites do liberalismo eram definidos pelas próprias relações sociais de produção escravista:

[...] não houve uma classe burguesa dominante durante o século XIX, tampouco uma revolução burguesa. A própria substituição da mão-de-obra escrava pela livre foi mais o resultado de uma mudança de atitude da antiga classe dominante do que do empenho de setores burgueses da sociedade (MALERBA, 1994, p.104). Reginaldo Prandi fala no “lento e inconcluso processo de integração do negro na sociedade de classes então em formação” (PRANDI, 2010, p.33).

As regras sociais manifestaram-se aqui de forma muito fragmentária, variando de acordo com os grupos sociais, com as raças e o estatuto jurídico dos indivíduos. (Assim, as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, o + importante código eclesiástico do século XVIII no Brasil, penalizavam ligações extramaritais, mas se mostravam omissas quanto às penas que deveriam ser aplicadas no caso de concubinato entre senhor e escrava.)

Tratava-se de bem definida estratégia de colonização: durante o governo de Francisco Xavier de Mendonça Furtado no “estado” formado pelo Grão-Pará e Maranhão (1751-1759), por exemplo, estimulou-se oficialmente uma política de casamentos entre os colonos e as mulheres da terra. O governador, irmão de Pombal, aliava-se nesse sentido ao processo de mercantilismo “ilustrado” na Amazônia, no qual a miscigenação era fundamental. A Coroa portuguesa, ao enaltecer os casamentos dos colonos com as índias, lembrava aos seus vassalos que semelhantes matrimônios “não ficam com infâmia alguma, antes se farão dignos da Real atenção, e serão preferidos nas terras em que se estabelecerem com honra e dignidade. Manuel Nunes Dias observa, em “Estratégia pombalina de urbanização do espaço amazônico”:

A mulher branca era escassa, fator contribuinte da política de casamentos dos colonos com as índias. Outrossim, com a introdução de mão-de-obra africana [na

Amazônia], intensificou-se a miscigenação através da entrada da mulher negra no processo estrutural da nova sociedade. Com semelhante democratização de casamentos, a paisagem humana 'amorenou-se' profundamente, alterando-se a feição social do espaço amazônico." Dir-se-ia, afinal, que a colonização assentava numa gigantesca empresa econômica e numa singular experiência social: o poeta Robert Southey louvou a mistura de raças constatada na então colônia lusitana, que não resultava – afirmou em sua *History of Brazil* (1810) – de mera displicência do colonizador, mas de bem-sucedida tática de integração étnica. (GOMES, 2009, p.51).

Tal postura contrastou agudamente com a estratégia de colonização britânica, sublinhada pelo rigor da ética puritana. A atitude luso-brasileira nunca pretendeu a preservação de uma essência portuguesa ou mesmo europeia na formação populacional do Brasil. Assumiu-se, ao contrário, a noção de amálgama e contaminação – a qual seria bem traduzida pela pena de nossos romancistas, especialmente através do tema da sexualidade.

Nos Estados Unidos, tratava-se de impedir o desenvolvimento de uma classe de mulatos livres, por meio de rígidas determinações jurídicas, ao passo que no Brasil, fazendo-se vista grossa à mestiçagem, punha-se em prática outra tática colonizadora. Estamos chegando ao ideário do branqueamento.

Já ao final do século XVIII, eram comuns "esquemas de cruzamento" pretensamente científicos, mostrando como, com a "debilidade" das "raças inferiores" e o salutar cruzamento destas com o branco superior, a tendência "natural" seria o branqueamento. A segunda metade do século XIX conviveu com ideias raciais biologizadas, defendidas pela inteligência nacional – a exemplo de Nina Rodrigues e Silvio Romero, entre outros.

Silvio Romero (1851-1914), em *A literatura brasileira e a crítica moderna*, livro de 1880, sintetizava: "Pela seleção natural [...], o tipo branco irá tomando a preponderância até mostrar-se puro e belo como no velho mundo. Será quando já estiver de todo aclimatado no continente. Dois fatos contribuirão largamente para tal resultado. – de um lado a extinção do tráfico africano e o desaparecimento constante dos índios, e de outro a emigração europeia!" (apud HOFBAUER, 2006, p.208).

Outro célebre expoente da ideologia do branqueamento foi João Baptista Lacerda (1845-1915), que ministrou o primeiro curso de antropologia no Brasil (1877). Durante anos diretor do Museu Nacional, ele seria nomeado pelo presidente da República para representar o país no primeiro Congresso Universal das Raças em Londres, em 1911, onde foi recebido como o único representante de um país latino-americano. Nesse Congresso, ilustrou suas ideias com a reprodução de um quadro de Modesto Brocos, pintor espanhol radicado no Rio de Janeiro, "Redenção de Can" (1895). Abaixo do quadro, lia-se: "Le nègre passant au blanc, à la troisième génération, par l'effect du croisement des races. (HOFBAUER, 2006, p. 206).

A crença na possibilidade do "branqueamento" ofereceu um suporte ideológico para a continuidade do exercício do poder patrimonial-escravista. Ao mesmo tempo em que as relações patrimoniais hierárquicas constituíam um obstáculo para a implantação de direitos civis, a ideologia do branqueamento trazia em si, observa Hofbauer, um potencial de resistência contra qualquer tentativa de 'essencializar' os limites de cor e/

ou de raça. Assim, qualquer denominação de cor e/ou de raça ganha uma forte carga de ambiguidade interpretada como uma consequência da força do ideário do branqueamento, “provavelmente também uma das razões porque o Brasil oficial conseguiu, com sucesso, apresentar-se durante tanto tempo como um país não-racista”, segundo esse crítico.

Se o ideário do branqueamento se manteve como uma ideologia hegemônica, foi porque – lembra Hofbauer – faltou, entre nós, a implantação de um projeto social e político que tivesse como objetivo a implementação efetiva de deveres e direitos dos cidadãos. A ideologia do branqueamento, acrescenta, encobre o teor discriminatório ali embutido e também atua no sentido de dividir aqueles que poderiam se organizar em torno de uma reivindicação comum, fazendo com que pareça conveniente se apresentar no cotidiano como o mais ‘branco’ possível. (HOFBAUER, 2006, p. 212-214).

Não se deve pensar que o século XX traria ideias mais esclarecidas frente à questão racial e em relação à população afrodescendente. Segundo Fabio Koifman, em seu estudo do pensamento racial durante o Estado Novo, Getúlio Vargas aprovou em 1945 um Decreto-Lei a fim de estimular a imigração europeia, justificando a sua assinatura como “a necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características básicas mais desejáveis de sua ascendência” (apud HOFBAUER, 2006, p. 213; KOIFMAN, 2012, passim).

Mas nem tudo é negativo. Há que enfatizar a crescente visibilidade da cultura afrodescendente (no Brasil) e a sua visibilidade política (nos Estados Unidos).

No mesmo século XX, foi possível, finalmente, estabelecer os inícios da reabilitação de nossa herança afro-brasileira – em grande parte através da força da imprensa negra, do discurso literário (lembro aqui a publicação dos *Cadernos Negros*, desde a década de 1970, associados ao QUILOMBHOJE); de movimentos socioculturais como a Frente Negra Brasileira (1931-1937, desmantelada pelo Estado Novo); o MNU (fundado em 1975); o TEN: Teatro Experimental do Negro, iniciativa de Abdias do Nascimento, que hoje celebra os seus 69 anos de fundação. Essas e outras iniciativas viabilizaram o que Edimilson de Almeida Pereira chama de “reapropriação positiva de símbolos” por parte dos negros brasileiros – e populações diaspóricas, em todo o continente.

Dessa valoração da herança afrodescendente, consta a tarefa de recriação do imaginário nacional, inserida (diz Edimilson) “nos discursos de autores e autoras afro-brasileiros, do passado e do presente”. E ainda: “Nesse cenário, o diálogo entre o Brasil e o continente africano, intensificado pelo tráfico de escravos, constitui um mediador indispensável para que as duas margens do Atlântico se observem mutuamente, levando em conta as rupturas e as reinterpretações de seus valores e modos de encenar a realidade.” (PEREIRA, 2010, p.332)

O imaginário mítico ajudou a criação, no Brasil, de uma África simbólica que foi, durante pelo menos um século, a mais completa referência cultural para o negro brasileiro (PRANDI, 2010, p.33). Nesse sentido, é importante lembrar o papel dos cultos negros – do candomblé (criação brasileira), das congadas, da umbanda – apesar das diferenças e divergências entre estas e no interior mesmo de seu universo simbólico, místico, social, político.

Nos Estados Unidos, a dicotomia racial “foi-se tornando impraticável à medida

que seu suporte legal era questionado e demolido, e o influxo de novos grupos imigrantes acrescentava tons e misturas ao país”, escreve Stelamaris Coser, que acrescenta ter a noção de hibridismo se fortalecido consideravelmente com o fenômeno sociodemográfico das migrações e deslocamentos (especialmente de asiáticos e latinos) desde as últimas décadas do século XX, com a intensificação do trânsito internacional, com a mídia eletrônica (COSER, 2005,169).

Voltamos ao solo comum: a tensão e o diálogo entre o universal e o local, entretecidos nas teias da diáspora africana, como um fator importante para que a luta pelo reconhecimento da identidade do sujeito negro não resulte na imposição de valores ou identidades absolutas. Em se tratando das literaturas negras e/ou afrodescendentes, este raciocínio é igualmente válido, pois nos permite reconhecer as similaridades entre as literaturas da diáspora africana sem, contudo, ignorar aquilo que cada uma delas possui de particular. (PEREIRA, 2010, p. 342).

A ideia de “hibridismo” permeia a interdisciplinaridade e o transculturalismo dos Estudos Culturais, e está fortemente presente na reflexão de professores e críticos pós-coloniais vinculados ao Caribe inglês. Para Stuart Hall, a construção de identidades na pós-modernidade é um processo em andamento, impuro e híbrido. Paul Gilroy, por sua vez, examina em *The black Atlantic* (1991) a experiência contraditória de ser europeu e ser negro, referindo-se ao inevitável hibridismo e ao cruzamento de ideias decorrentes das mesclas (COSER, 2005,p.173).

Assim, nos Estados Unidos, o poeta de origem porto-riquenha Tato Laviera escreve em 1981 um longo poema intitulado “AmeRícan” afirmando (em refrões um pouco à maneira whitmaniana) que sua época “gave birth to a new generation” [produziu uma nova geração] a qual saúda “europeus, índios, negros, hispânicos e tudo o mais que seja compatível”. Com a alteração espacial da palavra-chave “American” (no título e reiteradamente, no corpo do poema) e da fonética – na acentuação diferenciada da letra “i”, em inesperada transformação de tom e musicalidade – o poema amplia as suas possibilidades de sentido; e Judith Ortiz Cofer, em 1987, evoca a prece de mulheres latinas que, diz o seu poema, “rezam em espanhol” “para um deus anglófono/ com uma herança judaica” (LAVIERA, p.2564; COFER, p. 2572; LAUTER, 1990).

Em todo o continente americano, e com muita força na América Latina, críticos e autores herdeiros de produção histórica, teórica e literária tradicionalmente eurocentrada têm se voltado para a questão do hibridismo e para as suas possibilidades socioculturais. A crítica cultural contemporânea mais inovadora descentraliza assim o seu eixo de funcionamento e interesse, enfatizando as manifestações culturais do periférico, do colonizado e do subalterno e as maneiras como estas mesclam, influenciam e parodiam a cultura hegemônica central, ao mesmo tempo em que são transformadas por ela. Em movimentos complexos, contraditórios e desestabilizadores, tais manifestações atuam na emergência de novas identidades em condições diaspóricas.

Do diaspórico ao “pós-racial” foi um passo, e esse passo, nos Estados Unidos, foi político. O termo surgiu, basicamente, associado à ascensão presidencial de Barack Obama. Em 2004, na convenção nacional do Partido Democrata que oficializou a candidatura à presidência de John Kerry, o então senador Barack Obama, de Illinois,

afirmou: “Não há a América negra, nem a América branca, nem a América dos latinos, nem a América asiática, há apenas os Estados Unidos da América.” Aí está o embrião do que passou a chamar-se o pós-racial” (Clemenceau, 2008, p.12).

Em 2007, o jornalista político David Axelrod – um dos principais coordenadores da campanha presidencial de Obama – declarava: “A América está pronta para um presidente negro”. E ainda: “[O]s americanos amadureceram e querem uma sociedade pós-racial” (Clemenceau, 2008, p.19 – traduzi as passagens).

O termo, embora consagrado enquanto marca da candidatura Obama, permaneceu um tanto vago e sujeito a interpretações muito subjetivas, até que as polêmicas declarações do pastor negro Jeremiah Wright, da *Trinity Church of Christ* em Chicago, obrigou o próprio Obama a se pronunciar sobre as relações raciais no país e a se definir, em termos pessoais e políticos, diante da problemática racial. Ele então pronunciou o discurso de Filadélfia (“A more perfect union”, março de 2008), com o objetivo de estabelecer um diagnóstico sobre o estado atual do racismo nos Estados Unidos e de desenhar as perspectivas de uma sociedade pós-racial. Seu discurso remontou necessariamente ao desenrolar histórico, com as transformações das relações raciais desde os tempos coloniais, a independência e a instauração da democracia americana.

Recusando-se a simplificar indevidamente o debate racial, Obama lembrou o tempo da escravidão e a forma como os “*Founding Fathers*” preferiram deixar de lado a questão escravista para acelerar a independência. Falou das injustiças históricas, da segregação, da discriminação legalizada – “the brutal legacy of slavery and Jim Crow” (Clemenceau, 2008, p.71).

Talvez o grande achado discursivo de Obama e que pôs a seu favor o jogo eleitoral (então posto em xeque pelo bi-racialismo extemporâneo de Wright) tenha sido atestar que o erro de Wright não fora falar do racismo na sociedade norte-americana: “foi falar como se a [nossa] sociedade fosse estática”, disse Obama (idem, p.78).

Dramáticos acontecimentos nos Estados Unidos, em termos raciais, me impedem de terminar a apresentação de hoje com o otimismo que me fez, em 2009, afirmar que, naquele país, “o pós-racial acena, com as suas sementes híbridas, no conturbado mundo de hoje.” Lá, atualmente, se fala em “pós-racial” – inclusive através do próprio presidente negro Barack Obama, nesse caso porta-voz da comunidade afro-americana – como um melancólico ideal não atingido, onde me parece ler, ao invés de uma afirmação, uma interrogação: “pós-racial”?

Também com relação ao Brasil temos tido as dificuldades e resistências na implementação das cotas nas universidades; e, nas últimas semanas, recebemos a ducha de água fria que foi a quase total ausência de autores afrodescendentes e indígenas na Feira de Livros de Frankfurt (a presença deles computou 2, nos 70 membros da delegação brasileira, homenageada no evento).

Prefiro, assim, ao me calar, deixar no ar algumas perguntas que, eu penso, se impõem à nossa reflexão pessoal e conjunta.

Houve melhoras na problemática racial em nosso país e nos países dos vizinhos americanos? Melhores relações inter-raciais? Melhor acesso a oportunidades de efetiva

cidadania para todos? Sem dúvida que sim, eu responderia, se lembrarmos de um século e meio atrás; ou mesmo, se projetarmos o pensamento para o passado não tão distante, há meros 50 anos, quando muitos de nós já estávamos vivos.

A segunda questão: o que podemos fazer para fomentar a igualdade de oportunidades e a fraternidade que todos aqui desejamos, em consonância com aqueles que por isso labutam incansavelmente – na escrita literária, na Academia, nos terreiros de cultos afro-brasileiros, nos movimentos negros, na música, nas artes populares, nas famílias, em todas as áreas de convivência e saber que atravessam os muros e as fronteiras de casas, regiões, países?

Abrir essas questões é crucial, buscando os efeitos multiplicativos necessários para a sua efetividade. Evitar a armadilha fácil do “aqui não há preconceito”, ou “as coisas melhoraram muito, é melhor não mexer para não suscitar um racismo que nunca houve no Brasil”. Evitar também as raivas estereis e a armadilha igualmente fácil dos ressentimentos áridos.

Poderemos, assim, escrever juntos a escrita que o poeta Cuti propõe, em um de seus mais belos poemas: “poema de negrura exposta/ tece vida/ na resposta/ abrindo a porta enferrujada de silêncio” (Cuti, 1996, p.34).

Muito obrigada,

Referências

- ASHCROFT Bill. *The empire writes back*. London: Routledge, 2002.
- CLEMENCEAU, François. *Barack Obama – de la race en Amérique*. (trad. et introduction). Paris: Bernard Grasset, 2008.
- COSER, Stelamaris. “Híbrido, hibridismo e hibridização”. In *Conceitos de literatura e cultura*. FIGUEIREDO, Eurídice (org.). Juiz de Fora, Niterói: UFJF / EdUFF, 2005.
- CUTI: *Cadernos negros* 19. Organização QUILOMBHOJE. S.P.: Quilombhoje / Anita, 1996.
- FREDRICKSON, George M. *The black image in the white mind: the debate on Afro-American character and destiny*. Nova Iorque: Harper and Row, 1971.
- GOMES, Heloisa Toller. *As marcas da escravidão. O negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos*. R.J.: EdUERJ, 2009.
- HOFBAUER, Andreas. *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*. Ed. UNESP/ FAPESP, 2006.
- HOFFMAN, Léon-François. *Le nègre romantique: personnage littéraire et obsession collective*. Paris: Payot, 1973.
- HOLLINGER, David A. “The concept of post-racial: how its easy dismissal obscures importante questions”. American Academy of Arts & Sciences. *Daedalus*, Winter 2011.
- KLEFF, Patrice. *C`est à ce prix que vous mangez du sucre...`Les discours sur l`esclavage d`Aristote à Césaire*. Paris: Flammarion, 2006.

- KOIFMAN, Fabio. *Imigrante ideal*. R.J.: Civilização Brasileira, 2012.
- LAVIERA, Tato. "AmeRican"; COFFER, Judith Ortiz. "Latin women pray". In LAUTER, Paul (ed.). *The Heath Anthology of American Literature*. vol.2. Lexington, Mass. Toronto: D.C.Heath and Company, 1990.
- MALERBA, Jurandir. *Os brancos da lei: liberalismo, escravidão e mentalidade patriarcal no Império do Brasil*. Maringá: Ed. da Universidade Estadual de Maringá, 1994.
- NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. "Territórios cruzados: relações entre cânone literário e literatura negra e/ou afro-brasileira". In PEREIRA, Edimilson de Almeida e DAIBERT JÚNIOR, Robert (orgs.). *Depois, o Atlântico: modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.
- PRANDI, Reginaldo. "De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião". In PEREIRA, Edmilson de Almeida e DAIBERT Júnior, Robert (orgs.). *Depois, o Atlântico: modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.
- STEINBERG, Stephen. *The ethnic myth; race, ethnicity and class in America*. Boston: Beacon Press, 1981.
- WILLIAMS Eric, *Capitalismo e escravidão*. Trad. C. Nayfeld. R.J.: Companhia Editora Americana, 1975.

CANTAR BLUES COMO FORMA DE RESISTÊNCIA: MÚSICA, GÊNERO E LITERATURA NEGRA

María Rocío Cobo Piñero (Universidad de Sevilla / UFES)¹

Resumo: As cantoras de blues das décadas de 1920 e 1930 dos Estados Unidos são ícones de resistência à opressão institucionalizada por questão de raça, gênero, classe social e opção sexual. Porém, a historiografia do blues (escrita majoritariamente por homens) tem desvalorizado a contribuição das cantoras até que, na década de 1970, surge um grupo de escritoras negras que escrevem uma literatura fortemente influenciada pelo discurso oral e pela música. Estas autoras resgatam as vozes das cantoras como figuras históricas e como personagens culturais que representam, em primeira pessoa, a voz subjugada da mulher negra de classe trabalhadora. Através da descrição dos circuitos teatrais nos quais atuavam as artistas, sublinhamos as relações de poder assimétricas estabelecidas bem como as dificuldades que encontravam as cantoras para subverter a lógica patriarcal, racista e classista. Apontaremos as letras de algumas canções de “Ma” Rainey e Bessie Smith diante da dialética de resistência configurada pela feminista Patricia Hill Collins e dos códigos de significação propostos pelo crítico literário Henry Louis Gates Jr.²

Palavras Chave: blues feminino; resistência; racismo.

1. Dialética de resistência e de significação afrocentrada³

Antes de começar a análise, é necessário refletir sobre a situação historicamente periférica e de omissão da mulher negra nos EUA. Em primeiro lugar, o discurso feminista eurocêntrico não representava a situação de opressão da mulher negra porque não levava

¹ María Rocío Cobo Piñero é Doutoranda pela Universidad de Sevilla em cotutela com a Universidade Federal do Espírito Santo. Email: rociocobo@gmail.com .

² As citas são tradução livre da autora deste trabalho.

³ Como aponta Elisa Larkin Nascimento em relação a abordagem afrocentrada: “Trata-se da teoria do centro, que postula a necessidade de explicar a localização do sujeito para desenvolver uma postura teórica própria ao grupo social e fundamentada em sua experiência histórica e cultural.” (2009, p. 190).

em consideração a dupla discriminação racial e de classe social como parâmetros a serem necessariamente ligados à discriminação de gênero (COLLINS, 2000; DAVIS, 1983 e 1998; WALKER, 1983). Em segundo termo, a mulher negra estava situada à margem do discurso público que lutava pelos direitos civis, eminentemente masculino, (CHRISTIAN, 2007; WALLACE, 2008). Já a terceira consideração faz referência a que durante a escravatura, e após da sua abolição em 1865, os homens e mulheres afrodescendentes não exerciam seu direito de receber uma educação porque, como afirma Toni Morrison, “a alfabetização lhes outorgava poder” (1987, p. 89).⁴ E, por último, o longo período de escravidão criou certos mitos e estereótipos negativos sobre a mulher negra que a sociedade hegemônica naturalizou; num extremo do imaginário social se encontrava a mulher assexual e submissa (*mammy*) que cuidava dos filhos das famílias brancas, e no outro, o mito da mulher negra hipersexual (*Jezebel*).⁵

Por estes motivos Patricia Hill Collins desconstrói o conceito de “intelectual” ao incluir também a todas aquelas mulheres negras que lutam fora do âmbito acadêmico, como as cantoras de blues dos anos vinte e trinta (2000, p. 15), que não tiveram acesso à educação³um privilégio para elas e não um direito. Alice Walker reclama igualmente os “saberes subjugados”⁶ das mulheres negras e se pergunta que teria acontecido se as mulheres também tivessem sido proibidas de cantar:

Escutemos as vozes de Bessie Smith, Billie Holiday, Nina Simone, Roberta Flack, e Aretha Franklin, entre outras, e imaginemos que essas vozes foram amordaçadas de por vida. Só assim podemos compreender as vidas de nossas mães e avós, aquelas “loucas” e “Santas”. A agonia das vidas dessas mulheres que puderam ter sido Poetas, Romancistas, Ensaístas, o Escritoras de Relatos (ao longo de vários séculos), mas que morreram com seus dons reprimidos dentro delas. (p. 234)

Destaca-se também que Collins amplia a conceição de “resistência”, reservada tradicionalmente ao ativismo público de grupos organizados, âmbito do qual se exclui as mulheres durante os cinquenta (*Civil Rights Movement*) e os sessenta (*Black Power Movement*). Como sublinha Barbara Christian “uma das razões pelas que as mulheres que escrevem durante a década dos setenta se centram no sexismo, dentro da própria comunidade negra, atende precisamente a que quando os ideólogos da década de sessenta diziam ‘negro’, referiam-se ao homem negro” (2009, p. 76). Por este motivo, Collins argumenta que a dialética de “resistência” também deve incluir as lutas do dia a dia no âmbito privado assim como todas aquelas vozes que protestam contra a opressão racial, sexual, y de classe social dentro e fora do âmbito acadêmico.

⁴ Devemos advertir que até 1954 a educação esteve segregada por lei nos EUA. Não obstante, ainda persistem os preconceitos raciais e as pessoas afrodescendentes seguem encontrando dificuldades de acesso ao sistema educativo elitizado (HOOKS, 2010, p. 95-102).

⁵ Ver: COLLINS (2000, p.70-96); HOOKS (1999, p.15-51); HALL (1997, p.225-277).

⁶ COLLINS (2000) argumenta que os “saberes feministas negros” são “saberes subjugados”, especialmente aqueles não produzidos em formato escrito. Ao igual que FOUCAULT, COLLINS relaciona saber e poder.

O crítico literário Henry Louis Gates propõe uma epistemologia que represente a cultura negra desde dentro, por isso cria sua teoria da significação na obra *The Signifying Monkey*. Gates fundamenta sua ideia de significação na teoria da polifonia do discurso, enunciada pelo linguista russo Mijail Bajtín, para quem o texto que produz o sujeito social combina os sistemas ideológicos com o sistema linguístico⁷. Gates assegura que no dialeto e na tradição vernácula negra é justamente onde se originam os tropos que aparecem na literatura afro-estadounidense, que os repete e revisa⁸. A significação como forma discursiva negra caracteriza-se principalmente pela ironia, a paródia, o sentido do humor e o uso da linguagem figurada (GATES, 1989, pp. 89-94). Ao longo do artigo utilizamos esta ideia de significação, que o próprio Gates denomina “significação da diferença negra”, e nos remite à seguinte reflexão: “¿Que significaram/significam as pessoas negras numa sociedade na qual foram introduzidos forçosamente como subjugados e codificados como escravizados?” (1989, p. 47). Gates delinea códigos de análise diferenciados como alternativa aos signos hegemônicos limitadores; a significação é, portanto uma forma de resistência aos referentes designados pela sociedade branca.

2. Breve história do Blues Clássico

O apelido “Blues Clássico” refere-se ao blues cantado e as vezes também composto por mulheres negras nos EUA durante os anos vinte e trinta. As primeiras a gravar blues foram as mulheres, já que em 1920 a cantora Mamie Smith gravou seu segundo single “Crazy Blues”; o sucesso foi tão extraordinário ³/₄vendeu 800.000 cópias a um dólar cada uma nos bairros negros, cifra inusitada em aqueles momentos³/₄que se produz um boom do Blues Clássico feminino (HARRISON, 2000, p. 48-49)⁹. As discográficas (dirigidas por empresários brancos), cientes do enorme potencial entre a comunidade negra para as gravações de blues, criaram em 1921 a seção *Race Records* para a qual só gravavam artistas negros e cujos discos unicamente se distribuía em lojas de bairros negros, circunstância que ilustra o nível de segregação social da época.

Na década de sucesso do Blues Clássico, cantoras como Bessie Smith, Gertrude “Ma” Rainey, Sippie Wallace, Alberta Hunter e Ida Cox, criam um repertório musical que forma uma consciência feminista e social que evidencia como o protesto também pode se levar adiante de maneira oral. Estas cantoras se erigiram em símbolos para outras mulheres negras por elevar sua voz em contra das injustiças sociais, retratar tabus sexuais, e romper com os limites das convenções sociais. Com objetivo de evitar o escândalo e a subversão, as companhias discográficas exerciam um minucioso controle

⁷ Ver: Escuchar a Bajtín, de Iris ZAVALA, 1996.

⁸ Em 1988 Gates publica *Modernism and the Harlem Renaissance* na qual o crítico justifica que o Harlem Renaissance foi o movimento modernista negro nos EUA.

⁹ A crítica se refere a este tipo de blues simplesmente como Classic Blues (Blues Clássico), dado que foram as mulheres as que criaram e consolidaram o gênero.

sob o material que se gravava. Para evitar esta censura, as artistas usavam uma linguagem metafórica carregada de simbolismo. Ainda que o auge do Blues Clássico fosse relativamente breve, o legado cultural é bastante rico³⁴após a Depressão econômica de 1929, as vendas de discos descenderam estrepitosamente e com ela finalizou o sucesso do Blues Clássico, para dar passo ao Blues Rural masculino (*Country Blues*).¹⁰

Apesar da relevância histórica do Blues Clássico, a historiografia do blues tem ignorado a contribuição das mulheres a este gênero musical; as menções às cantoras de blues são escassas nos renomados trabalhos de pesquisa de Paul Oliver (2009; 1994), Amiri Baraka/LeRoi Jones (2002), ou Albert Murray (2000). Por este motivo, o presente artigo considera as letras do Blues Clássico como um espaço discursivo que reflete a complexidade das dinâmicas de poder, a resistência das cantoras de blues aos preconceitos raciais, sexuais e de classe, bem como a repercussão que este gênero tem tido na crítica feminista e nas escritoras negras no contexto dos EUA.

3. Blues Clássico, literatura e feminismo negro

Durante a década dos setenta, um grupo de escritoras negras resgatou as vozes silenciadas das cantoras de blues como referentes das suas obras nos âmbitos temático e formal. Por mencionar algumas autoras e obras, Alice Walker escreveu *The Color Purple* inspirada na figura de Bessie Smith como ícone de independência e rebeldia; Toni Morrison se inspirou também nas cantoras de blues para criar os personagens dos romances *The Bluest Eye*, *Song of Solomon* e *Jazz*; no romance *Corregidora* Gayl Jones nos invita a fazer uma releitura do passado escravo no Brasil e nos EUA a través da cantora de blues fictícia Ursa Corregidora; Ntozake Shange e Sherley Anne Williams publicam poesia informada pela simbologia e pelos tropos do Blues Clássico. Estas autoras reclamam os valores culturais africanos e afro-estadounidenses através da música, desvalorizados pelo grupo dominante ou considerados simplesmente exóticos.

A partir de 1990, algumas críticas feministas negras começam a incluir o blues no seu discurso crítico. Entre elas, a famosa ativista e crítica feminista Angela Davis sugere em sua obra *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday* (1998), que o Blues Clássico feminino representa o primeiro "território feminista" das mulheres negras nos EUA, que neste caso, eram "textos orais". Outra das contribuições da autora foi recopilar e transcrever as letras de boa parte do repertório de Bessie Smith e de "Ma" Rainey, ao que dedica uma secção completa, usada neste artigo como fonte fundamental para analisar as letras. Um trabalho anterior que recopila e estuda os significados sociais das letras de Blues Clássico é o de Daphne Duval Harrison,

¹⁰ Os expoentes mais destacados do Country Blues foram "Papa" Charlie Jackson, Tommy Jonson e "Blind" Lemmon Jefferson (BARAKA, 2002, p. 104-5).

Black Pearls: Blues Queens of the 1920s (1988), que voltou a editar-se em 2000. Dado que os textos de blues são orais e os discos originais não iam acompanhados das letras, quando citados neste artigo especificamos a autoria e a fonte (a pessoa que transcreveu as canções).

A crítica Hazel V. Carby argumenta que as cantoras de blues constroem um espaço de representação alternativo que reflete as contradições do feminismo, a sexualidade, e o poder. O Blues Clássico conforma um território discursivo que reclama a presença das mulheres como sujeitos sensuais e sexuais. Carby sublinha que na época do Blues Clássico escritoras negras como Jessie Fauset e Nella Larsen evitaram representar o desejo e a sexualidade femininas com vistas a contra-arrestar o estereótipo que a sociedade branca tinha imposto sobre elas ao mitificá-las como mulheres eróticas e primitivas. Por este motivo, as heroínas de seus romances, a maioria pertencentes a uma emergente e reduzida classe burguesa negra, reprimiam seus desejos mais íntimos para assim produzir uma imagem da mulher negra que seria considerada mais “positiva” (1998, 472).

4. Os circuitos teatrais e as relações de poder

Um elemento bastante significativo e quase não analisado nas histórias sobre blues é o vínculo entre o Blues Clássico e o teatro. Devemos considerar que o blues não se inicia em 1920 com o sucesso discográfico de *Mamie Smith*, muito antes já estava gestando-se uma cultura musical nas plantações de escravos e, após a abolição da escravidão, também nos *juke joints* e nos espetáculos de *vaudeville*¹¹. A partir de 1900 aparecem os dois circuitos teatrais nos quais começam a atuar as cantoras de blues. Um deles era o T.O.B.A. (*Theater Owner's Booking Agency*), um circuito surgido nas cidades do sul e do meio oeste dos EUA que organizava espetáculos de *vaudeville* e *tent acts* (espetáculos itinerantes)¹². Este negócio também foi conhecido como o “Circuito Negro”, já que tanto os artistas como o público eram afrodescendentes. O outro circuito itinerante era o chamado “Circuito Branco”, organizado pelas distribuidoras mais prestigiosas (Keith, Columbia e Pantage) e destinado ao público branco, mesmo sendo negros os artistas.¹³ Nestes dois circuitos despontam entre 1907 e 1915 as que logo seriam grandes divas do blues.

Os espetáculos de variedades tinham uma duração de quatro horas e combinavam atuações cômicas, números acrobáticos, música *ragtime* e desde 1910, blues (ABBOTT,

¹¹ Os *juke joints* eram locais de ócio que proliferaram entre as cidades do sul dos EUA após a abolição. Ver HAZZARD-GORDON, 1990.

¹² O circuito T.O.B.A. foi conhecido popularmente como “Tough On Black Asses” pela atitude racista de seus gerentes e a exploração laboral dos artistas (HARRISON, 1990, pp. 4-41).

¹³ A comercialização e o sucesso dos artistas negros entre o público branco são sintomas do “primitivismo” como ideologia dominante nos anos vinte; isto é, o entusiasmo pelo inocente e sexualmente desinibido, qualidades sesgadas atribuídas ao “Outro” racial. Para aprofundar no tema do primitivismo em relação ao blues ver: DUCILLE, 1993.

2007, p. 79).¹⁴ O conceito de espetáculo de variedades encontra sua origem na França, apesar de que com o tempo, o *vaudeville* norte-americano desenvolveu características próprias por estar dirigido a um público de classe trabalhadora e mais heterogêneo¹⁵. Nos EUA, os primeiros *vaudeville* incluíam também *minstrel shows* (1870-1900), nos quais os artistas tinham que pintar-se o rosto de negro para destacar suas facções raciais e parodiar comportamentos erroneamente associados às pessoas afrodescendentes. Como argumenta Stewart Hall sobre a representação da diferença, o corpo se converteu no espaço discursivo a través do qual se transmitiu e naturalizou um “saber racial” determinado (1997, p. 244). O *vaudeville* dirigido ao público afro-estadunidense distanciou-se gradualmente de aludido conceito racista e estereotipado (ABBOT, 2007, p.81)¹⁶. A teatralidade do *vaudeville* articula as relações de poder e as imposições dos gestores brancos ao instarem as cantoras-atrizes a burlar-se da raça, do gênero e da sexualidade, conjuntura que evidencia a artificialidade destes “significantes flutuantes”¹⁷, construídos pela sociedade branco-patriarcal dominante ao exercer seu poder sobre os sujeitos que reproduziam (*perform*) comportamentos maniqueístas¹⁸.

Devido ao sucesso entre o público negro, as vocalistas ganharam maior autonomia no momento de eleger o vestuário e reclamar seus corpos no cenário. Por regra geral, as cantoras faziam gala de um vestuário bastante luxuoso e mostravam toda sua sensualidade, misturada com doses de agressividade e de provocação, gerando uma imagem de si mesmas que inspirava autonomia e incluso certo poder (CARBY, 1998, p. 413). Prova disto são os régios apelidos com os que eram conhecidas popularmente; por mencionar algum deles, Bessie Smith foi “The Empress of the Blues”, Ida Cox “The Uncrowned Queen of the Blues”, e Clara Smith “The Queen of the Moaners”.

5. “Ma” Rainey. Ironia e sarcasmo como mecanismos de resistência

“Ma” Rainey foi uma das precursoras do Blues Clássico, batizada “*Mother of the Blues*”, compôs 40% das letras de seu repertório discográfico, conformado por 92 discos ¾foi a cantora de blues mais prolífica da época. Em sua biografia, Sandra Lieb destaca

¹⁴ O ragtime é um tipo de música sincopada que precedeu ao jazz e cujos máximos expoentes, segundo as histórias de jazz escritas por homens, foram os pianistas Jelly Roll Morton e Scott Joplin. As musicólogas S. Tucker e N.T. Rustin (2008) destacam a centralidade das pianistas e de outras instrumentalistas femininas na história do jazz em sua coletânea.

¹⁵ Para mais informação sobre a origem e a evolução do vaudeville ver: ERDMAN, 2004 e S.D., 2006.

¹⁶ Os minstrel shows se gestaram no período da escravidão e consistiam originariamente em representações cômicas nas que atores brancos parodiavam a vida dos escravos pintando-se o rosto de negro e imitando a forma de dançar e cantar deles. Os primeiros vaudeville incluíam este tipo de paródia discriminatória. Albertson relata que ao início de sua carreira Bessie Smith foi obrigada a participar nestes shows fantasiada de mammie, porque no sul seria insultante para a audiência branca vê-la vestida com roupas luxuosas (2003, p.62).

¹⁷ Utilizamos o termo “floating signifier”, usado por S. Hall para denominar a negritude e destacar o seu caráter cambiante, já que depende do contexto histórico, social e cultural (1996, p. 476).

¹⁸ Judith Butler sublinha a “performance” no gênero e na sexualidade, sendo estas construções discursivas submetidas aos mecanismos do poder social (2011). Xavier Inda refere-se à “race performativity”, ideia fundamentada na teoria de Butler que resulta da união entre o corpo biológico e o discurso que constrói e naturaliza de forma reiterada determinadas características ligadas ao corpo racial (2000, p. 88).

que Rainey não ocultava sua atração homoerótica pelas mulheres e gravou o polêmico blues "*Prove it on me Blues*" (1927), música pioneira por tratar o tema da homossexualidade feminina como opção sexual legítima ^{3/4}para anunciar esta peça Rainey vestiu paletó, gravata e chapéu, imagem que revela a ambigüidade da cantora e que satiriza com os signos relacionados com o gênero e a sexualidade (1981, p. 127)¹⁹. A letra da música também está carregada de ironia na reivindicação de Rainey sobre sua orientação sexual: "Went out last night with a group of friends / They must've been women, 'cause I don't like no men" (DAVIS, 1998, 238)²⁰.

Outros blues compostos por Rainey transmitem a atitude contestatária da cantora; exemplos disto são "*See, See Rider*" (1925) e "*Broken Soul Blues*" (1926). O primeiro alava à mulher que decide ser independente, já o segundo ironiza sobre a recuperação emocional da mulher quando é rejeitada pelo amante: "I'll be laughin', dearie, / When you got the broken soul blues" (LIEB 1981, p. 107). Embora Rainey não compusesse "*Slave to the Blues*", foi ela quem o popularizou em 1925, neste blues a cantora invoca com sarcasmo ao racismo imperante que sucedeu à abolição: "Ain't robbed no bank, ain' done no hangin' crime . . . Blues, please tell me do I have to die a slave? / Do you hear me pleadin', you going to take me to my grave" (DAVIS 1998, p. 114). A maioria das letras dos blues da artista caracterizam-se pelo uso da ironia, o sentido do humor e o sarcasmo, elementos que segundo Gates se usavam com objeto de ridiculizar padrões impostos pela cultura hegemônica (1989).

6. Bessie Smith: liberdade sexual e protesto social

Uma das cantoras do Blues Clássico mais completas e exitosas foi Bessie Smith. Nascida em Tennessee em 1898, se iniciou no mundo artístico aos catorze anos e passou uma década cantando em vários espetáculos de *vaudeville*, entre eles o *Rabbit Foot Minstrels*, onde também participava naquela época Rainey (HARRISON, 1990, pp. 50-51). Smith foi a artista negra que mais discos vendeu; estima-se que a cifra atingiu os dez milhões de vendas até que se produz o declive do gênero durante a crise econômica de 1929 (OLIVER, 2009 p. 41). Devido à qualidade vocal e artística, Bessie Smith conseguiu que as empresas discográficas validaram o blues como arte, se consolidando definitivamente o gênero de Blues Clássico na década dos anos vinte.

Na biografia sobre Smith, Albertson se refere com frequência ao caráter indômito da intérprete, a sua vontade de preservar certa autonomia e a sua bissexualidade. Muitos dos blues que gravou transmitem sua filosofia libertadora, claros expoentes são: "*Tain't Nobody's Bizness If I Do*" (1923), blues que defende o livre arbítrio numa época em que a mulher

¹⁹ J. Butler assegura que uma das formas de subverter os estereótipos relacionados com o gênero e com a sexualidade trata-se da opção de se travestir (drag) para primeiro exagerar os signos arbitrariamente atribuídos ao feminino/masculino para depois, jogar com eles (2011, p. 175-193).

²⁰ Optamos por incluir as letras no idioma original.

estava submetida às imposições morais dentro e fora da comunidade negra, influenciada pelo puritanismo da sociedade anglo-saxônica; “Foolish Man Blues” (1927), em que aponta com ironia à atitude conservadora que tachava de “mannish-acting woman” a homossexualidade feminina (ALBERTSON, 144) e “Young Woman’s Blues” (1926), que exalta a independência da cantora ao afirmar que não tinha intenção de se casar e que prefere seguir percorrendo mundo (atitudes consideradas estranhas para a mulher da época): “No time to marry, no time to settle down / I’m a young woman and ain’t done runin’ round (x2) / Some people call me a hobo, some call me a bum / Nobody knows my name, nobody knows what I’ve done” (SCOTT 2008, p. 132).²¹

“Poor Man’s Blues” (1928) é um dos blues compostos por Smith onde o protesto social percebe-se mais claramente, se estabelecendo como canção pioneira na protesta de classe social: “Poor man fought all the battles, poor man would fight again today (x2) / He would do anything you ask in the name of the USA. / Now the war is over, poor man must live the same as you (x2) / If it wasn’t for the poor man, mister rich man, what would you do?” (DAVIS, 1998, p. 96). Os versos transcritos apontam à injustiça social e racial dirigida aos soldados negros, de classe trabalhadora, que lutaram na I Guerra Mundial no frente norte-americano. De igual forma, “Washwoman Blues” protesta contra a falta de oportunidades laborais para as mulheres negras, limitadas quase exclusivamente ao serviço doméstico: “Sorry I do washin’ just to make my livelihood (x2) / Oh, the washwoman’s life, it ain’t a bit of good” (DAVIS, 1998, p. 99). Mesmo assim, o reconhecido historiador britânico Paul Oliver nega o conteúdo de protesta no gênero de blues porque alega que a realidade opressora do sul dos EUA era tão aterradora que impossibilitava qualquer forma de protesta (1994, pp. 262-3)²². Este blues, junto com os mencionados anteriormente, evidenciam o contrário, representando exemplos do engajamento das cantoras com a tentativa de resistência das mulheres afro-estadunidenses ante preconceitos sexistas, racistas e classistas.

Considerações finais

Esta investigação buscou trazer as cantoras de Blues Clássico para o centro do discurso, já que as mesmas têm permanecido às margens da sociedade, da história e da crítica feminista durante um longo período de tempo. A repercussão da figura transgressora e reivindicativa das cantoras de blues tem sido pouco estudada e, no entanto, são pioneiras no projeto de resistência ante a imposição de estereótipos. Inscrito num contexto social em que as relações de poder são evidentes, o Blues Clássico articula a diversidade de identidades de mulheres negras que significam sobre o discurso hegemônico através da ironia, do

²¹ A letra remete ao desaprovação que despertava o comportamento da artista em alguns setores da sociedade que a qualificavam de “hobo” e “bum”, palavras coloquiais e pejorativas. A primeira refere-se aos vagabundos; acredita-se que provém da expressão “homeless bound.” A segunda faz referência as pessoas ociosas, sinônimo de “tramp” (SPEARS, 2006, p. 50 e 207).

²² Oliver é um dos historiadores de blues mais respeitados e prolíficos. O fato de se situar dentro do discurso eurocêntrico poderia contribuir à sua atitude condescendente respeito à capacidade de resistência da comunidade negra.

sarcasmo e da paródia no contexto de uma sociedade segregada. Por este motivo, as artistas erigem-se em modelos de representação para as feministas e as escritoras negras que tentam reconstruir a história de opressão com memórias e testemunhas orais, como o blues, cantados em primeira pessoa. Estas intelectuais desafiam a “história oficial” construída desde os estamentos de poder, a qual não inclui a mulher negra como protagonista nem como agente de resistência. No caso das cantoras, as discográficas e os circuitos teatrais comercializaram com elas para depois desterrá-las ao olvido e à desvalorização sociocultural.

Não obstante, devemos considerar que, embora as artistas apelassem a uma posição de sujeitos sexuais através de suas canções, algumas das letras não conseguiram subverter a lógica patriarcal; em várias canções, as artistas aceitam a dominação masculina mas não encontramos exemplos de aceitação da pobreza ou do racismo. Cientes dos limites da auto-representação, se deve levar em consideração que as relações de poder são bastante complexas e, em consequência, as respostas das pessoas dominadas também são igualmente complicadas, ambivalentes e por vezes contraditórias. Uma das sequelas da dominação é precisamente a assimilação de preconceitos, fenômeno ao que se deve prestar atenção na abordagem do Blues Clássico. Outro dos fatores a levar-se em consideração são as dinâmicas desiguais estabelecidas nos circuitos teatrais que precederam o gênero musical e que comercializaram com a imagem sensual e sexual das artistas, inseridas nessa dinâmica desigual que obstaculizava sua auto-representação como agentes de enunciação.

Referências

- ABBOT, L.; SEROFF, D. **Ragged but Right: Black Traveling Shows**, “Coon Songs,” and the Dark Pathway to Blues and Jazz. Jackson: University Press of Mississippi, 2007. 472 p.
- ALBERTSON, C. Bessie. **Revised and Expanded Edition**. 2. ed. New Haven: Yale University Press, 2003. 314 p.
- BUTLER, J. **Bodies that Matter**. On the Discursive Limits of “Sex”. New York: Routledge Classics, 2011. 288 p.
- CHRISTIAN, B. **New Black Feminist Criticism**, 1985-2000. Chicago: University of Illinois Press, 2007. 272 p.
- BARAKA, I. A. **Blues People**: Negro Music in White America. 2. ed. New York: Perennial, 2002. 243 p.
- CARBY, H. V. ‘It Jus Be’s Dat Way Sometime’: The Sexual Politics of Women’s Blues.” In: O’MEALLY, R. **The jazz Cadence of American Culture**. New York: Columbia University, 1998. p. 469-482.
- COLLINS, P.H. **Black Feminist Thought**. New York: Routledge, 2000. 335 p.
- DAVIS, Y. A. **Blues Legacies and Black Feminism**: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday. New York: Pantheon Books. 1998. 425 p.

- _____. **Women, Race, and Class**. New York: Random House, 1983. 288 p.
- DUCILLE, A. Blues Notes and Black Sexuality: Sex and the Texts of Jessie Fauset and Nella Larsen. In: FOUT. **American Sexual Politics: Sex, Gender, and Race since the Civil War**. London: University of Chicago Press, 1993. p. 193-219.
- ERDMAN, A. L. **Blue Vaudeville: Sex, Morals and the Mass Marketing of Amusement, 1895-1915**. North Carolina: MacFarland and Company Publishers, 2004. 208 p.
- GATES, H. L. **The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism**. New York: Oxford UP, 1989. 290 p.
- _____. **Modernism and the Harlem Renaissance**. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. 120 p.
- HALL, S. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage Publications, 1997. 400 p.
- _____. "What Is 'Black' in Black Popular Culture." In: MORLEY, D. **Critical Dialogues in Cultural Studies**. Ed. David Morley. New York: Routledge Press, 1996. pp. 468-479.
- HARRISON, D. D. **Black Pearls: Queens of the 1920s**. 4 ed. New York: Rutgers University Press, 2000. 299 p.
- HAZZARD-GORDON, K. **Jookin': the Rise of Social Dance Formation in African-American Culture**. Philadelphia: Temple University Press, 1990. 248 p.
- HOOKS, B. **Teaching Critical Thinking: Practical Wisdom**. New York: Routledge, 2010. 208 p.
- _____. **Ain't I a Woman: Black Women and Feminism**. New York: South End Press, 1999. 205 p.
- INDA, Jonathan Xavier. Performativity, Materiality, and the Racial Body. *Latino Studies Journal*, v. 11, n. 3, p. 74-99, 2000.
- LIEB, S. **Mother of the Blues: A Study of Ma Rainey**. Boston: University of Massachusetts Press, 1981. 226 p.
- MORRISON, T. **The Site of Memory**. In: ZINSSER, W (Org.). **Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir**. Boston: Houghton, 1987. pp. 83-102.
- MURRAY, A. **Stomping the Blues**. 25th Anniversary Ed. New York: Da Capo Press, 2000. 272 p.
- NASCIMENTO, E. L (Org.). **Afrocentricidade: Uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- OLIVER, P. **Barrelhouse Blues: Location Recordings and the Early Traditions of the Blues**. New York: Basic Civitas Book, 2009. 240 p.
- _____. **Blues Fell this Morning: Meaning in the Blues**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 376 p.
- SCOTT, M. R. **Blues Empress in Black Chattanooga: Bessie Smith and the Emerging Urban South**. Chicago: University of Illinois Press, 2008. 216 p.
- TUCKER, S; RUSTIN, N.T. **Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies**. Durham: Duke University Press, 2008. 460 p.
- WALLACE, M. **Invisibility Blues: From Pop to Theory**. 2 ed. New York: Verso, 2008. 267 p.
- WALKER, A. **In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose**. 3. ed. New York: A Harvest Book, 2003. 418 p.
- ZAVALA, I. M. **Escuchar a Bajtin**. Barcelona: Montesinos, 1996. 220 p.

CORPO X ESPELHO EM *ESPELHO, ESPELHO MEU* DE FANNY ABRAMOVICH

Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres¹

Resumo: Este estudo trabalha a representação do corpo e sua relação com o espelho, na obra *Espelho, espelho meu* (2009) de Fanny Abramovich. Reflete os corpos das personagens centrais da obra – Malu e Débora, mãe e filha respectivamente, que se encontram num processo de transformação, uma entrando na meia-idade e a outro na adolescência. Trata, ainda, da simbologia que o espelho representa no universo literário e suas implicações nas impressões que as personagens têm de si e de suas identidades. Para tanto, recorre a teóricos como a professora Silvana Carrijo, que trabalha a literatura infanto-juvenil; Elódia Xavier, estudiosa das representações do corpo feminino; Antônio Cândido, ao tratar da função humanizadora da literatura; dentre outros que servem de aporte para os temas trabalhados.

Palavras-chave: Corpo; Espelho; Identidade.

Considerações Iniciais

O corpo é um ícone importante na vida dos seres humanos. Desde sempre, as relações sociais, mercadológicas, psicológicas se inscreveram num universo em que a leitura do corpo é importante. É sabido que o corpo fala, ele é um interlocutor das aspirações e identidades humanas, pois traz em si marcas que revelam uma trajetória de vida, conquistas e desilusões.

¹ Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres é Mestranda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: lillian.lima86@gmail.com

Tal corpo constitui-se, também, numa das categorias presentes no texto literário, carente de uma atenção e reflexão acerca de si e de suas especificidades. Haja visto, que a depender do olhar que se lança sobre ele, pode-se criar uma realidade magnífica, realizada, por um lado, ou uma vivência desastrosa, confusa, transformando-o num verdadeiro vilão, por outro. Nesse sentido, é preciso desmistificar o corpo, percebendo e analisando as identidades nele inscritas, desconstruindo estereótipos, preconceitos, derrubando as prisões que ele pode representar.

Segundo Grosz *apud* Xavier (2007, p. 23), “[...] o corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas.” Por isso, passível de revisão, transformação, ou seja, o mesmo corpo que liberta, que pode exercer e usufruir do livre arbítrio, também é capaz de aprisionar. Nesse sentido, ao entender o corpo como um construto social, o ser humano tem a possibilidade de lançar-lhe olhares diversos, podendo optar por tê-lo como um aliado ou como um inimigo.

Nesse contexto, destacamos uma função importante do texto literário que é a sua função humanizadora, esta pode contribuir para uma compreensão mais aprimorada do corpo e suas multiplicidades, fazendo-nos verter um olhar mais positivo sobre ele. A esse respeito, Antônio Candido (2004) revela que “[...] a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2004, p. 180). Acrescentemos o desenvolvimento de uma maior compreensão para com nós mesmos.

Feitas algumas considerações iniciais sobre o corpo, voltemo-nos agora para a obra literária que nos servirá de aporte para reflexão acerca do corpo x espelho. Destacamos, antes de mais nada, que a literatura infantil e juvenil consiste num dos campos literários em que o estudo e a reflexão sobre o corpo, também, se inscrevem. Diante disso, estudaremos a obra *Espelho, espelho meu* (2009) de Fanny Abramovich.

Em poucas palavras, a obra analisada conta-nos a história de duas mulheres em fase de modificação, a saber: Malu e Débora, mãe e filha respectivamente. Inseridas num contexto familiar, elas vivem as desavenças com seus corpos diante do espelho, envolvendo o leitor num universo de emoção, conflito e identidades em trans(formação). A obra é dividida em dois capítulos. O primeiro, *Débora, na flor da idade*, traz as aventuras da adolescente, iniciando um ciclo de sexualidade, fertilidade e mudança corporal – a passagem da infância para a vida de “gente grande”; o segundo por sua vez, é intitulado *Malu, na meia idade*, e nos revela as descobertas, conflitos e transformações de um ciclo que se encerra. Diante disto, podemos inferir que se trata de uma obra de gerações, fazendo uma reflexão sobre os ciclos de vida feminino e seus conflitos.

Sobre os melindres do texto literário, Carrijo (2011, p.5) afirma que “[...] Fanny Abramovich lança mão do recurso do humor para tratar de tema tão complexo e delicado como o é o do impacto da passagem temporal sobre o corpo”. De fato, trata-se de uma narrativa bem humorada, trabalhando ao mesmo tempo com seriedade, complexidade e leveza as batalhas travadas pelo corpo, e pelas identidades que se reconfiguram. O fluxo de consciência é, também, constante na obra, reverberando para o leitor as angústias e o conflito interno vivido pelas personagens. Cabe ressaltar ainda, as ilustrações, feitas por

Vivian Altman. A ilustradora faz uso de imagens construídas a partir de massa de modelar, traduzindo toda mobilidade, maleabilidade que tanto o corpo e a identidade nele refletida, quanto a obra em si representam, conforme ressalta Carrijo (2011).

Espelho, espelho meu

O espelho é um símbolo importante, que desde tempos remotos habita as obras literárias. Exemplo disso, no campo da literatura infanto-juvenil, é a obra dos irmãos Grimm intitulada *Branca de Neve e os Sete Anões*, de onde Fanny Abramovich empresta a expressão *Espelho, espelho meu* que nomeia a obra em estudo. Brota desse empréstimo um elemento característico do texto literário, a intertextualidade.

A obra *Branca de Neve e os Sete Anões* dispensa resumos, visto que já se encontra registrada no imaginário de todos nós. Ela apresenta o espelho como interlocutor da madrasta de Branca de Neve, uma rainha narcisista e malvada. Ele tem o poder de varrer o mundo em busca de belezas, verificando a existência de alguma que superasse a perfeição da rainha, beleza hegemônica, até a revelação de que Branca de Neve a havia superado.

O espelho, segundo Sandra Puff (2011), consiste numa superfície que tem por função refletir a luz, a imagem, dando origem a uma especulação, uma procura. No entanto, o espelho agrega em si muitas características, definições e simbologias. Inserido no meio literário, o espelho consiste num símbolo. A esse respeito, Bernardo Willrich (2012, p. 07) revela:

A palavra símbolo, que vem do grego “symbolon”, se refere a um objeto físico ao qual é atribuído, por duas ou mais pessoas, um determinado significado. [...]Assim, o objeto físico do espelho – ou seus equivalentes na natureza e no mundo físico, como o reflexo num lago, ou no vidro de uma janela – é propício a ser escolhido como metáfora para uma série de conceitos. Isso o torna um tema importante no campo dos estudos literários.

Em se tratando de *Espelho, espelho meu* (2009), percebemos que o espelho, interlocutor importante das personagens que protagonizam a obra, aparece como um vilão. Vilão porque reflete uma imagem que suas interlocutoras não gostariam de ver, principalmente de ter, reforçando uma situação negativa de deformação em relação aos seus corpos. Nesse sentido, “todos esses reflexos, ou fragmentos, revelam a elasticidade que o símbolo do espelho pode apresentar, já que ora transmite a ideia de revelação, ora a de imperfeição ou deformação” (WILLRICH, 2012, p.09).

Cabe a lembrança neste momento, da questão do duplo e sua presença na obra de Fanny Abramovich. Carrijo (2011) revela-nos que o espelho configura-se no espaço em que o duplo habita, por isso, sua aparição na narrativa reside na perspectiva de que as

personagens Malu e Débora são a configuração dessa duplicidade. Num dos momentos em que mãe e filha se encontram, o narrador ratifica essa ideia:

As duas, rindo. As duas, palpitando. As duas, tendo ideias. As duas, se atirando nas pilhas e redescobrimdo possibilidades. As duas, misturando esporte e chique, velho e novo, sexy e recatado. As duas, arrumando o que ficaria em casa, agora com a filha. As duas, infelizes e felizes se vendo na frente do imenso espelho. As duas, se sentindo uma espelho da outra (ABRAMOVICH, 2009, p. 36).

A partir desse ponto de vista, “[...] Débora tem a juventude que Malu perdeu; Malu representa muito do que Débora não quer para si. Não é somente o espelho material que aparece na narrativa; as duas funcionam como espelho uma da outra (CARRIJO, 2011, p.07).” Willrich (2012), nesse aspecto dialoga, com Carrijo (2011), no que tange á elasticidade do espelho, tanto o material quanto o imaterial.

Débora diante do Espelho

Débora, adolescente, vive sofrendo com as transformações e com a insatisfação com o próprio corpo. A narrativa já inicia com a garota diante do espelho, observando-se e avaliando-se.

Pela 15ª vez naquela tarde, Débora se olha no espelho. Não, não tem jeito... Gordota, branquela de doer na vista, perna fina, fina. O busto? Só procurando com binóculos, de tão achatado e pequeno. Em compensação, está crescendo tanto que vai acabar ficando mais alta do que qualquer menino. Uma gigante, com braços curtos. Um verdadeiro horror! (ABRAMOVICH, 2009, p. 07).

Marcada pela insatisfação com um corpo ainda em (trans)formação, Débora vive conflitos comuns ao de todo adolescente, que está saindo da infância, da proteção familiar para um universo em que ele próprio quer mais independência, liberdade, e, claro, tornar-se logo um adulto. Esse processo, no entanto, é bastante doloroso, pois, como vimos no trecho citado, as transformações físicas não atendem necessariamente à imagem que esses sujeitos fazem de si ou que gostariam de possuir.

De acordo com Luiz Carlos Rena (2006):

A palavra ‘adolescência’ é derivada do *adolescere*, verbo latino que significa ‘crescimento’ ou tem o sentido de ‘crescer até a maturidade’. [...] O processo de adolescer implica no reconhecimento de um novo corpo

em torno do qual se reorganiza as identidades [...] como construtos sociais que têm impacto sobre a vida do indivíduo e sua sociedade (RENA, 2006, p. 31, grifos do autor).

Rena (2006) reflete sobre o fato, dentro desse processo de metamorfose, do adolescente desejar tornar-se um adulto de súbito. Fator que o leva a sofrer com uma grande angústia, visto que viveriam numa espécie de “limbo”, pois deixou de ser criança, mas não alcançou ainda a escala de ser adulto. Processo esse que consiste em viver a identidade em sua dinamicidade, uma vez que é nesse momento que ela vai ser reformulada e, por conseguinte, reconstruída, mas nunca se formará plenamente. Sobre isso, lembremos Stuart Hall (2005), quando afirma que, nossas identidades são cambiantes e múltiplas, e que a identidade plena, consolidada é na verdade uma fantasia.

Então, a adolescência, mais do que um processo biológico, reflete um processo, tanto social quanto cultural, em que a crise de identidade se instaura, conforme afirma Rena (2006). Há de se destacar, em termos de crise de identidade, “[...] aquelas que se referem à dimensão da sexualidade. A definição de uma identidade sexual e dos papéis sexuais no âmbito do grupo social são questões a serem respondidas o quanto antes por adolescentes de ambos os sexos” (RENA, 2006, p.35). Para tanto, a interação social cumpre um papel importante. Além disso, o despertar da sexualidade traz consigo a vontade de tornar-se objeto de desejo, esse corpo adolescente quer ser visto e por sua vez desejado pelos outros. Débora, ao vislumbrar o próprio corpo, em diálogo consigo mesma, deixa clara a vontade de ser vista, de tornar-se objeto de desejo.

Na rua, passando com seu andar mais ensaiado, não viu ninguém reparando nela. Assobio? Uma gracinha, mesmo das mais sem graça? Não ouviu... Ah, daria a vida para ouvir alguém cantarolar como se ela fosse a *Garota de Ipanema*, aquela que ‘Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça, é ela menina que ri e que passa, seu doce balanço a caminho do mar’... (ABRAMOVICH, 2009, p.08, grifo da autora).

Outro comportamento relevante a se comentar na personagem Débora é a importância representada pelo grupo. Destaca-se, assim, um comportamento grupal, uma necessidade de se igualar aos outros, ou seja, uma espécie de enquadramento social. O trecho a seguir exemplifica tal fato:

Intervalo. Escovadelas again, claro. E conversar com a turma. Parece que combinamos. Estamos com roupa do mesmo estilo. Cores e feitios da moda. Lindas! [...] Mônica arrumou um colarzinho fantástico. De tarde vou com ela comprar um igual. Não posso viver mais um dia sem um assim. E o cinto de Vera é divino! Legal a gente ter gosto tão parecido para roupas, pros acessórios, pro jeito de arrumar o cabelo. Acho que somos tão amigas porque somos iguazinhas. Ou quase... Pelo menos no que importa (ABRAMOVICH, 2009, p.15, grifos da autora).

Tânia Maria Wagner (2010) identifica essa tendência grupal como uma das principais características do adolescente, em seu processo de transformação. Ressaltemos ainda, no trecho acima, o papel que o consumo representa, pois revela todo um grupo preocupado em possuir roupas, acessórios, etc. O consumo é um evento comum nas sociedades modernas, no entanto, pode representar um grande problema, porque pode frustrar profundamente o sujeito incapaz de adquirir determinados bens, e, no caso dos adolescentes, provocando isolamentos, preconceitos pela incapacidade de enquadramento nos padrões exigidos pelo grupo.

O grupo é fundamental em vários aspectos. Segundo Wagner (2010, p. 162) “[...] o adolescente sente-se muito só, sem os pais externos, que ele ataca, e sem os pais da infância, que ele está destruindo. O grupo, nessas circunstâncias, funciona como protetor e reassurador ante a suas angústias e temores”. Para a personagem Débora o grupo representa a possibilidade de ser compreendida, haja visto que não buscava um diálogo com a mãe: “Trocavam olhares cúmplices e soltavam grandes risadas quando alguém dizia palavras ou frases de duplo sentido. Tão bom ser entendida! Na verdade e na malícia” (ABRAMOVICH, 2009, p. 17).

É vivendo esse turbilhão de sensações, emoções e transformações que Débora constantemente busca o espelho, procurando compreender-se, buscando o corpo que deseja. Mas o espelho é um interlocutor bastante malvado.

- Ai, espelho, espelho meu. Existe alguém mais desengonçada do que eu?
- Ninguém! Em nenhuma parte deste imenso universo – respondeu o espelho com voz cavernosa e bruxesca.
- Quis chorar. E chorou. Chorou muito, chorou com o corpo inteiro, porque achava que o espelho tinha razão (ABRAMOVICH, 2009, p.27).

O espelho se apresenta, para a personagem em questão, como um vilão, reforçando-lhe a feiura. Nesse sentido, ele seria essa visão externa, que dita um padrão de corpo, de beleza, que muitas vezes não pode ser alcançado, maltratando assim o corpo adolescente, aprofundando seus complexos, suas crises. Débora se rende ao espelho e chora. Porém, a saída para seus males encontra-se, por meio do seu imaginário, no tornar-se mulher.

Essa metamorfose pode ser conseguida através da menstruação, assim pensa a personagem. A partir dessa perspectiva, ela vive cogitando a chegada desse dia, até que:

Débora sentiu uma pontada esquisita. Foi no banheiro. Olhou, se assustou, não acreditou. Estava sangrando... Quando percebeu e compreendeu direito o que estava acontecendo, só dizia: ‘Este é o dia mais feliz e mais importante da minha vida’. [...] O coração batia forte, as mãos caminhavam pelo corpo inteirinho, querendo se certificar de que tudo acontecia com ela e nela.

Estava começando a ser – finalmente – mulher! Será que agora o sofrimento começaria a diminuir, a ser suportável? Será que crescer, a

partir de agora, seria bom, gostoso? Será que o corpo ficaria bonito, atraente? Será? Será??? (ABRAMOVICH, 2009, p. 31, grifos da autora).

Após esse rito de passagem, Débora espera que suas indagações sejam respondidas, que sua transformação seja saborosa e bem sucedida. Mas, será que ela logrou tudo isso? Não sabemos, Fanny não nos disse. No entanto, é provável que não, que novas questões, insatisfações e inseguranças tenham surgido, sobretudo, porque nossas identidades são cambiantes.

Malu e seus reflexos no espelho

A segunda parte da narrativa, *Malu, na meia-idade*, inicia apresentando-nos uma mulher cansada, desleixada. Assim como Débora, Malu vai ao encontro no espelho, mas para ela essa atitude demanda uma certa coragem:

Se aproximou do espelho acovardada. Hesitante em se encarar. Não podia dar, de novo, uma olhada rápida e desatenta, como fazia todas as manhãs. Olhou e se assustou. Se assustou com a barriga imensa, com a cintura grossa, com os seios não mais empinados, com a coluna entortada, com a celulite nas coxas, com a flacidez de seus músculos (ABRAMOVICH, 2009, p. 32).

O tempo havia passado para Malu. Seu corpo havia se transformado tanto, a ponto dela não mais se reconhecer ao colocar-se diante do espelho. Essa mudança despercebida causou na personagem uma grande frustração em relação a si mesma:

Não acredito, não acredito. Como é que me deixei ficar assim? Quando é que parei de prestar atenção em mim? Por que este corpo duma mulher velha, que ninguém mais repara nas ruas? Nem sei se pior são minhas medidas vergonhosas ou este jeito desarrumando, este despenteado, estas roupas surradas, este desinteresse pela minha aparência, pela minha pessoa... (ABRAMOVICH, 2009, p.33, grifos da autora).

Malu configura-se, a partir da descoberta de que seu corpo não é mais o mesmo, num *corpo envelhecido*, levando-se em conta a classificação formulada por Elódia Xavier (2007). Poderíamos dizer que Malu, ao adentrar os umbrais da maturidade, estaria num processo de envelhecimento, ou seja, seria um corpo em envelhecimento, já que esse é um processo contínuo, uma mudança permanente que finda com a morte.

Sobre a velhice, Xavier (2007), revela que ela se manifesta por meio do corpo e é vivenciada de maneiras distintas, variáveis de acordo com a deterioração corporal e a cultura dominante. Contudo, consiste numa mudança marcante e irreversível. Assim, “a

mudança que o envelhecimento produz, muitas vezes aparece mais claramente para os outros do que para o próprio sujeito, porque ela se opera continuamente e nós mal a percebemos. Nosso inconsciente alimenta a ilusão de uma eterna juventude” (XAVIER, 2007, p.86).

Desse jeito ocorre com Malu. Ela custa a ver que os anos se passaram e que com a passagem deles, também ela fora se modificando:

Tudo bem, já não sou nenhuma criança. Nem adolescente. Ao contrário, sou mãe de dois.[...] Também não sou nenhuma velha. Estou com 43 anos e dizem que é a idade do esplendor da mulher. Da maturidade, de quem sabe das coisas. Só rindo. No meu caso, deve ser piada. Esplendor? Estou é um traste. Um pesado, disforme e desengonçado saco de batatas. Sabendo das coisas? Nesta esculhambação? Totalmente desprovida de encanto, de atração (ABRAMOVICH, 2009, p. 33, grifos da autora).

Quando percebe que seu corpo havia mudado e que, desde então, começava um novo ciclo de sua vida, Malu entra em crise, a tal crise da meia-idade. E ao invés de perceber ou de buscar as vantagens dessa nova fase, centra-se, num primeiro momento, nos aspectos negativos. Goldenberg apud Veiga (2011) diz que há grande dificuldade no fato das mulheres se reconhecerem como maduras, pois, geralmente, elas focam sua atenção nas perdas que estão ligadas ao ato de envelhecer. As mulheres nessa fase encontram-se fragilizadas e vitimizadas, sentindo-se invisíveis, ou seja, é como se houvesse uma perda da feminilidade, como se não pudessem mais ser alvo de desejo ou exercer sua sexualidade.

Ao perceber-se em um novo corpo, Malu questiona-se enquanto foco do desejo do esposo. Para ela, nas condições em que estava, não caberia sua presença ao lado dele: “[...] Se soubesse, de repente, que Luís tem outra, não me espantaria. Como é que ele pode viver, dormir, passear ao lado duma mulher assim como eu estou: definitivamente não dá. Se dá pra ele, não dá pra mim” (ABRAMOVICH, 2009, p. 33). Nesse sentido, Xavier (2007), mostra-nos que as mulheres sofrem mais com os efeitos do envelhecimento sobre o corpo do que os homens, visto que há uma imposição e naturalização do corpo feminino enquanto erótico, sensual. Assim, quando o tempo começa a marcar o corpo, por meio da velhice, ele a afasta da beleza e juventude estabelecidas como padrão social.

O corpo aparece como um aparato importante para a identidade feminina. Para Veiga (2011, p.13):

O corpo - com suas modificações – transformam-se em elemento identitário. Esta identidade diz respeito, também, à identidade de ser mulher, de ser feminina. Mais do que negar ou fugir do envelhecimento, procura-se parecer jovem. Dessa forma, o corpo, sua aparência, os cuidados e práticas desenvolvidas nele e em torno dele, ultrapassa sua

condição de objeto para tornar-se, ele mesmo, sujeito e construtor de identidades.

Malu encontra-se com o desafio de aceitar-se nessa nova fase, de reconhecer a nova identidade que lhe é impressa e de lidar as mudanças que continuarão a ocorrer. Porém, tal aceitação não é tão fácil, haja visto, que o envelhecimento abala profundamente o psicológico dos sujeitos, de acordo com Xavier (2007). Ela ainda tenta, imagina que tudo é uma ilusão e que aquela que o espelho lhe mostrara, na verdade, não era ela.

Por isso, ao se inspecionar no espelho, Malu decide que é hora da reviravolta, é hora de cuidar de si mesma. Já havia ficado em segundo plano por tempo demais, já que em primeiro lugar sempre estiveram os filhos, o marido e o lar. Havia chegado a sua hora:

Levei um tranco. Bem feito para mim. Há muito tempo que deixei de prestar atenção na minha aparência. De me cuidar. Sem perceber, fui me transformando numa matrona. Numa desleixada matrona. Agora, chega. Hora de fazer as pazes comigo, de gostar de mim, de me dar um trato. Cuidadoso e carinhoso, geral e urgentíssimo! (ABRAMOVICH, 2009, p. 39, grifos da autora).

E Malu vai em busca de sua redescoberta. Encontra-se com a mãe, quem já passou pela crise da meia idade e agora vive uma nova fase, pela qual Malu também passará. Dialoga com uma amiga, esta mostra passar pelos mesmos problemas. Volta-se para a filha, que como ela, também está adentrando um novo ciclo da vida. E compreende a mudança.

Como uma das preocupações do corpo em envelhecimento é a sexualidade, o desejo, Malu vai ao ginecologista e depois de uma longa conversa, ela sai mais segura em relação a si e a nova fase: “- A sexualidade, Malu, não começa com a menarca [...]. Nem termina com a [...] menopausa. [...]. Sua vida sexual vai continuar plena, ativa” (ABRAMOVICH, 2009, p.52).

Em meio esse turbilhão de emoções, de redescoberta, é que se dá o encontro entre Malu e o espelho, encontro em que a personagem faz a fatídica pergunta:

- Ai espelho, espelho meu. Existe, neste mundo, alguma coroa mais desengonçada do que eu?

- Ninguém! Nenhuma pessoa. Em lugar nenhum deste imenso universo – respondeu o espelho com voz cavernosa e bruxesca.

Malu quis chorar. Depois sorriu. E riu, riu muito. Talvez as senhoras ao seu lado fizessem a mesma pergunta e talvez ouvissem a mesma resposta (ABRAMOVICH, 2009, p.55).

Ao contrário da filha, Débora, quando do mesmo episódio, Malu desafia o espelho, pisca para ele, se arruma, e dança, contente, satisfeita com a mulher que é, e com a compreensão de que está em constante transformação. Consciente de que ela não perde a sua feminilidade, mas sim que sua identidade não é fixa, que se transforma, que dentro

de si habitam várias mulheres, a que existiu, a que vive o momento e a que está por vir. Cada uma com sua beleza, sensualidade e sabedoria. Ao olhar Débora se preparando para ir a uma festa, reflete:

Está virando mulher. Está iniciando um novo ciclo orgânico, físico. Este mesmo que eu, agora, começo a encerrar. Logo entrarei na menopausa, como há alguns anos minha mãe entrou. Encerrou e seguiu sendo mulher. Não em crescimento, mas em declínio. Declínio físico, crescimento vital, sabedoria acumulada. Como se fôssemos pontos da mesma roda. Gira, é a vez de uma. Gira, é a vez de outra. Gira, o busto surge. Gira, a sensualidade explode. Gira, é inteira exuberância. Gira, serena, matura. Gira, se torna mãe. Gira, dá com sinais da velhice. Gira, mergulha em si mesma. Gira, é avó. Sempre sendo mulher. Sempre sensual. Sempre sofrida em transformação e dolorosa compreensão de cada etapa. Sempre descobrindo as novas diferentes formas de atração, em cada volta e reviravolta (ABRAMOVICH, 2009, p.55-56, grifos da autora).

O espelho cruza novamente o caminho de Malu, mas agora encontra uma mulher preparada, renovada. Que não se deixa enganar e abalar pelo reflexo.

Malu se olhava no espelho. Vagarosamente. Contentamente. E se perguntava se nesta nova etapa recuperaria a Luisinha, a Maria Luisa, a jovem Malu, nesta nova Malu que via. Não sabia, ainda. Tinha tempo para encontrar a resposta. Sorriu docemente. Começava, agora, a viver a idade do esplendor da mulher. De quem sabe das coisas! Não era mais tempo de pressa, de urgências. Momentos de saborear muito, devagar e plenamente o que quisesse, o que importasse, o que valesse a pena. Questão de escolha. De madura escolha. (ABRAMOVICH, 2009, p. 60).

Espelho, espelho meu termina com uma Malu bem resolvida, 11 quilos mais magra e tendo o espelho como um aliado.

Considerações Finais

A partir do estudo das personagens Débora e Malu foi possível refletimos sobre o feminino, através dos corpos adolescente e envelhecido ou em envelhecimento. Vimos que a identidade está marcada nos corpos dos sujeitos e reflete neles a sua dinamicidade e transitoriedade.

Tivemos a oportunidade ainda de vislumbrar o quanto a literatura infanto-juvenil, por meio da obra *Espelho, espelho meu* de Fanny Abramovich, tem a nos oferecer em termos de buscar a função humanizadora da literatura, dando-nos a possibilidade de estudar temas tão complexos como o corpo, a identidade, a subjetividade humana, as

relações interpessoais (familiares). Revelando, que o que foi escrito aqui não esgota as possibilidades que a obra apresenta para estudo e análise.

Contudo, no viés de análise do corpo x espelho, percebemos que tanto o corpo adolescente, em formação, quanto o *corpo envelhecido* ou em envelhecimento, em deformação, no sentido físico, e em trans(formação), buscam fugir da invisibilidade, querem ser alvo de desejo, de atenção e de afeto. E que a depender do modo como encaramos o espelho, podemos tê-lo como aliado ou como vilão. Tudo depende de fato da nossa capacidade de aceitação e concepção da mudança que alcança a todos.

Referências

- ABRAMOVICH, Fanny. *Espelho, espelho meu*. 14 ed. São Paulo: Atual, 2009.
- CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- CARRIJO, Silvana Augusta B. *Corpo meu, corpo seu...* Representação literária do corpo na narrativa juvenil *Espelho, espelho meu*, de Fanny Abramovich. Anais do SILEL, Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- _____. *Marina Colasanti: Mulher em Prosa e Verso*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Goiás. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, 2003.
- HALL, Stuart. A identidade em questão. In: _____. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- PUFF, Sandra. O Espelho: Simbologias, Literatura e Arte. Disponível em: <http://sapatinhosdadorothy.blogspot.com.br/2011/09/o-espelho-e-suas-simbologias-literat.html>. Acesso: 20 de jun de 2013.
- RENA, Luiz Carlos Castello Branco. Adolescência. In: _____. *Sexualidade e adolescência: as oficinas como prática pedagógica*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- VEIGA, Marcia Regina Medeiros. *O Corpo Feminino na Maturidade: Gênero, Sexualidade e Envelhecimento*. XI Congresso Luso Afro Brasileiro De Ciências Sociais. Universidade Federal Da Bahia, 2011.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.
- WAGNER, Tânia Maria Cemim. Adolescência: aspectos psicodinâmicos. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert, SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (org.). *Multiplicidade dos signos: diálogos com a literatura infantil e juvenil*. 2.ed. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2010.
- WILLRICH, Bernardo Augusto. *Reflexos de uma escrita: representações do espelho na literatura*. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2012.

CRINQUINIM, A PUXADA DO MASTRO E O CONVENTO DA PENHA: ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA IDENTIDADE CULTURAL CAPIXABA NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL DE REINALDO SANTOS NEVES, LUIZ GUILHERME SANTOS NEVES E RENATO PACHECO

Stéfany de Souza (UFES)¹

Resumo: Este trabalho discute representações da identidade cultural capixaba encontradas nas obras de literatura infanto-juvenil *Crinquinim e o Convento da Penha* (2001) e *Crinquinim e a puxada do mastro e outras aventuras* (2008), de Reinaldo Santos Neves, Luiz Guilherme Santos Neves e Renato Pacheco, confrontando-as com o contexto da fragmentação das identidades na pós-modernidade e da urgência pela cultura de memória. Considerando a cultura como elemento importante para a construção de um significado a respeito da nossa própria identidade, a representação destas identidades culturais na literatura infanto-juvenil propõe ideias de pertencimento que requerem o olhar apurado dos estudiosos da literatura e também da área educacional, haja vista que essa produção cultural atua na constituição das identidades das novas gerações. Através das obras literárias escolhidas, esta pesquisa visa descortinar alternativas para o trabalho do tema transversal da pluralidade cultural nas aulas de Língua Portuguesa, que se encontra nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) e no Currículo Básico da Escola Estadual do Espírito Santo (CBEE-ES).

Palavras-chave: Crinquinim e o Convento da Penha; Crinquinim e a puxada do mastro e outras aventuras; identidade cultural capixaba.

¹ Stéfany de Souza é Graduanda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: stefanyadvir@gmail.com .

Se o tupi cunhou primeiramente o termo capixaba para designar roçado, roça ou sítio limpo para as plantações de milho e feijão na Vila Nova (Vitória) ou se capixaba é aquele que bebe das águas da fonte Capixaba, nesta mesma vila, conforme postulou o visconde de Beaurepaire-Rohan (1889, p.35), não existe um consenso. Historiadores, dicionaristas e estudiosos do tema mencionam as duas possíveis origens, entretanto, essa indefinição sobre o nome dos que habitam o Estado do Espírito Santo parece refletir-se também na incerteza com que é definida a identidade cultural capixaba.

Mesmo encontrando diferentes explicações para a origem do povo capixaba, existem diversos movimentos de construção da identidade capixaba que, segundo o que comenta Hall (2011), são tentativas de criação de identidades “purificadas” em detrimento da diversidade e da fragmentação das identidades observada na pós-modernidade.

Fernando Achiamé no prefácio de *Crinquim e a puxada do mastro e outras aventuras* (2008) deixa nítida a intenção de se cultivar o apreço pelo Espírito Santo através do texto e reforça um papel para o trabalho pedagógico de conservação de tradições:

As professoras podem explorar estas histórias de diversas maneiras. Não serei eu quem ensinará as professoras a serem professoras. Da maneira como aproveitarem a obra na sala de aula, ou mesmo fora dela, *estão fazendo um grande bem a seus alunos – dando-lhes oportunidade para desenvolverem o gosto pela leitura, apreciarem belos desenhos e cultivarem o amor à terra onde nasceram ou residem*. O restante é com a imaginação, que nas crianças e jovens não costuma faltar. (NEVES *et al.*, 2008, p. 11, grifo meu)

As capas dos dois livros são emblemáticas por fazerem referência direta ao patrimônio do Convento da Penha e à festa da puxada do mastro. A partir da capa, os leitores infanto-juvenis capixabas ou que vivem no Espírito Santo (partindo do pressuposto de que a obra foi dedicada primeiramente a este público), já conseguem estabelecer com as obras um pacto de identificação.

Na história a respeito do Convento da Penha identifica o capixaba a partir da história do município de Vila Velha, remonta a história de Vitória com o texto “Crinquim e a fazenda do barão” e contempla o município da Serra nas histórias “Crinquim e a puxada de mastro” e “Crinquim e D. Pedro II em Nova Almeida”.

A retomada dos temas regionais na sociedade pós-moderna deve-se, dentre outros fatores, à necessidade de fixar-se, já que, segundo, comenta Hall, “[a]s identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização” (2011, p. 69). Apoiando-me na ideia de urgência pela cultura de memória de que fala Andreas Huyssen em seu texto “Passados presentes: mídia, política, amnésia”, considero que as obras *Crinquim e o Convento da Penha* (2001) e *Crinquim e a puxada do mastro e outras aventuras* (2008) são “estratégias de sobrevivência da rememoração pública e privada” (HUYSSSEN, 2000, p. 20).

Um dos fatores que sustentam esta ideia está o fato de que quando o livro *Crinquim e o Convento da Penha* (2001) foi reeditado no ano de 2008 comemorava-se o jubileu de 450 anos do Convento da Penha. O livro então foi lançado na forma de encarte do jornal *A*

Gazeta, junto com os livros *História Popular do Convento da Penha*, de Guilherme Santos Neves, e *O Convento de Nossa Senhora da Penha do Espírito Santo*, de Frei Basílio Röwer.

Comento anteriormente que se trata de uma história elaborada pensando no público infanto-juvenil capixaba, pois o diálogo que o narrador propõe aos leitores infere que eles conheçam a cidade de Vila Velha tal como ela se apresenta hoje. Como podemos observar no seguinte trecho:

Será que você adivinha que lugar é esse?
Não parece nem um pouco com Vila Velha, não é?
Cadê os edifícios? Não tem. Cadê as avenidas? Não tem também.
Cadê a terceira ponte? Também não tem. Cadê a fábrica de chocolates?
Nem o cheiro dela ainda não tem.
Mas Vila Velha era assim mesmo desse jeito há mais de quatrocentos anos atrás. (NEVES, 2001, [s. p.])

Neste trecho o narrador evidencia o tempo histórico da narrativa, que se passará há mais de 400 anos, em 1558, quando frei Pedro Palácios chega à Prainha, em Vila Velha. O narrador heterodiegético, então, dialogando com os leitores infanto-juvenis, parte da cidade de Vila Velha conhecida atualmente para trazer à memória dos leitores algo que eles não recordam: “Olha lá: nem mesmo o convento da Penha em cima do morro não tinha ainda. Só tinha duas palmeiras, uma irmã da outra, tomando banho de vento no alto do morro.” (NEVES, 2001, [s. p.])

Ao rememorar como o espaço na cidade de Vila Velha era e como ele se constitui hoje, o narrador leva os leitores a conhecerem o ambiente do convento, da cidade e criarem um vínculo de identificação, de sentir-se em “casa” mesmo com a facilidade com que esta fixação ao lugar possa desvanecer para o sujeito pós-moderno. Entretanto, Bauman comenta que na pós-modernidade “o preço a ser pago é a aceitação de que em lugar algum se vai estar total e plenamente em casa” (BAUMAN, 2005, p. 20).

Em *Crinquinim e o Convento da Penha* (2001) a matéria-prima principal é a História do Espírito Santo, assim como em *Crinquinim e a puxada do mastro e outras aventuras* (2008), entretanto, nem a História é completamente verídica (sem ares de ficção) e nem a narrativa é totalmente isenta de informações históricas precisas. Tomo como fiel a afirmação de Andreas Huyssen quando menciona que “[o] real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade” (HUYSEN, 2000, p. 16).

A ludicidade que os autores estabelecem entre linguagem, cultura popular e folclore começa a inserir os elementos que representarão a identidade capixaba no texto: o índio e o negro como formadores da identidade cultural capixaba.

A escolha destas matrizes segundo Augusto Drummond Moraes ocorre em virtude da descentralização das identidades e da tentativa de resgatar através da memória um todo universalizante:

Diferente do que ocorre no interior, onde os elementos culturais são facilmente identificáveis com a migração europeia, os movimentos

folcloristas no Espírito Santo buscam na região da capital e de municípios vizinhos os elementos originais da identidade capixaba. Busca-se no negro e no índio um passado que possa ser considerado a origem universalizante, para assim construir uma identidade capixaba. (MORAES, 2003, [s. p.]

Crinquinim é apresentado ao público infanto-juvenil em *Crinquinim e o Convento da Penha* (2001) como uma criança indígena que tem como pais um português e uma índia tupi. Ao explicar motivo pelo qual este nome foi escolhido para o personagem, o narrador comenta que o pai do indiozinho “[...] pôs nele o nome de André. A mãe disse: Anderé, que Anderé! Filho meu que Anderé nada; filho meu Crinquinim sim” (NEVES, 2001, [s.p]). Neste trecho percebemos que a língua tupi vence o embate e o menino acaba recebendo o nome indígena. Entretanto, esta valorização do tupi que é apresentada inicialmente na obra não representará a legitimação da cultura indígena em relação à cultura do europeu, uma vez que o índio é retratado na obra como submisso à cultura europeia e extremamente dócil:

Crinquinim já estava cheio de saudades de caravela.
Ontem mesmo ele sonhou com caravela.
Sonhou e pronto: lá está a caravela ancorada em frente à prainha de Vila Velha. (NEVES, 2001, [s. p.]

Considero que, Reinaldo Santos Neves em *Crinquinim e o Convento da Penha* (2001), estabelecerá diálogo com o livro *História Popular do Convento da Penha* (1958), de Guilherme Santos Neves e outros registros históricos, de forma que o livro infanto-juvenil aproveita de forma fidedigna os principais registros a respeito o frade franciscano Pedro Palácios, seu trabalho de catequização e construção do templo dedicado à Nossa Senhora da Penha e por fim sua morte para fazer uma releitura para os leitores infanto-juvenis.

O destaque que os animais ganham na obra foi construído para que o autor conseguisse abordar com os leitores infanto-juvenis a temática da vocação de Pedro Palácios como padre franciscano que tem como atributos o amor aos animais e o voto de pobreza. Em certo trecho o personagem se apresenta evidenciando seu ministério: “ “Meu nome é Frei Pedro Palácios, “ anuncia Frei Pedro, “ mas palácio é coisa que eu não tenho nem quero. Pra mim essa gruta vale mais do que todos os palácios do mundo!” (NEVES, 2001, [s. p.]

O livro *Crinquinim e o Convento da Penha* (2001) apontará o início da devoção à Nossa Senhora da Penha no estado do Espírito Santo a partir do contato do indiozinho com frei Pedro Palácios e representa a religião católica de forma positiva. Em sua análise a respeito da produção infanto-juvenil editada com os recursos da Lei Rubem Braga, Isabela Basílio de Souza Zon comenta que na obra *Crinquinim e o Convento da Penha*,

[o] narrador, no caso, o autor, dialoga com a personagem do Índio, introduzindo novas palavras, inclusive em tupi, levando o leitor ao

questionamento frente à obediência cega, aos índios e colonizadores brancos, pois rompe com um estereótipo ao apresentar o índio como inteligente, curioso, trabalhador e dócil [...] (ZON, 2008, p. 210).

Ratifico a análise de Isabela Zon quando menciona a inserção do lúdico na linguagem e a elaboração da estrutura narrativa de forma leve aos leitores infanto-juvenis utilizando “linguagem poética, em que o autor brinca com as palavras, privilegiando o uso da metalinguagem, do lúdico, da sinestesia e do sensorial” (ZON, 2008, p. 210). Entretanto, é preciso fazer ressalvas à sua leitura quanto à curiosidade do índio, apontada por ela como uma característica que estaria ligada à não submissão. Ao contrário, a curiosidade característica de Crinquimim serve apenas para conduzir os leitores à temática cristã-católica. O personagem infantil se mostra curioso em saber a respeito do embrulho que Pedro Palácios traz e posteriormente o autor revela que se trata do quadro de Nossa Senhoras das Alegrias ou Nossa Senhora da Penha (como foi nomeada no Espírito Santo).

Desta forma não podemos considerar que a imagem do índio no livro rompe com o estereótipo, mas sim apresenta um processo de catequização em que a língua tupi é valorizada pelo europeu Pedro Palácios para incutir os valores cristãos presentes nos dogmas católicos, conforme podemos observar neste trecho:

Crinquimim fica encantado.
Nunca tinha visto um quadro tão bonito.
“Sabe quem é esta aqui, Crinquimim? – Frei Pedro aponta para Nossa Senhora.
“Tupanci porangeté,” responde Crinquimim em tupi. –É a mãe de Deus muito formosa.
“E essezinho aqui? – Frei Pedro aponta pro Menino Jesus.
“É Jesu curumim.
“Você é mesmo sabichão Crinquimim!
Crinquimim se baba todo com o elogio. (NEVES, 2001, [s. p.]

Se a identidade pós-moderna é móvel, remando contra a maré existe a fixação ao espaço como o elemento de fundação cultural e no caso do Espírito Santo por um certo sentimento de pânico em relação ao esquecimento. Já que a identidade cultural capixaba não é facilmente reconhecida por visitantes e até mesmo pelos próprios capixabas, o apagamento de informações históricas sobre o estado na memória coletiva ganha uma dimensão ainda maior.

Como os “[...] elementos mais centrais da representação social do estado do Espírito Santo fazem referência ao *amor ao estado, ao Convento da Penha, ao desenvolvimento e à religiosidade*” (SOUZA, *et al.*, 2012, p. 466, grifos do autor), percebemos que a obra em questão reforça para os leitores infanto-juvenis o pacto de pertencimento e identificação com estado a partir da representação dos símbolos religiosos de forma aprazível:

O tempo foi passando, passando, até que um dia, no ano de 1575, Frei Pedro resolveu fazer a festa de Nossa Senhora da Penha.

Na data escolhida – uma segunda-feira, oito dias depois do Domingo de Páscoa-, todo mundo subiu o morro pra visitar Nossa Senhora.

[...] Crinquinim agora já é rapaz e veio também:

vê se ele ia perder uma festa dessas!

Até recitou uma quadra que fez pra Nossa Senhora:

Nossa Senhora da Penha

Aonde ela foi morar:

Naquela pedra tão alta,

Toda cercada de mar. (NEVES, 2001, [s. p.]

Este primeiro livro, a partir da temática religiosa que elabora, cria uma ponte para outro livro de literatura infanto-juvenil de Reinaldo Santos Neves em parceria com Luiz Guilherme Santos Neves e Renato Pacheco que também trará como tema representações da cultura capixaba. Encontramos então no índio Crinquinim, na sua participação nos ritos religiosos católicos e nas manifestações da cultura popular com as bandas de congo em *Crinquinim e a puxada do mastro e outras aventuras* (2008) indícios da representação cultural capixaba encontrada nas obras em questão.

Augusto Drumond de Moraes em seu texto “Identidade Capixaba na Lógica da Globalização e o Boom da Cultura da memória” comenta que com o afrouxamento das identidades nacionais com a globalização ocorre uma supervalorização da diversidade e da cor local, de modo que:

Busca-se no negro e no índio um passado que possa ser considerado a origem universalizante, para assim construir uma identidade capixaba. É o que acontece com o ‘culto’ às bandas de Congo, de origem negra, ou com a panela de barro ou a moqueca, facilmente relacionada com o índio. Para analisar o que acontece neste caso específico da busca por uma cultura capixaba, devemos pensar em dois processos relacionados com essa questão: a identidade cultural e a cultura da memória no mundo contemporâneo. (MORAES, 2003, [s. p.]

A imagem do negro e do índio como representantes da identidade capixaba será abordada na obra *Crinquinim e a puxada do mastro e outras aventuras* (2008) a partir do sincretismo entre a cultura indígena e africana, que deram origem às bandas de congo. Segundo Guilherme Santos Neves “essa intromissão do elemento negro no folguedo ameríndio é que deu agitação e vida ao conjunto musical e dançante.” (NEVES, 1980, p. 8)

Embora o congo seja valorizado e preservado em diversas comunidades no Espírito Santo, percebe-se que grande maioria dos capixabas não tem conhecimento de sua origem e não reconhecem nesta manifestação cultural um elemento de identidade. Na primeira história que abre o livro *Crinquinim e a puxada do mastro e outras aventuras* (2008) intitulada “Crinquinim e a puxada do mastro” ocorre uma rememoração da cultura negra através

do congo e por sua vez representações de crianças muitíssimo habituadas à esta cultura. Em “Crinquim e a puxada do mastro” pode-se perceber que nos desenhos de Marcelo Bicalho está presente a miscigenação e *Crinquim* tem nas feições traços correspondentes à etnia negra (assim como os outros personagens que aparecem na história) e indígena. A partir de diversos trechos pode-se inferir que a família de Crinquim está muito habituada às tradições das bandas de congo e de certa forma evidencia a matriz africana:

Vozeirão de seu Bino carpinteiro, pai de Crinquim, ribombou que nem trovão, chamando a mulher:

“Maria! Ô Mariaaa!

Crinquim arregalou o ouvido.

“ Que que é Bino? – respondeu Sinhá Maria, lá da varandola.

“Minha casaca onde é que está?- berrou seu Bino

Crinquim arregalou o olho.

“Crinquim que sabe lá! – gritou Sinhá Maria. (NEVES et al., 2008, p. 16)

Neste primeiro trecho que inicia o livro, Seu Bino procura por sua casaca que mais adiante será explicada para os leitores infanto-juvenis como um instrumento das bandas de congo:

Já entendi, e você, leitor, deve ter entendido também.

Casaca é o reco-reco das bandas de congos do Espírito Santo. Reco-reco tem às pencas por este Brasil todo, mas só no Espírito Santo é que tem reco-reco de cabeça esculpida: é a casaca. Toda casaca tem pescoço fino e comprido, que é pra gente segurar.

A cabeça, cada qual faz a seu gosto. (NEVES et al., 2008, p. 17)

Entendo que o esforço na recuperação da memória do congo presente na narrativa em questão e nas campanhas midiáticas do governo do estado fazem parte do que Andreas Huyssen chama de “[...] memórias imaginadas e, portanto mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas” (HUYSEN, 2000, p. 18).

Exemplo disto no texto é o trecho em que o personagem Crinquim segue o povo que canta as toadas de congo e, mesmo sem entender o que diz a cantiga inventa uma interpretação sua para a letra da música:

A banda de congos vem tocando atrás, com o povo dançando e cantando:

Amanhã eu vou-me embora,

Cajueiro abalô,

Eu não vou m’embora não,

Cajueiro abalô.

Ainda que meu corpo vá,

Cajueiro abalô.

Lá não vai meu coração,

Cajueiro abalô.

“ Que diabo de cajueiro é esse que abalou?” pergunta o moço de Vitória. Crinquim nunca entendeu esse verso que o congo canta. Mas não se dá por achado:

“Ah, é um cajueiro que tinha aqui na Serra,” diz ele.” Esse cajueiro deu tanto caju, tanto caju, que abalou. (NEVES et al., 2008, p. 26)

Neste ponto, Reinaldo Santos Neves aproxima o texto da sociedade pós-moderna que, mesmo vivendo como turista considerando que “[...] formações de memórias sociais e de grupos relativamente estáveis – não são adequadas para dar conta da dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento” (HUYSSSEN, 2000, p. 19), continua a investir esforços em encontrar raízes no local e regional para vivência das suas identidades compartilhadas.

No texto, assim como em *Crinquim e o Convento da Penha* (2001), é demonstrado o sentimento de orgulho em relação a religiosidade e à cultura capixaba representada pelo congo. O personagem infantil é apresentado como um devoto tanto de Nossa Senhora da Penha como de São Benedito e acostumado às tradições apresentadas. Esta imagem do protagonista para os leitores infanto-juvenis realça noções de ser capixaba que mesmo não condizendo na fluidez da modernidade líquida² e suas identidades compartilhadas são reforçadas para criar uma sensação de pertencimento.

Assim, a forma estanque de religiosidade presente no passado histórico do Espírito Santo, que está presente nas obras, não corresponde à vivência do homem pós-moderno que seleciona diversas manifestações do sagrado para representar sua religiosidade. A rememoração da tradição do congo no Espírito Santo para tomá-la como um símbolo de identidade não representa a totalidade do povo capixaba.

Sendo o índio, o negro e o europeu constituintes da formação étnica brasileira, no caso do Espírito Santo estas identidades e suas manifestações culturais são supervalorizadas, em contraponto à identidade cultural capixaba que funciona como um mosaico. Se pensarmos na formação étnica do povo capixaba percebemos que

[n]um estado em que a imigração é forte característica, esses dois elementos [o índio e o negro] são tomados como símbolos de uma cultura a partir da construção de uma memória imaginada que possa ser tomada como comum a todos os povos que deram origem ao capixaba, apesar de que parte substancial da população capixaba tem origem nos imigrantes europeus e esses elementos especificamente originam-se de uma cultura indígena e afro-brasileira. (MORAES, 2003, [s. p.]

Além de tentar representar a identidade capixaba de forma unificada, as obras em questão também pressupõem um diálogo com o leitor e o utilizam como recurso didático-

² Refiro-me ao termo criado por Zygmunt Bauman para nomear a contemporaneidade pós-moderna.

pedagógico para forjar uma aproximação. Desta forma, tanto no primeiro livro *Crinquinim e o Convento da Penha* (2001) quanto em *Crinquinim e a puxada do mastro e outras aventuras* (2008) encontramos perguntas que sugerem o diálogo, entretanto não pretendem suscitar críticas em relação à temática exposta: “Será que você adivinha que lugar é esse? Pois é Jucutuquara, bairro de Vitória. Não parece nem um pouco, não é? Cadê a igreja de São Sebastião? Cadê a avenida Paulino Müller?” (NEVES et al, 2008, p. 33)

O sentimento de inferioridade que em alguns momentos os capixabas demonstram em relação aos estados vizinhos São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais também é demonstrado no texto:

Crinquinim disse que toda a cana cortada ia para o engenho de açúcar, no sopé do morro onde estava o solar – a casa do barão. O padre assentiu com a cabeça, mas não disse se queria conhecer o engenho. Por certo, pensou Crinquinim, lá no São Paulo dele o padre conhece coisas melhores. (NEVES *et al.*, 2008, p. 40)

Considerando a importância das discussões a respeito das representações culturais na pós-modernidade, entendo que esta leitura das obras é uma possibilidade dentre as várias que possam surgir, dada a amplitude da temática a respeito da cultura capixaba. Nesta pesquisa discutiu-se como o conceito de urgência pela cultura da memória está presente nas tentativas de homogeneização da identidade regional e como representações unificadas da identidade estão representadas nas obras infanto-juvenis de autores capixabas. Tendo as obras *Crinquinim e o Convento da Penha* (2001) e *Crinquinim e a puxada do mastro e outras aventuras* (2008) um projeto ideológico no que corresponde a divulgação da cultura capixaba, observo que ao invés do prazer estético que uma obra literária deve proporcionar ao leitor, as obras em questão se aproximam do didatismo ao tentar levar o leitor infanto-juvenil a apreciar a cor local de forma estanque e sem problematizar as questões culturais apresentadas. Assim, concretiza-se neste trabalho o desejo de enxergar como a literatura infanto-juvenil vai além do potencial didático para trazer no texto noções políticas e ideológicas e assim superar a noção limitada (por vezes disseminada) de literatura infanto-juvenil como gênero menor.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BEAUREPAIRE-ROHAN, Visconde de. *Dicionário de Vocábulos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guarareira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2011.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Seleção de Heloisa Buarque de Hollanda. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- MORAES, Augusto Drumond. Identidade capixaba na lógica da globalização e o boom da cultura da memória. *Revista Eletrônica Semiosfera*, ano 3, n. 7, 2003.
- NEVES, Guilherme Santos. Bandas de Congo, *Cadernos de Folclore*, nº 30, Rio de Janeiro, Ed. FUNARTE, 1980.
- NEVES, Reinaldo Santos. Ilustrações: Paola Sarlo. *Crinquinim e o Convento da Penha*. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2001.
- NEVES, R. S; PACHECO, R; NEVES, L. G, Ilustrações: Marcelo Bicalho. *Crinquinim e a puxada do mastro e outras aventuras*. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008.
- SOUZA, Lídio; WANDERLEY, T. C; CISCON-EVANGELISTA, M. R; BERTOLLO-NARDI, M; BONOMO, M; & BARBOSA, P.V. Representação social de capixaba: identidade em processo. *Psicologia & Sociedade*, 24(2), 2012. p. 462-471.
- ZON, Isabela Basílio de Souza. Produção Literária Infanto-juvenil da lei Rubem Braga. In: Lino Machado *et alii* (org.); *Bravos companheiros e fantasmas 3: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Flor&Cultura Editores; Programa de Pós-Graduação em Letras, 2008.

DIFERENÇA E HIBRIDISMO CULTURAL NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: UM ESTUDO DO ROMANCE *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM

Lorena de Carvalho Penalva (UFMG)¹

Resumo: No presente trabalho propõe-se observar os processos de construção da identidade cultural na Amazônia brasileira, a partir do romance *Cinzas do Norte* (2005) de Milton Hatoum. A proposta tem como base teórica autores que dialogam com os Estudos Culturais, como Hall (1999), Bhabha (1998), Canclini (1998), Cornejo Polar (2000), Santiago (1978), entre outros. Esses estudiosos discutem a questão da identidade e da cultura se distanciando de concepções que propõem fixidez e estabilidade. Esses estudos sugerem a ideia de que as identidades devem ser observadas como processos em constante negociação. Essas teorias foram fundamentais para compreender o espaço amazônico como local híbrido formado a partir de traduções culturais, de saberes diversos e de culturas em construção. Essa pesquisa não advoga nem um regionalismo menor, constituído simplesmente a partir da cor local, nem defende os discursos de feição europeia, que não abandonam concepções essencializadas e fixas de cultura, mas propõe repensar a cultura amazônica, numa perspectiva da diferença e do entre-lugar, espaço que não nega a contribuição do Outro na formação identitária.

Palavras-chave: Amazônia; hibridismo; cultura.

A Amazônia brasileira está dividida em Amazônia ocidental e oriental. A primeira é formada pelos estados do Amazonas, Acre, Roraima e Rondônia; e a segunda, pelos estados do Pará, Amapá, Maranhão, Tocantins e Mato Grosso. Sessenta e três por cento da Amazônia

¹ Lorena de Carvalho Penalva é Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Email: lorena_penalva@hotmail.com

sul-americana fica no Brasil, sendo que a Amazônia Brasileira corresponde a mais da metade do território nacional e é formada pelos estados do Pará, Amazonas, Amapá, Roraima, Acre, Rondônia e Tocantins, este último desmembrado do estado de Goiás.

Por decisão governamental e para fins de investimentos e valorização econômica, foi criada a Amazônia Legal (terminologia conferida à parte territorial legalizada como território nacional brasileiro, que compreende 60% deste território), formada pelos sete estados da região amazônica e também o norte do Mato Grosso e o noroeste do Maranhão.

Além da Amazônia Brasileira e da Amazônia Legal, temos uma outra denominação: a an-amazônia, ou Amazônia internacional, constituída pelo Brasil com as nove unidades da Amazônia Legal, mais Bolívia, Colômbia, Equador, Guiana, Peru, Suriname, Venezuela e a Guiana Francesa, possessão pertencente à República Francesa. Desses países, o único que não possui fronteira com o Brasil é o Equador. A Pan- Amazônia, além de possuir a maior área de reservas naturais do planeta e possuir um dos territórios mais vastos do continente, com riquezas em parte ainda desconhecidas, é detentora da maior bacia hidrográfica do mundo, formada pelo rio Amazonas e seus afluentes. É um grande reservatório da biodiversidade do planeta, abriga imensas quantidades de minérios, terras agricultáveis, drogas e aproximadamente 1.300 plantas com princípio ativo para produção de narcóticos, antibióticos, anestésicos e entre outros tantos recursos.

Esse imenso território caracterizado por uma enorme diversidade linguística e cultural tem gerado historicamente formas diferentes de relacionamento do homem com a vida e conseqüentemente, produzido diferentes imaginários sociais. Apesar da grande variedade linguística e cultural da Pan-amazônia, evidenciamos nesse espaço a construção de um imaginário com articulações comuns. Essa região, a partir da segunda metade do século XX, tem recebido grandes levas de migrantes, populações que se movimentam em busca de melhores condições de vida. Esses processos migratórios têm provocado sensíveis alterações tanto no aspecto físico da região, com o crescimento das cidades, abertura de estradas e integração de fronteiras agrícolas, quanto nos aspectos sociais e culturais.

Toda essa região de dimensões continentais é marcada pela diversidade de formas, culturas e espaços. No entanto, em todas as regiões que compõem a Amazônia, existem elementos culturais, geográficos e históricos semelhantes, alguns até comuns. Segundo Ana Pizarro (2005), um dos desafios colocados hoje é pensar essa região em termos de unidade, uma unidade constituída a partir do diferente e do diverso, sobretudo do ponto de vista literário e cultural.

A pesquisadora Ana Pizarro em seu texto "Imaginario y discurso: La Amazonia", afirma que a constituição dos elementos da unidade amazônica se dá muito menos no plano geo-político do que no plano simbólico, uma vez que se torna difícil encontrar elementos que apontem para uma articulação amazônica. Nesse sentido, Pizarro postula que a conformação da Amazônia se apresenta como uma "complexa unidade que não é apenas de tipo geofísico ou ecológico, como em geral foi vista, mas também cultural" (2005, p.133 - tradução nossa).

Dessa forma, Pizarro propõe pensar a Amazônia como uma construção discursiva, sendo esta construção de discursos que se têm constituído em diferentes momentos

históricos e que nos permitem conhecer e identificar o discurso externo sobre a região. Nas palavras de Pizarro, esse discurso constituiu:

Um corpus que surgia a partir da interação do novo ocupante - espanhol, português, holandês, inglês, francês -, com o meio. Não era um discurso inocente, vinha carregado de um ponto de vista, de uma história e das necessidades desta. Carregado de fantasias. Seus efeitos sobre o meio foram, no entanto, determinantes para o que seria o futuro deste espaço geográfico e suas sociedades. (PIZARRO, 2005, p.134 – Idem para demais traduções).

Ao discorrer sobre o processo de ocupação da Amazônia, que se deu entre os séculos XV, final do século XVIII e início do XIX, Ana Pizarro afirma que todo esse processo está fortemente marcado pelo discurso europeu. De acordo com ela, a Amazônia foi ocupada, sobretudo pela imaginação, pois a selva sempre foi considerada uma “muralha” que impedia a penetração maior dos visitantes e o conhecimento mais vasto do ambiente. Os “descobridores” se ocupavam das margens dos rios e dos seus afluentes, porque a selva impedia que o homem adentrasse no seu interior. Em razão disso, a imaginação “rolava solta”, ora esse espaço era visto como “inferno verde” (espaço associado a infortúnio, doenças tropicais, pobreza, selvagem), ora como “paraíso edênico”, como disse Euclides da Cunha no livro *À margem da história* (1909, p.24).

O olhar exótico que sempre norteou a relação do resto do mundo com essa região tem feito com que se observe a floresta, o rio, os animais, sem, no entanto, observar respeitosamente as pessoas e as culturas. Talvez pelas grandes dimensões da região amazônica, ou até mesmo pelo isolamento a que ela fora submetida no decorrer da história, ou pela grande complexidade que a envolve no que diz respeito à sua diversidade étnica e cultural, pouco se tem produzido de forma consistente, sendo ainda raros os estudos capazes de apresentar, discutir ou de se fazer conhecer melhor essa região.

Tendo em vista essa preocupação é que vimos propor o presente trabalho. Pretendemos, nesse sentido, desenvolver uma pesquisa capaz de abordar a Amazônia enquanto espaço híbrido, mutável, heterogêneo, que está, constantemente, se constituindo e se reconstituindo, distante do que foi reproduzido pelo pensamento eurocêntrico. Ou seja, um espaço de belezas naturais; mas de povos sem cultura e “sem fé, sem lei, sem rei”.

O ponto de partida desse estudo é refletir sobre processos de construção da identidade cultural na Amazônia brasileira, a partir do romance *Cinzas do Norte*, do escritor manauara Milton Hatoum. Essa obra foi publicada recentemente, em 2005, e coloca em evidência o perfil do sujeito contemporâneo que está constantemente em conflito consigo mesmo e com o mundo que o cerca, além de colocar em pauta questões que envolvem alteridade, identidade e hibridismo.

Nesse sentido, a concepção de identidade cultural que trabalhamos está distante do que diz a etimologia da palavra identidade que se forma a partir do radical latino *identitas*, *identitate* e inicialmente se caracteriza por aquilo que é igual e idêntico. Distante dessa concepção, estamos propondo compreendê-la como algo que se forma a partir da negociação

entre semelhanças e diferenças, ou seja, a identidade como um construto, algo que se constrói e reconstrói incessantemente. Preferimos utilizar o termo identificação – proposto por Hall – ao invés de identidade, porque a identificação é um processo contínuo, conflituoso e ambivalente que implica uma visão não-transcendental e não sintética da realidade.

Para caracterizar a identidade cultural amazônica, estamos propondo uma reflexão que leve em consideração os diálogos, as interações culturais e as misturas. Nessa perspectiva teórica sobre a identidade, o que se destaca são os pressupostos de heterogeneidade, de hibridismo, de tradução e de diferença cultural que marcam as culturas na contemporaneidade. A teoria da diferença e a do hibridismo cultural, desenvolvidas pelo indiano Homi K. Bhabha (1988), apresentam estratégias que contribuem para a desconstrução dos essencialismos que estão na base do pensamento eurocêntrico, que além de estabelecer processos hierárquicos no campo da cultura, excluem as diferenças.

É relevante afirmar que essas teorias surgem com o intuito de evitar os eurocentrismos, ressaltar as diferenças culturais e afirmar uma identidade rizomática - aberta em várias direções (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.4-18). É, evidentemente, uma intensa luta contra a hegemonia intelectual ocidental. Dessa maneira, é o espaço, como diz Walter Benjamin, para pensar a história "*a contrapelo*" (BENJAMIN, 1994, 225), é recusar o enunciado de forma acabada, fechada, normatizada, é observar o contexto, a história da ideologia e as demais condições de produção que contribuem para a formação de sentidos.

Cinzas do Norte, de Milton Hatoum, se encaixa com essa nossa proposta, pois nessa obra a Amazônia é, ao mesmo tempo, um ambiente com muitas desigualdades sociais, e também o espaço utópico com intensos fluxos migratórios, a que chegam, com frequência, à procura de melhoria de vida e ascensão social.

Esse romance de Hatoum apresenta dois projetos distintos de Amazônia, cada um dos quais empreendidos por dois personagens, Arana e, respectivamente, Mundo. O de Arana enaltece o exotismo, tirando inclusive proveito dele, quando, por exemplo, este vende quadros para turistas; e o de Mundo que não dissocia o ético do estético. Para este a arte tem um comprometimento social e político. Esses dois discursos estão em posições opostas: temos, de um lado, Arana, que acredita na existência de uma identidade e de uma cultura amazônica pura e inviolável, posição que, ao priorizar o exotismo e o clichê, mascara diferenças e os verdadeiros conflitos da região. Mundo tenta buscar uma identidade para si e para a Amazônia, mas se frustra nessa busca. E isso acaba sendo o seu mérito, pois seu fracasso acaba por ressaltar a impossibilidade de se fixar a complexidade cultural do sujeito e da região dentro de um molde reducionista.

Nesse sentido, *Cinzas do Norte* apresenta um campo propício e fertilizador para se pensar o conceito de identidade cultural a partir do ponto de vista da verticalidade. De forma intencional ou não, no romance, o personagem Trajano, um português que representa o olhar eurocêntrico sobre a Amazônia, tem como apelido o nome Jano - personagem mitológico de dupla face, uma sempre olhando para o passado e a outra sempre olhando para o futuro. Importante lembrar que Bhabha (1997, P. 48-59), representa a nação como tendo um rosto de Jano. Isso significa notar que os discursos são ambivalentes e que nunca constituem uma história linear, unívoca, mas muitas histórias

– narrativas e contra-narrativas que colocam em xeque visões da história linear e diacrônica.

Chiarelli (2007, p.64), afirma que Hatoum consegue escapar do exotismo da cultura amazônica ao introduzir imigrantes na Amazônia e colocá-los para interagir com nativos e caboclos. Sidelis (apud Chiarelli, 2007, p. 65) alerta que é possível ser amazônico, 'sem necessariamente se 'entregar' a uma linguagem regionalista documental'.

Como a proposta da pesquisa objetiva refletir sobre a formação de identidades na Amazônia, um conceito que vai permear toda essa discussão será o de hibridismo cultural, que se apresenta, sobretudo, como uma ferramenta para se pensar a identidade e a cultura amazônica, no aspecto da pluralidade, da heterogeneidade e da instabilidade. De acordo com o dicionário *Novo Dicionário Aurélio*, o termo híbrido vem do grego *híbris*; remete à mistura que viola as leis naturais, àquilo que é originário de diversas espécies. Algo irregular, anômalo, aberrante e monstruoso. Híbrido opõe-se a monolítico.

O conceito de hibridismo foi desenvolvido pela biologia e foi aos poucos sendo utilizado por outros campos. De acordo com Stelamaris Coser (2005), professora da Universidade Federal do Espírito Santo, o teórico Homi K. Bhabha é um dos maiores responsáveis pela divulgação do conceito de híbrido na comunidade acadêmica de língua inglesa. Inspirado nas concepções de Freud, Lacan, Bakhtin, Derrida e Foucault analisa as relações de poder entre colonizador e colonizado. Bhabha abandona a visão dicotômica das sociedades para defender um terceiro espaço contraditório e fluido onde identidades e relações são construídas a partir das alteridades.

Conforme Bhabha, as relações identitárias precisam ser pensadas para além de um binarismo redutor. Para solucionar esse problema, ele propõe o conceito de espaço intersticial, "essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta" (Bhabha, 1998, p.22). Esse conceito diz respeito a um espaço liminar que estabelece interações simbólicas.

É importante ressaltar que o hibridismo, para Bhabha, é também uma estratégia política, metodológica para ler a língua e as linguagens dominantes, antes consideradas como norma. Essa concepção é de bastante relevância para a nossa proposta de estudo justamente por possibilitar olharmos para as identidades amazônicas de forma distinta às concepções eurocêntricas que podem gerar fixidez e instaurar preconceito.

Souza (2004, p.22) assegura que, para Bhabha, o hibridismo é o espaço que possibilita pensar a história "a contrapelo", é recusar o enunciado de forma acabada, fechada, normatizada, é observar o contexto, a história da ideologia, e as demais condições de produção que contribuem para a formação do sentido do enunciado.

É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou "pureza" inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo (BHABHA, 1998, p. 67).

Em sintonia com esse pensamento, temos as ideias de Néstor García Canclini, um dos precursores da discussão acerca do hibridismo cultural. Sobre os processos de hibridação, Canclini afirma que “todas as relações se entrelaçam umas com as outras, cada uma consegue uma eficácia que sozinha nunca alcançaria” (CANCLINI, 1998, p. 346). Percebemos, então, que assim como Bhabha, Canclini pressupõe que as relações sociais precisam ser vistas fora das visões dicotômicas, precisa-se pensar no cruzamento entre o culto e o popular, o hegemônico e o subalterno, o local e o global, pois os paradigmas clássicos que explicaram os processos de dominação não são capazes de dar conta da multipolaridade das iniciativas sociais, da pluralidade de referências tomadas de diversos territórios.

Em nossa pesquisa adotamos também o conceito de diferença cultural, discutido por Bhabha. Ele desenvolveu esse conceito tendo em vista o de *différance*, do teórico francês, Jacques Derrida. Para desenvolver o conceito de *différance*, Derrida utiliza-se do termo “feixe”, não conceitua ou define o processo, contudo, a partir de vários feixes teóricos ele dá conta de explicar o movimento, o jogo da produção da diferença, que consiste em conceber a língua como um esquema de reenvios (um signo reenvia necessariamente para outro(s) de que é diferente). Conforme Derrida (1991, p.42): “a *différance* não é mais, portanto, um conceito, mas a possibilidade da conceitualidade, do processo e dos sistemas conceituais em geral”.

A grande contribuição desse pensamento da *différance* foi a de quebrar com a lógica ocidental do ser como presença e a de nos fazer pensar no “eu” como um rastro, que está constantemente em jogo com outro(s). Dessa forma, o “Eu” que origina tudo é quebrado e estilhaçado. É a determinação do ser em presença ou em ente(i)dade que é, portanto, interrogada pelo pensamento da diferença” (Derrida, 1991, p.55). Desse modo, o movimento da significação não é baseado apenas em presenças, mas sempre em relação com a coisa ausente, com outra coisa “que não é ele próprio”. Tal conceito destrói ou coloca em crise a noção de origem, presença e totalidade. Trabalha com aquilo que é e que, ao mesmo tempo, não é, por isso a potencialidade desse conceito. Utilizando as palavras de Derrida:

Recomeçamos. A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito “presente”, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro. (DERRIDA, 1991, p.45).

Bhabha utiliza essas noções apresentadas por Derrida e desenvolve a discussão da diferença cultural, como foi dito antes. Ele faz distinção entre o conceito de diversidade e de diferença. Prefere utilizar o segundo termo porque, de acordo com Bhabha (1994 b), numa entrevista concedida a Jonathan Rutherford, a ideia de diversidade cultural é própria da tradição liberal, particularmente do relativismo filosófico e de algumas formas de antropologia, que tem a diversidade como algo positivo e necessário. A ideia de

diferença cultural, defendida por Bhabha, faz existir uma incomensurabilidade, pois é muito difícil, ou até mesmo impossível, conseguir unir diferentes formas culturais. Essa ideia se baseia em noções de identidades políticas desiguais, não uniformes, múltiplas e potencialmente antagônicas. Sobre isso Bhabha (1998), afirma:

A diferença cultural não representa simplesmente a controvérsia entre conteúdos oposicionais ou tradições antagônicas de valor cultural. A diferença cultural introduz no processo de julgamento e interpretação cultural aquele choque repentino do tempo sucessivo, não sincrônico, da significação... (BHABHA, 1998, p. 228).

Acreditamos que essas teorias possibilitam a compreensão das contradições dos sujeitos pós-coloniais, os que estão a todo instante se alterando, se constituindo e se desfazendo, num intenso jogo de movimento, de reapropriações e reelaborações. E nos ajudam a ler o romance *Cinzas do Norte* com o olhar centrado nesses processos culturais movediços e pensar os personagens a partir das imbricações e do constante movimento identitário.

Cinzas do Norte desenvolve-se em torno da história de Mundo, um personagem complexo, com vocação e aspirações artísticas. Esse apelido Mundo, vem de Raimundo, e metaforiza o desejo do personagem de partir em busca de novos horizontes e de estar sempre em trânsitos tanto territoriais quanto culturais. O narrador-personagem, Lavo (um dos poucos amigos de Mundo), é estudante de Direito, de origem humilde, criado pelos tios - Ramira, uma costureira e Ranulfo (tio Ran), que é um personagem desocupado que vive entre farras e livros, que não quer trabalho, apenas dinheiro e mulheres. A mãe de Mundo, Alícia, é uma índia criada na periferia de Manaus, casada com Trajano Mattoso (Jano), um empresário que produz juta, borracha e outras mercadorias para exportação na Vila Amazônia, em Parintins.

Milton Hatoum é bastante habilidoso em sua técnica narrativa, superpõe tipos narrativos: a história é contada em primeira pessoa por Lavo e é entrelaçada com as cartas enviadas por Ranulfo a Mundo. Gostaríamos de salientar a posição narrativa de Lavo: ele é um narrador periférico, que reside em um bairro pobre de Manaus. Ao dar voz a esse personagem, Hatoum dá lugar às vozes subalternas que permitem construir uma historicidade alternativa, longe de conceituações totalizantes – é essa margem cultural, social e econômica que se faz presente na narrativa de Hatoum. Essa voz que vem da margem é fruto dessa nova configuração dos processos de identificação, é um diálogo com a noção de alteridade em um mundo globalizado.

Raymond L. Williams ressalta a importância de conhecer a obra hatouniana e afirma que essa “é uma obra sedutora que combina o melhor da tradição moderna (desde Proust até Autran Dourado, ou seja, a cultura dominante) e outras tradições árabes subalternas que às vezes oferecem novas imagens dentro da cultura hegemônica” (WILLIAMS, 2007, p. 170). Por esse motivo, Hatoum é, frequentemente, colocado em sintonia com teorias pós-coloniais, no que diz respeito a uma nova consciência dos discursos das minorias, dos subalternos, dos de baixo.

Em *Cinzas do Norte* a questão da arte é bem destacada, pois o debate se dá como um eixo para a discussão dos processos de identificação na Amazônia. No romance, a problematização das concepções de arte envolve vários personagens, com visões distintas sobre o tema. Jano, por exemplo, representante de um pensamento eurocêntrico, encomenda de Domenico de Angelis a pintura do teto da sala do seu palacete, semelhante à pintura que este pintor italiano havia feito no teto do salão nobre do Teatro Amazonas, no século XIX.

Portanto, para Jano arte é só aquela vinculada a um pensamento ou a uma tradição europeia; o restante, produzida na Amazônia por pessoas vinculadas a essa região, carece de elevação espiritual, não podendo ser considerada como trabalho artístico. Nesse processo de discriminação, Jano inclui a arte produzida por Mundo – suas pinturas, desenhos, gravuras, onde se reconhecia a rebeldia e o protesto desse jovem idealista que insistia em não copiar o velho continente.

Em discussões sobre o papel da arte, Mundo procurava escapar da ideia de arte circunscrita a uma região específica, que tivesse uma vinculação estreita com a Amazônia. Para ele, essa forma de conceber o objeto artístico pertenceria ao modelo do discurso colonialista. A sua proposta incluía uma sensibilidade e uma identidade com a Amazônia, com as pessoas e as culturas locais, mas o debate não está circunscrito a uma região específica - prevê deslocamentos e abertura para a alteridade. Procurando ser coerente com o seu pensamento, Mundo teve de sair do Amazonas, ir para o Rio de Janeiro e depois para Londres e Berlim. Esses deslocamentos produziram um olhar “entre-dois”, ou seja, um olhar produzido na interação do local com o universal, nas margens incertas das culturas.

Mundo e Arana estão em lugares opostos, um por possuir uma pesquisa própria sobre a arte e o outro, como adepto de uma perspectiva já comum na Amazônia, em que se associa essa região sempre a uma natureza exorbitante. De fato, lemos no romance que Mundo, diferentemente de Arana, é um artista voltado para sentimentos fortes, angústias humanas e desejos incontidos. No seu projeto não há separação entre arte, ética e comprometimento social.

O crítico Chiarelli (2007) destaca que a identidade das personagens nos romances de Milton Hatoum não é algo previamente definido, mas construído e formado por identificações múltiplas que se interpenetram; de fato, para Hatoum, a identidade é algo que resulta de uma construção conflituosa, a partir de imbricações e de diálogos culturais que se processam em fissuras ou espaços móveis entre centro e periferia, fixidez e errância, espaço propício para questionamentos de hegemonias petrificadas.

Esse autor manauara não se preocupa em compor ou delimitar a identidade árabe ou amazônica, mas em desconstruí-las. É a partir dessa desconstrução que pensamos a identidade amazônica – se é que se pode falar de identidade, de fato – procurando escapar do exotismo que contribui para manter esquemas de submissão. Em suas narrativas, a identidade foi discutida como se construindo em uma região de fronteira, portanto, híbrida, constituída a partir de resíduos, daquilo que está fora, à margem, e que problematiza o modelo. Nos romances de Hatoum a identidade foi pensada como um enigma, um mistério, deixando sempre um lado obscuro.

Ao invés de uma Amazônia conformada dentro de sistemas rígidos de identificação, em Milton Hatoum as culturas migrantes e nativas se entrecruzam, formando conglomerados de mesclas culturais que caracterizam as sociedades contemporâneas. Cinzas do Norte sugere distanciamento de qualquer sistema rígido de identificação, ressaltando aspectos de hibridez, de misturas e contextualizações.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BHABHA, Homi K. **Entrevista com J. Rutheford.** IN: William & Chrismar (Orgs.) Identity: Community, Cultural, Difference. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- _____, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- CHIARELLI, Stefania. **Sherazade no Amazonas: a pulsão de narrar em Relato de um certo oriente.** In: **Arquitetura da memória:** ensaios sobre romances Dois Irmãos, Relatos de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/ UNINORTE, 2007.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas.** Trad. Ana Regina Lessa & Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia).** Vol.1. Editora 34, 1ª Ed, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a Diferença.** São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.
- _____. **Margens da Filosofia.** Trad. Joaquim Costa, António M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 3.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte.** São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- PIZZARRO, Ana. **Imaginário y discurso:** la Amazonia. In: JOBIN, José Luís et.al. (org.) Sentidos dos lugares. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.
- SOUZA, Lynn Mario T Menezes de. Hibridismo e tradição cultural em Bhabha. In: Benjamin Abdala Júnior (org.) **Margens da cultura:** mestiçagem, hibridismos & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.
- WILLIAMS, Raymond L. A ficção de Milton Hatoum e a nova narrativa das minorias na América Latina. In: **Arquitetura da memória:** ensaios sobre romances Dois Irmãos, Relatos de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/ UNINORTE, 2007.

DO VIRA-LATA AO VIR A SER: FUTEBOL E BRASILIDADE NA CRÔNICA DE NELSON RODRIGUES

Ronis Faria de Souza (UFES)¹

Resumo: A partir de um complexo recorrente no imaginário brasileiro – um comportamento que oscila entre a crença numa grandeza máxima e a impotência total – Nelson Rodrigues imortalizou o conceito do complexo de vira-latas e suas crônicas esportivas. As crônicas analisadas neste artigo cobrem o período compreendido entre 1950 e 1970, quando o Brasil foi derrotado em pleno Maracanã numa final de Copa do Mundo e conquistou outras três se tornando tricampeão mundial. Os textos demonstram a oscilação no comportamento do brasileiro quanto ao sentimento de brasilidade, marcando uma tendência de euforia nacionalista na vitória e uma depressão cava na derrota. A arena do futebol passa a ser o cenário em que todas as ações da evolução histórica, especialmente o processo de colonização, vão se desdobrar. No atual momento, em que o país se prepara para receber novamente a Copa do Mundo FIFA de Futebol e as Olimpíadas, várias formas de discurso sobre a brasilidade começam a circular com mais repercussão e o complexo de vira-latas volta à pauta nas redações e nos ambientes em que se discutem as formas de ver e dizer o Brasil.

Palavras-chave: Literatura. Futebol. Complexo de vira-latas. Brasilidade.

1 Introdução

Apontar os modos de “ver” e “dizer” o Brasil, circulando pelos espaços discursivos da brasilidade é um exercício, a priori, nacionalista. É possível celebrar essa possibilidade como um ato de civismo, na expectativa, é claro, de atenuar o máximo possível a carga

¹ Ronis Faria de Souza é Doutorando pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: ronisfaria@gmail.com .

semântica pejorativa que esse signo pode conter. Ao longo de sua história, o território, o país, a nação, o Brasil e os que habitaram esses espaços, hoje nominados e reconhecidos como brasileiros, conviveram e convivem com muitos discursos sobre si e discursaram muito sobre sua identidade. O tecido e a substância dessas formulações estão objetivamente marcados pelas contingências da história e se articulam constantemente formando novas formulações. Nesse contexto, é relevante destacar a influência do eurocentrismo e todas as “esquizofrenias” postuladas como visão sobre o país, suas estruturas e sua gente.

O espaço possível onde circulam esses discursos reflexivos é a literatura, o cinema, os estudos sociais, a publicidade, a economia, a sociologia, a filosofia e o jornalismo. E ainda podem ser encontrados em suportes poderosos como a tevê e a internet. Para alinhar nossa análise ao fôlego de que dispomos, vamos nos ater a um recorte e a uma análise que incidirá exclusivamente sobre a literatura, especificamente, a crônica esportiva produzida pelo escritor pernambucano Nelson Rodrigues. Essa abordagem encontra reverberação positiva e uma boa acolhida, uma vez que a pesquisadora Júlia Almeida, em seu curso “Espaço Discursivos da Brasilidade”, da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), sempre desvelou a força das formulações discursivas no ambiente esportivo, com especial destaque para o futebol, uma paixão genuinamente nacional celebrada e destacada em muitos espaços: do marketing à política, por exemplo.

Além disso, o país vive um momento em que afirmação, identidade e auto-realização estão à flor da pele em função da realização da Copa do Mundo FIFA de Futebol (2014) e as Olimpíadas do Rio de Janeiro (2016). Em relação ao primeiro evento, tem havido uma celeuma discursiva entre as autoridades envolvidas na organização. Tudo é motivo de polêmica: orçamento, cronograma de investimentos e de obras, estado de exceção² proposto pela entidade internacional organizadora, forma de organizar a competição, etc. Um marco nessa brigada foi a declaração dada pelo executivo da FIFA, o francês Jérôme Valcke, de que o Brasil levaria um chute no traseiro se não se esmerasse um pouco mais na organização do evento. O episódio culminou com um pedido de desculpas protocolar do “europeu”, que foi aceito pelas autoridades brasileiras, que estavam cumuladas de orgulho nacional.

Não resta dúvida de que essas duas realizações esportivas estão intimamente ligadas ao modo de ver e dizer o Brasil. Seus organizadores³ justificam-nas como oportunidades inestimáveis para “dizer” o Brasil com vistas numa interferência no modo que somos vistos em todo o mundo. É, sem dúvida, uma grande chance de rechaçar os estereótipos que revestem histórica e mundialmente a imagem brasileira e de realizar um esforço de corrigir o que nos é estranho como “ethos”. Tem sido muito comum a repercussão na mídia esportiva

² A Federação Internacional de Futebol (FIFA), na negociação para a realização da Copa, obriga o anfitrião a criar uma lei para alterar o cenário em seu benefício para que a entidade possa realizar atos que eventualmente sejam proibidos. No Brasil, a Lei Geral da Copa possibilitou contratações por meio de um regime diferenciado, autorizou a venda e o consumo de bebidas alcoólicas nos estádios, entre outras medidas.

³ Um documento denominado “Plano de Promoção do País”, editado em 2011 pelo Ministério do Esporte (ME), procura posicionar o Brasil a partir de duas frentes: uma interna (vamos celebrar nossas conquistas) e outra externa (estamos prontos para encantar o mundo). Fica evidente que o modo de dizer quer interferir no modo de ver a nação.

especializada do conceito “complexo de vira-latas”. Trata-se de um conceito sociológico urdido pelo escritor e jornalista Nelson Rodrigues para descrever o sentimento que cumulou a nação brasileira a partir do fracasso internacional frente ao Uruguai, em pleno Maracanã, em 1950. O evento encerra muitos ingredientes do drama, o que é muito ao gosto de Rodrigues. Até aquele momento, a seleção brasileira fazia uma campanha avassaladora. Os seus resultados e o fato de jogar *em casa* para uma plateia estimada em quase duzentos mil espectadores credenciavam-na para uma vitória encarada como certa. Como a *bola pune*, expressão usada como profissão de fé pelos boleiros, o clima do “já ganhou” propiciou uma motivação extra para os aguerridos uruguaios. Assim, mesmo jogando pelo empate e tendo iniciado a jornada com um gol, sofreu o empate e virada. Na última crônica escrita por Nelson, antes da estreia do Brasil na Copa de 1958, cujo título é exatamente “Complexo de vira-latas”, o texto posiciona bem o que significou aquela derrota para a psique coletiva dos brasileiros:

Eis a verdade, amigos: - desde 50 que o nosso futebol tem pudor de acreditar em si mesmo. A derrota frente aos uruguaios, na última batalha, ainda faz sofrer, na cara e na alma, qualquer brasileiro. Foi uma humilhação nacional que nada, absolutamente nada, pode curar. Dizem que tudo passa, mas eu vos digo: menos a dor-de-cotovelo que nos ficou dos 2X1. E custa crer que um escore tão pequeno possa causar uma dor tão grande. O tempo passou em vão sobre a derrota. Dir-se-ia que foi ontem, e não há oito anos, que, aos berros, Obdulio arrancou, de nós o título. Eu disse “arrancou” como poderia dizer: - “extraiu” de nós o título como se fosse um dente (RODRIGUES, p. 51, 1993).

Esse sentimento foi amainado com os sucessos de 1958 e 1962 e com o surgimento de Pelé. Até essa data, o complexo foi desenvolvido e exercitado, tornando-se imagem para representar todo insucesso esportivo, político e econômico do povo brasileiro. É certo, no entanto, como já dissemos alhures, que o fatídico sentimento volta a permear o discurso sobre o Brasil em alguns momentos específicos e pontuais em que as coisas não dão certo ou existe alguma pressão para que elas deem certo. Pudemos suportar essa pecha naquele período como o toleramos quando retorna porque foi um brasileiro o responsável pela criação da imagem, pois convenhamos, sua composição é grotesca.

2 Desenvolvimento

Nelson Rodrigues Filho, ao formular a imagem pela expressão complexo de vira-latas, foi cruel e eficiente, pois capta essencialmente um momento de nossa história e contribuiu para o discurso sobre ele. Certamente a verbalização ajudou na elaboração interna dos brasileiros para suportar o momento. Na mesma crônica citada anteriormente, o autor conceitua o complexo e tece comentários:

Por “complexo de vira-latas” entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se

coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. ***Isto em todos os setores e, sobretudo, no futebol.*** Dizer que nós nos julgamos “os maiores” é uma cínica inverdade. Em Wembley, por que perdemos? Porque, diante do quadro inglês, louro e sardento, a equipe brasileira ganiu de humildade. Jamais foi tão evidente e, eu diria mesmo, espetacular o nosso vira-latismo. Na já citada vergonha de 50, éramos superiores aos adversários. Além disso, levávamos a vantagem do empate. Pois bem – e perdemos da maneira mais abjeta. Por um motivo muito simples: – porque Obdulio nos tratou a pontapés, como se vira-latas fôssemos (RODRIGUES, 1993, p.52, grifo nosso).

Do excerto acima vale destacar alguns componentes. O primeiro deles, e talvez o mais importante, é a indicação de que o sentimento de vira-latismo se dá em todos os setores da vida e em face do resto do mundo. Ou seja, não é um sentimento que só nos acomete no contexto restrito das competições de futebol. Mais adiante, Nelson descreve o estereótipo do inglês destacando o fato de serem louros e sardentos. É imanente aqui o entrechoque etnográfico. Uma seleção composta de jogadores em sua grande maioria negros *ganindo de humildade* diante do escrete saxão. O que está em discussão não é, de fato, futebol, mas questões mais relevantes em outros setores da vida. Não é possível ler esta crônica sem nos atermos pelo menos por um instante nos sentimentos pós-coloniais que se encerram na alma do homem brasileiro. É mister descolonizar o homem/jogador brasileiro nos aspectos exteriores ao conceito territorial de colonização. Quem estava ganindo de humildade frente aos europeus sardentos não eram apenas jogadores de futebol, mas homens contextualizados que carregavam em cada um de seus genes todos os significados da evolução histórica de seu país.

Em 26/7/1966, no jornal O Globo, após o Brasil não ter passado das oitavas-de-final na Copa da Inglaterra, Rodrigues publica a crônica “*Voltamos a ser vira-latas*”. Nesse texto, ele retorna ao conceito de modo muito veemente. Logo na abertura, temos “Amigos, eu digo que, antes de 58 e de 62, o Brasil era um vira-lata entre as nações, e o brasileiro, um vira-lata entre os homens⁴.” Nesse mesmo texto, o autor analisa a afirmação do brasileiro em decorrência do sucesso nos campeonatos mundiais de futebol em contraponto ao complexo de vira-lata sobre o qual ele tanto fala:

Só em 58 é que, de repente, o Brasil e o brasileiro deixaram de ser vira-latas. Quando acabou a final com a Suécia, Cláudio Mello e Souza apareceu com um peito largo e escultural de havaiano de filme. Sim, um peito que ele não tinha na véspera. E, assim todo o país. O medo do rapa tornou-se reação antiga, obsoleta, como a primeira sombrinha de Sarah Bernhardt. Quatro anos depois, era o bicampeonato. Com a vitória do Chile, a robustez do Cláudio Mello e Souza atingiu proporções inimagináveis. Eu o vi, minutos após a vitória sobre os tchecos. O Cláudio era só peito.⁵

⁴ RODRIGUES, Nelson. *A sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol*; seleção e notas Ruy Castro – São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.70.

⁵ *Ibid.*, p. 71.

O autor é bastante preciso na criação da metonímia ao se referir ao peito do amigo Claudio Mello e Souza. Claudio e o Brasil eram só peito. Um peito cheio de si e totalmente livre, naquele momento e apenas, dos recalques históricos. Um peito cheio e largo de havaiano de filme. Uma imagem incrivelmente dissociada do que pode conter na imagem do vira-latas. No excerto acima, Nelson ainda menciona a superação do medo do “rapa”, uma atitude comezinha gerada por qualquer alteração na ordem social. Nessa passagem, o autor se vale do artifício de retomar os momentos gloriosos de 58 e 62 para expor esse retrocesso no comportamento afirmativo do brasileiro. A fragilidade da confiança em si fica totalmente condicionada ao sucesso ou ao fracasso. Em caso de vitória, somos verdadeiros napoleões. Se vem a derrota, o cenário muda e volta a imagem deprimente do vira-latismo.

Numa análise mais amíúde, observamos que a força da prosa de Nelson Rodrigues, ao se referir ao futebol, se manifesta à maneira dos bipolares. Existe um abismo entre a execração total do brasileiro e a sua quase concomitante exaltação. Os extremos são marcados no texto por sentimentos como euforia, epifania, depressão e decepção total. A forma recorrente como Nelson abordava certos temas e pontos de vista, valeram-lhe o epíteto “flor de obsessão”. Suas crônicas exemplificam essa perspectiva de trabalho. Em algumas situações, alguns amigos eram os alvos da zombaria e perseguição:

Não que eles não se irritassem com o que Nelson escrevia. Mas todos estavam cansados de saber que era do seu estilo alimentar-se periodicamente de certas obsessões. Antes era o Otto, agora era o Alceu ou dom Helder. Como dizia Claudio de Mello e Souza, Nelson era uma “flor de obsessão”. E estavam fartos de conhecer a sua imaginação delirante e o seu pendor pelo exagero. Não precisava ser levado a sério, diziam eles (CASTRO, 1992, p. 375).

A seguir reunimos alguns exemplos do que estamos classificando na forma da bipolaridade do autor e que também caracterizam o complexo de vira-latas, uma obsessão temática na caracterização do brasileiro. De modo geral, as crônicas trazidas à análise cobrem um período posterior à derrota na Copa de 50, encerrando-se com vitória do Brasil no mundial do México, em 1970: Das crônicas:

É CHATO SER BRASILEIRO⁶

Dizem que o Brasil tem analfabetos demais. E, no entanto, vejam vocês: a vitória final, na Copa da Suécia, operou o milagre. Se analfabetos existiam, sumiram-se na vertigem do triunfo. A partir do momento que o rei Gustavo da Suécia veio apertar as mãos dos pelés, dos Didis, todo

⁶ Crônica publicada originalmente no jornal Manchete Esportiva, em 12/07/1958, após a vitória do Brasil na final da Copa da Suécia.

mundo aqui sofreu uma alfabetização súbita. Sujeitos que não sabiam que gato se escreve com “X” iam ler vitória no jornal. Sucedeu essa coisa sublime: - analfabetos natos e hereditários devoravam vespertinos, matutinos, revistas e liam tudo com uma ativa, uma devoradora curiosidade, que ia do “lance a lance” até os anúncios de missa. Amigos, nunca se leu e, digo mais, nunca se releu tanto no Brasil. [...]. Já ninguém tem mais vergonha de sua condição nacional. E as moças na rua, as datilógrafas, as comerciárias, as colegiais, andam pelas calçadas com o charme de Joana D’arc. O povo já não se julga mais um vira-latas. Sim amigos: - o brasileiro tem de si mesmo uma nova imagem. Ele já se vê na generosa totalidade de suas imensas virtudes pessoais e humanas (RODRIGUES, 1993, p. 60-61).

Esta crônica registra uma perspectiva de mudança na imagem do brasileiro a partir do primeiro triunfo internacional do nosso futebol. “Já ninguém tem mais vergonha de sua condição nacional” - sentencia o cronista. A vitória na Copa da Suécia, segundo o autor, além de redimir o brasileiro do complexo de vira-latas, operou o milagre de transformar o Brasil com suas hordas de analfabetos numa nação de leitores. Evidente que trata de uma ironia para expor um problema social relevante. Aliás, apesar de crônicas de futebol, o que se tem é uma bela plataforma a partir da qual o Brasil pode ser visto e dito. É possível inferir, a partir da experiência de uma nação de analfabetos, que o futebol (era-foi-é) uma linguagem articuladíssima na expressão da nacionalidade, sendo apenas possível expressar a brasilidade quando o *escrete* ganha. Roberto Da Matta, no artigo “A antropologia do óbvio – notas em torno do significado social do futebol brasileiro”, alega que o futebol garantiria “ao povo, especialmente o povo pobre e destituído, a experiência da vitória e do êxito” (DA MATTA, 1994, p.17).

BICAMPEÕES DO MUNDO⁷

Amigos, estamos atolados na mais brutal euforia. Ontem, quando rompia a primeira estrela da tarde, o Brasil era proclamado bicampeão do mundo. Foi um título que o escrete arrancou de suas rútilas entranhas. E, partir da Vitória, sumiram os imbecis, e repito: não há mais idiotas nesta terra. Súbito o brasileiro, do pé-rapado ao grã-fino, do presidente ao contínuo, o brasileiro dizia eu, assume uma dimensão inesperada e gigantesca. O bêbado tombado na sarjeta, com a cara enfiada no ralo, também é rei. Somos 75 milhões de reis. [...].

⁷ Crônica publica originalmente em O Globo, em 12/06/1962, após a vitória do Brasil sobre a Tcheco-Eslováquia, no jogo final da Copa do Chile.

Outrora o brasileiro era um inibido até para chupar Chicabon. Agora não. Cada um de nós foi investido de uma vidência deslumbrante. Nós sentíamos o bi, nós o apalpávamos, nós o farejávamos. E, partir de ontem, vejam como a simples crioulinha favelada tem todo o élan, todo o ímpeto, toda a luz de uma Joana D´arc. De repente, todas as esquinas, todos os botecos, todas as ruas estão consteladas de Joanas D´arc. E os homens parecem formidáveis como se cada um fosse um são Jorge a pé, um são Jorge Infante. [...]

Setenta e cinco milhões de brasileiros profetizaram o triunfo. Amigos, depois da vitória não me falem na Rússia, não me falem nos Estados Unidos. Eis a verdade: a Rússia e os Estados Unidos começaram a ser o passado. Foi a vitória do escrete e mais: - foi a vitória do homem brasileiro, ele sim, o maior homem do mundo. Hoje o Brasil tem a potencialidade criadora de uma nação de napoleões (RODRIGUES, 1993, p. 92-94).

Se a vitória de 58 começa a proporcionar uma possibilidade de mudança na imagem do Brasil e do brasileiro, essa vitória de 62 logo na copa seguinte teve um efeito exponencialmente maior, como atesta a primeira frase da crônica sobre a euforia que tomava conta do sentimento nacional. É digna de nota também a introdução de elementos poéticos e criação de imagens. A expressão temporal “quando rompia a primeira estrela da tarde” muda a perspectiva do fato jornalístico para um fato poético. No tocante às imagens, se antes éramos vira-latas que ganhávamos de humildade, agora nos tornamos reis e uma nação de Napoleões. Uma nação napoleônica e carnavalesca em que a ordem social e hierárquica é posta de lado: reis e bêbados, pés-rapados e grã-finos, contínuos e presidentes, crioulinhas e Joanas D´arc, todos se encontram e se confraternizam no mesmo espaço familiar. Não há mais diferença, todos se encontram unidos nesse momento de epifania, como se encontravam unidos na depressão da derrota de 50 e nos momentos de vira-latismo que se seguiram àquele episódio dantesco.

À SOMBRA DOS CRIOULÕES EM FLOR⁸

E então, comecei a perceber que os profissionais, torcedores e simples curiosos estavam ali por diferentes motivos. Uns queriam ver a caveira de João Saldanha; outros, a caveira do Brasil; e ainda outros, as duas caveiras: do Brasil e do Saldanha. Houve um momento em que me virei para o Marcello Soares e cochichei-lhe: - “Se o Brasil perder, vão enforcar o Saldanha como um ladrão de cavalos”. O leitor há de perguntar: - “O Brasil tão impopular no Brasil?”. Realmente, o Brasil é muito impopular no Brasil. [...].

⁸ Crônica publica originalmente em O Globo, em 17/06/1969, na vitória de 2X1 do Brasil sobre a Inglaterra, no Estádio Mário Filho em um jogo amistoso.

Terminou o primeiro tempo com o marcador de 1X0 a favor da Inglaterra. O Brasil dera-se ao luxo de perder um pênalti. Na fila do café, um sujeito me agarra e diz: “No segundo tempo a Inglaterra vai melhorar e o Brasil vai abrir o bico”. Entendi o raciocínio do fulano: como há por aqui o Nordeste, o Amazonas, a mortalidade infantil, teríamos mais dez minutos de fôlego, se tanto. [...].

Mas pergunto: - e os outros? E os outros? A imprensa, o que fez a imprensa? E o rádio? E a TV? Deviam estar virando cambalhotas elásticas, acrobáticas. A Inglaterra pode não ter futebol, mas temo o título. É campeã do mundo. Portanto, vencemos o título. Os grandes jornais não deram ao feito brasileiro uma manchete de primeira página. O mais dramático é que quase toda a imprensa, rádio e TV trataram de amesquinhar, humilhar, aviltar a vitória. Em São Paulo as Folhas acharam os ingleses os “melhores”. No Rio, a mesma coisa. No subdesenvolvido, a imparcialidade não é uma posição crítica, mas uma sofisticação insuportável. Fingindo-se justa, quase toda a crônica falada e escrita falsificou o jogo, isto é, descreveu um jogo que não houve (RODRIGUES, 1993, p. 149-150).

O BELO MILAGRE DAS VAIAS⁹

Ouvi em silêncio o craque patricio e, sem nada dizer, deito-lhe toda a razão. Perguntará o leitor, em sua expressa ingenuidade: - “O brasileiro não gosta do brasileiro?”. Exatamente: - o brasileiro não gosta do brasileiro. Ou por outra: - o subdesenvolvido não gosta do subdesenvolvido. Não temos sotaque, eis o mal, não temos sotaque. [...].

Graças a Deus o escrete parte. O que nem todos percebem é que o time nacional leva um maravilhoso trunfo. No México, ele se sentirá muito menos estrangeiro do que aqui. E estará protegido pela distância. Acreditem que a distância será a nossa ressurreição. Se me perguntarem o que deverá fazer a seleção para ganhar a Copa, direi, singelamente: - “Não nos ler”. Sei que as nossas crônicas vão aparecer por lá, como abutres impressos. Não importa. O que nos interessa é fugir da feia e cava depressão que dos nossos textos emana (RODRIGUES, 1993, p. 166-167).

Nessas duas crônicas, que abordam as discussões e o clima em torno da seleção brasileira antes da Copa de 70, têm-se alguns aspectos que merecem análise e algum destaque no tratamento temático do complexo de vira-latas. Um deles é a impopularidade do Brasil entre os brasileiros, ou seja, uma tendência generalizada de desmerecimento dos feitos gloriosos.

⁹ Crônica publicada originalmente em O Globo, em 01/05/1970, após amistosos do Brasil e antes do embarque para o México para a disputa da Copa de 70.

Nelson cita a vitória do Brasil sobre a Inglaterra campeã do mundo como um exemplo desse comportamento de baixa autoestima. Em vez de valorizar o feito, a imprensa do Rio e de São Paulo, dão-lhe um tratamento ignóbil. Mesmo com as vitórias na Suécia e no Chile o gene do vira-latismo ainda se manifestava nos recalcitrantes. E para o autor, a imprensa, era um foco de pessimismo e depressão dos quais a seleção brasileira deveria fugir.

Uma inferência aqui é possível: o complexo de vira-latas é um sentimento instável que se manifesta em algumas situações pontuais, especialmente as situações de crise em que seria necessário lançar mão de uma reserva de confiança. Sua instabilidade o faz adormecer, mas não desaparecer definitivamente. A já citada crônica "*Voltamos a ser vira-latas*" ajuda a sustentar essa perspectiva de instabilidade no comportamento do brasileiro quanto a si próprio e ao país, pois mesmo sendo bicampeões mundiais, bastou uma derrota na Copa da Inglaterra para que se incorresse de forma veemente numa crise de identidade nacional. Logo no início da crônica, que trata da vitória do Brasil sobre a Inglaterra, Nelson sentencia "Se vocês querem conhecer um povo, examinem o seu comportamento na vitória e na derrota" (RODRIGUES, 1993, p. 148).

O MAIS BELO FUTEBOL DA TERRA¹⁰

Em 58, na véspera de Brasil e Rússia, entrei na redação. Tirei o paletó, arregacei as mangas e pergunto a um companheiro: "Quem ganha amanhã?". Vira-se para mim, mascando um pau de fósforo. Responde: "Ganha a Rússia, porque o brasileiro não tem caráter".

Eis a opinião dos brasileiros sobre os outros brasileiros: - não temos caráter. Se ele fosse mais compassivo, diria: - "O brasileiro é um mau-caráter". Vocês entenderam? O mau-caráter tem caráter, mau embora, mas tem. Ao passo que, segundo meu colega, o brasileiro não tem nenhum. Pois bem. No dia seguinte há o jogo e, no seu primeiro lance, Garrincha sai driblando russos e quase entra com bola e tudo. [...] Mas o que ainda me espanta é a frase do companheiro: - "O brasileiro não tem caráter". Essa falta de auto-estima tem sido a vergonha, sim, tem sido a desventura de todo um povo. Ganhamos em 58, ganhamos em 62. Depois da Suécia e do Chile, seria normal que retocássemos um pouco a nossa imagem. Mas há os recalcitrantes. [...] E por todas as esquinas e por todos os botecos há patrícios vendendo impotência e frustração (RODRIGUES, 1993, p. 148).

A um passo do tricampeonato mundial, depois de uma campanha que imprimia confiança, o cronista registra no texto acima mais um momento de recuo na recomposição da imagem. Ao relatar o diálogo com um colega de redação e ao ouvir desse que o brasileiro não tem caráter, Nelson reproduz Macunaíma, o herói sem caráter do livro homônimo de Mário de Andrade. Aqui está estabelecida mais uma face do complexo de vira-latas, uma face neutra de

¹⁰ Crônica publicada em 20/06/1970, há 24 horas da finalíssima da com a Itália, quando o Brasil se consagraria tricampeão mundial.

descharacterização. Se por outros lados, o brasileiro já se viu como um Napoleão e como um derrotado, agora se vê a face neutra das duas possibilidades. Nem bom ou ruim, nem feio ou bonito, alegre ou infeliz, apenas sem caráter.

DRAGÕES DE ESPORAS E PENACHOS¹¹

Amigos, foi a mais bela vitória do futebol mundial em todos os tempos. Desta vez, não há desculpa, não há dúvida, não há sofisma. Desde o paraíso, jamais houve um futebol como o nosso. Vocês se lembraram do que os nossos “entendidos” diziam dos craques europeus ao passo que nós éramos quase uns pernas-de-pau, quase uns cabeças-de-bagre. Se Napoleão tivesse sofrido as vaias que flagelaram o escrete, não ganharia nem batalhas de soldadinhos de chumbo. [...].

Amigos, glória eterna aos tricampeões mundiais. Graças a esse escrete, o brasileiro não tem mais vergonha de ser patriota. Somos 90 milhões de brasileiros, de esporas e penacho, como os dragões de Pedro Américo (RODRIGUES, 1993, p. 193).

Enfim, chegamos ao tricampeonato mundial e ao ponto de encerramento de um circuito iniciado na Copa de 50. Ao gosto do cronista e, de forma obsessiva, voltamos à euforia nacionalista e à convicção de liderança entre as nações. Não é mais uma vez a alegria de ganhar uma competição de futebol, mas um orgulho nacional que perpassa todas as relações da vida. Se o Brasil ganhou a Copa, ele é primeiro entre as nações na visão do cronista e com compartilhamento entre seus leitores, claro. A metáfora hiperbólica (se isso for possível) de Nelson torna o Brasil uma pátria de 90 milhões de dragões de penacho e esporas. O brasileiro curou-se? Não vai mais cuspir na própria imagem, como um narciso às avessas, que necessita se precaver para não sofrer?

José Miguel Wisnik, no livro *Veneno Remédio*, no qual trata de questões políticas, socioeconômicas e comportamentais a partir do futebol, resume o caldeirão cultural do qual o homem brasileiro é oriundo:

O saldo étnico da “sociedade agrária, escravocrata e híbrida”, em sua tardia transição para o moderno, forma a base da operação implícita por meio da qual a obra de Gilberto Freyre realiza o seu desígnio originário inconfessado: algo como a passagem do *vira-lata ao vir a ser*. Trata-se de apostar na transmutação do povo mestiço desqualificado pelo determinismo científico novecentista, de convertê-lo teoricamente a seu próprio potencial, de transformá-lo paradoxalmente no que ele é, de potencializar o *fármakon* e extrair dos venenos da colonização escravista o remédio da civilização original dos trópicos (WISNIK, 2008, p. 415).

¹¹ Crônica publicada originalmente em O Globo, em 22/06/1970, após a vitória histórica e acachapante do Brasil de 4 X 1 sobre a Itália.

Nelson Rodrigues, no bojo do mesmo caldeirão, soube reconhecer um determinando tipo de comportamento e, sem se articular numa retórica professoral, desnudou conteúdos para o aprofundamento histórico, estético, antropológico, psicanalítico e sociológico.

3 Conclusão

Como se viu, o complexo de vira-latas é uma forma de ver e dizer o Brasil percebida pela ótica rodrigueana e expressa, de forma totalmente idiossincrática pelo autor de *Vestido de Noiva*, em suas crônicas de futebol, publicadas ao longo de décadas nos jornais cariocas. Esse sentimento não se restringe ao ambiente esportivo do futebol, sua arena é toda a rede de relações que perpassam transversal e verticalmente o tecido da sociedade: conflitos etnográficos, sociedade de classes, eurocentrismo, subdesenvolvimento nacional, as ciências sociais, símbolos nacionais e a brasilidade tupiniquim. Todos esses subtemas estão de uma forma ou de outra reunidos sob a rubrica do complexo de vira-latas. Mesmo mantendo uma guerra declarada aos sociólogos da época, o cronista deu uma contribuição importante, que vem sendo aprofundada por sociólogos, antropólogos, psicanalistas e estudiosos de literatura.

Atualmente, quando o país é convocado a se reunir para realizar com êxito internacional a Copa do Mundo FIFA e as Olimpíadas do Rio, volta a assombrar a consciência nacional esse fantasma do passado, que põe em cheque alguns valores importantes como a autoestima nacional e a confiança na condição brasileira de se impor por suas qualidades. Esse retorno permite realizar uma inferência importante sobre o complexo de vira-latas. Trata-se de um fenômeno coletivo de existência instável, ou seja, adormece, desaparece por um tempo, mas em determinadas contingências, volta a se manifestar. Nesse momento, em que o Brasil está sendo desafiado internacionalmente, expondo-se para o mundo para realizar os eventos citados, o medo e a insegurança de aceitar a própria potência podem culminar no retorno do complexo. O comportamento das autoridades e dos meios de comunicação na hora de expressar a brasilidade em seus discursos pode revelar em que medida o vira-latismo está se manifestando, caso esteja.

O economista Carlos Lessa, no livro *Auto-estima e desenvolvimento social*, obra que reproduz uma palestra dada por ele na abertura das atividades do Programa Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília, em 2000, “[...] nos permite entender em maior profundidade as duas visões que alicerçam, ainda hoje, a identidade e a consciência nacionais: o mito do Brasil grande, construído a partir do mito do Eldorado, e o mito do Brasil minúsculo, com auto-estima zero” (LESSA, 2004, p.13). O primeiro mito encorajou o brasileiro a se lançar em projetos grandes tais como a construção de Brasília, a criação da Petrobrás, a construção do Maracanã, entre outros. Já o mito do Brasil minúsculo encerra um tipo de comportamento mesquinho no âmbito nacional e internacional que se traduz em atitudes como propor um orçamento em que saúde e educação são tratadas numa visão subdesenvolvida, aceitar reprimendas públicas do Fundo Monetário Internacional (FMI) e, sobretudo, não justificar a visão externa de ser

um país de futuro, visto que foi apontado como o país do futuro.

A visão de Carlos Lessa serve para evidenciar que o complexo de vira-latas pode ser articulado em outro contexto e em outra linguagem que não seja a marcada pela verve literária de Nelson Rodrigues. Além disso, serve ainda para atestar que o fenômeno não está restrito às crônicas de futebol do Flor da Obsessão.

Referências

- DA MATTA, Roberto. A antropologia do óbvio – notas em torno do significado social do futebol brasileiro. Revista da USP. São Paulo, N° 22, p.17, 1994.
- RODRIGUES, Nelson. À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol; seleção e notas Ruy Castro – São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. A Dama do Lotação e outros contos e crônicas. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- _____. A pátria em chuteiras – novas crônicas de futebol. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- JÚNIOR, José Luiz A. Ratton. Nelson Rodrigues, o futebol e a imaginação sociológica. Mediação, Belo Horizonte, n° 04, p. 16, 2004.
- LESSA, Carlos. Auto-estima e desenvolvimento social. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- WISNIK, José Miguel. Veneno futebol: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DULCE VEIGA: DE CAIO F. AO CINEMA DE GUILHERME DE ALMEIDA PRADO

Linda Kogure (UFES)¹

Resumo: O objetivo é analisar a transposição de *Onde andaré Dulce Veiga? – Um romance B*, de Caio Fernando Abreu, para o cinema pelas mãos de Guilherme de Almeida Prado. Primeiro, pretende-se verificar como Caio F. (como assinava em cartas) insere em sua literatura um jogo de hibridismo em diferentes linguagens, incluindo o cinema, e como alguns narradores, como o de *Dulce Veiga?*, “olham” o mundo como cinema, como se o olhar fosse mediado por uma tela. Concebido como filme *noir*, o livro foi inspirado no filme *A estrela sobe*, de Bruno Barreto (1974), adaptado do romance homônimo de Marques Rebelo (1939). O subtítulo – *Um romance B* – reforça a analogia com o cinema, seguindo a classificação de Hollywood: filme “menor”, de baixo orçamento ou da periferia. A segunda parte analisará a transposição do romance para o cinema. Mantendo parte da espinha dorsal romanesca, Prado suprime temas (como o HIV) e personagens como Pedro, Ícaro, a vidente Jandira etc. A canção *Nada além* – presente desde o filme de Barreto – é substituída por *Meditação*, de Tom Jobim e Newton Mendonça. O narrador ganha um nome (Caio) e passa a ser uma espécie de espectro. Mais: passado, presente e imaginação se misturam numa fusão de diferentes linguagens (videoclipes, grafismos, animações) e cenas que “lembram” outros filmes. Prado abre janelas e máscaras, com elementos tão simulados que parecem *fakes*. À primeira vista, há um hibridismo tão artificial que pode ser um “processo de simulacração” (HUTCHEON, 1991) da cultura de massa e/ou um “processo de hibridização” (CANCLINI, 2008). De qualquer forma, *a priori*, um e/ou outro parece(m) gerar um novo sentido.

¹ Linda Kogure é Doutoranda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: linda.kogure@gmail.com .

Palavras-chaves: Caio Fernando Abreu; cinema; hibridismo.

O propósito é analisar a transposição de *Onde andaré Dulce Veiga? – Um romance B*, de Caio Fernando Abreu, para o cinema pelas mãos de Guilherme de Almeida Prado. Porém, primeiro, faremos breve análise literária. Caio F. (como assinava em cartas² e como Prado lhe dedica o filme) incorporou em sua literatura um jogo de hibridismo em diferentes linguagens (música, teatro, cinema, *trash*, pop etc.). Muitos de seus narradores, como o de *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) “olham” o mundo como cinema³, como se o olhar fosse mediado por uma tela ou uma lente de câmera. Um olhar de quem não tem pertencimento, de um estrangeiro sempre à margem, um viajante. Para esses “indivíduos definitivamente sem lugar, a viagem se converteu num movimento permanente e sem fim” (PEIXOTO, 1987, p. 154). Mais:

o mundo é apenas uma paisagem vista pela janela do veículo, uma sucessão de cenas que desfila diante deles. Um *travelling contínuo*. A velocidade converge toda a paisagem em cinema. Para-brisas [sic] e retrovisores dos automóveis se transformam em quadro de imagens, como telas de cinema. Parece existir um vidro entre as pessoas e as coisas, como se uma tela viesse sempre mediar o olhar, tornar indireta toda relação. Transformando tudo que está em cena do outro lado. O movimento constrói o mundo como imagem. Esse cinematismo é complementar à transformação de todas as coisas e locais em *imagerie*, em iconografia. Processo de produção de simulacros. (PEIXOTO, 1987, p. 154).

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* o narrador se apresenta como espectador: “Eu estava irritado com aquela cena em câmera lenta & closes nos olhos reminiscentes” (ABREU, 1990, p. 48). Outras vezes descreve como deve ser a ação: “A cena da perseguição dos automóveis, filmada de helicóptero. Pneus gritando nas curvas, batidas e música frenética, uma grua subindo devagar” (p. 182). Velhos clichês povoam o romance: “Siga aquele carro. Precisei repetir três vezes, vezes demais para um clichê” (p. 182). Mais: o narrador se “sente” filmado: “como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica a minha espreita” (ABREU, 1990, p. 11).

O romance foi concebido como filme *noir*: “Quero esse clima de decadência total de Brian de Palma” (MORICONI, 2002, p. 130). Caio se inspirou no filme *A estrela sobe*, de Bruno Barreto (1974), adaptado do romance homônimo de Marques Rebelo (1939). O

² A coletânea de cartas foi organizada por Ítalo Moriconi e publicada em 2002.

³ O próprio escritor afirmou em entrevista como era seu processo de criação literária: “um processo que é de cinema: imaginar onde está a câmera, de que ponto de vista está sendo visto aquilo que acontece”. DVD “Escritores gaúchos”. Extra (apud SOUZA, 2011).

subtítulo – *Um romance B* – reforça a analogia com o cinema, seguindo a classificação de Hollywood: filme “menor”, de baixo orçamento, à margem da indústria cinematográfica. Ou, quem sabe, como afirma Vivaldo Lima Trindade, se transferirmos o termo para a literatura, o escritor gaúcho alerta sobre “a precariedade material em que vive o escritor no Brasil, o baixo orçamento, o lugar que ocupa a literatura no país, o escritor, suas condições materiais e seu relevo” (TRINDADE, 2009).

O livro sustenta-se num intrincado jogo de memória despertada pela canção *Nada além*, sucesso da desaparecida Dulce Veiga. Há uma fusão de recordações do narrador jornalista (recém-contratado pelo *Diário de Notícias*, pautado para descobrir o paradeiro da cantora), das fontes ouvidas, de informações da mídia, de outros textos literários, de mitos da tradição e de ícones e clichês da indústria cultural. Ao mesmo tempo em que esses retalhos rompem a linearidade do tempo da narrativa, os fragmentos também formam uma rede de relações, e a busca do narrador por Dulce o leva a reencontrar-se. O romance “é o elo entre os pastiches e as metaficções que saturaram os anos 80 e o desejo de narrativas simples, despojadas de referências explícitas”. Mais: “não se trata de um fascínio vazio, mas de uma busca desesperada de sentido e afeto num mundo empobrecido” (LOPES, 2001, p. 216-217).

Nesse mundo empobrecido em que o narrador sequer tem nome, o vírus HIV se reflete numa São Paulo contaminada. E é nesse universo que Caio cria uma “construção cinematográfica, repleta de clichês, lugares-comuns, simulacros e é *redimido* pela música como possibilidade de recuperar uma memória, uma possibilidade de afetividade, de sublime, de pertencimento ao presente” (LOPES, 2001, p. 217).

A primeira frase do romance é emblemática: “Eu deveria cantar. Rolar de rir ou chorar, eu deveria, mas tinha desaprendido essas coisas” (ABREU, 1990, p. 11). Reaprender a sentir, a “agradecer, pedir luz, como nos tempos em que tinha fé” [...] e “sem juiz nem plateia, sem close nem zoom, fiquei ali parado” (ABREU, 1990, p. 11). Mas o “milagre” acontece: a vaga de repórter no *Diário da Cidade*, “talvez o pior do mundo” (ABREU, 1990, p. 12). De novo a classificação de um jornal que está na periferia do mercado.

O narrador confirma sua errância: “Eu fugia, jamais um ano na mesma cidade, eu viajava para não manter laços – afetivos, gordurosos” (ABREU, 1990, p. 57). Ou seja, mais uma “ovelha negra” (como diria Caio, que intitulou um de seus livros no plural – *Ovelhas negras* –, com textos que não se encaixavam em outras publicações), *ex-cêntrico, off-centro*, o “inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado” (HUTCHEON, 1991, p. 88), portanto, povoa as margens. Indivíduo sem identidade, à deriva num universo tão cru e urbano:

Olhei a data, forcei a mente tentando lembrar onde andaria eu mesmo naquela época.

Entregando jornais em Paris, lavando pratos na Suécia, fazendo *cleaning up* em Londres, servindo drinks em Nova York, tomando ácido na Bahia, mastigando folhas de coca em Machu Pichu, nadando nos açudes lípidos do Passo da Guanxuma. Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeça sem molde final (ABREU, p. 57).

Como esse “quebra-cabeça sem molde final” e o romance são transpostos para o cinema? Guilherme de Almeida Prado avisa na epígrafe: “Lave seus olhos de preconceito, e sonhe. Chuang Tsu, *Livro das parábolas*”. Mantendo parte da espinha dorsal romanesca, Prado suprime temas (como o HIV e o chá do santo daime), personagens como Pedro, Ícaro, a vidente Jandira etc, altera outros nomes e muda parte da trama, incluindo o final. A canção *Nada além* – presente desde o filme de Barreto – é substituída por *Meditação*, de Tom Jobim e Newton Mendonça. O narrador deixa de ser um “viajante”, ganha um nome (Caio, interpretado por Eriberto Leão) e passa a ser uma espécie de espectro. Mais: passado, presente e imaginação se misturam numa fusão de diferentes linguagens (videoclipes, grafismos, animações) e cenas que “lembram” outros filmes.

Por que o narrador se assemelha a um espectro? Segundo Fabiano de Souza, que defendeu tese de doutorado sobre Caio Fernando Abreu e o cinema, “é uma luz que revela um mundo tão artificial quanto particular” (SOUZA, 2011, p. 149), há narrações em voz sobreposta que não expõe os sentimentos, mas dá pistas do passado. “Caio é visto mais como uma figura do que como alguém de carne e osso” (SOUZA, 2011, p. 149) e seus figurinos e adereços assemelham-se a prolongamentos da cenografia, como as cores ou estampas da camisa.

Desde o início, o hibridismo de linguagens é potencializado ao máximo. Começa com o ruído e a imagem macro de uma máquina de escrever: “São Paulo, 198...” Reticências que corroboram a ideia de ser um filme de época – dos anos 1980 – e se mantém fiel ao local do romance: São Paulo. Lídia (Júlia Lemmertz, no livro é uma personagem ausente que cedeu o apartamento para o narrador, mas não há clareza se era um caso amoroso), rompe sua relação com Caio. Ele está debruçado na janela, sem reação e em silêncio. Ela repete teatralmente algumas frases: “vou só pra bem longe de você! Longe de você, entendeu?!”

A janela é uma metáfora e toda a sequência “condensa a explosão formal” do cineasta: “o espectador é obrigado a navegar em um terreno pantanoso, em uma plethora de procedimentos filmicos que trazem o olhar como um redemoinho” [...] “O apartamento grafitado e a janela com uma paisagem abertamente falsa ecoam o cinema dos anos 1980” (SOUZA, 2011, p. 151). Outro detalhe: a janela exhibe imagens diferentes: “ora ela é *fake*, formada por um *backlight* artificial, ora é abstrata, tomada por interferências em animação” (SOUZA, 2011, p. 150-151).

Na primeira sequência, da janela surge um painel ou tela artificial que representa a selva de edifícios. Entre um plano e outro, observa-se o grafite da parede de fundo da sala:

[...] uma cópia pós-moderna do *Guernica*, de Picasso, com todas as suas partes brancas pintadas, com cores tropicais e algumas figuras substituídas por colagens de ícones, tais como o Cristo Redentor, Carmem Miranda, Iemanjá, Che Guevara, o *Abapuru*, as colunas do Alvorada, a *Mona Lisa*, com um sorriso de *Smile* etc (PRADO, 2008, p. 17).

A primeira frase do romance surge quando Caio para de olhar o horizonte e se fixa na câmera. Lídia segue esbravejando e “Caio abre os braços sobre a janela, como se fosse voar” (PRADO, 2008, p. 21). E, para surpresa, voa sobre simulações de prédios e

ruas. A velocidade acelera quando um telefone soa. Corte. No interior do apartamento, Caio escreve na máquina: “voar, voar, voar”. Lídia já não está em cena e permanece ausente no restante do filme. Caio atende ao telefone e o editor do *Diário da Cidade*, Castilhos (Cacá Rosset), informa: “Você começa hoje, cara” (PRADO, 2008, p. 24). Mais algumas frases e corte. Caio voa novamente “sobre o lixão e vê uma cópia do seu livro de contos *A sombra jogada no meio do lixo*” (PRADO, 2008, p. 24). No romance, o título é *Miragens*. Ao pousar, tenta recuperar as cópias do livro. Os voos são o imaginário do jornalista.

Outro corte para o interior do apartamento. Caio desliga o telefone. Depois, no jornal, ao manusear a pasta do arquivo de Dulce Veiga, algumas fotos “se movimentam” como animação. Algumas remetem a outros filmes, como *O pagador de promessas* (adaptado do romance de Dias Gomes), com direção de Anselmo Duarte.

Outro exemplo de hibridismo ocorre durante a gravação do videoclipe da roqueira Márcia Felácio (Carolina Dickeman) e sua banda Vaginas Dentatas. Ao entrar no estúdio, uma casa-armazém, ouve-se o repórter em *off*: “Foi então que comecei a ouvir uma música familiar. Não apenas familiar. Havia nela, ou na sensação estranha que me provocava, algo mais perturbador” (PRADO, 2008, p. 37, ABREU, 1990, p. 24). A canção familiar é *Meditação*.

No romance, Caio deixa outras pistas:

Na minha cabeça cruzavam figuras desfocadas, fugidias como as de uma tevê mal sintonizada, confundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma mesma tela. [...] muito nítida entre aquelas imagens vagas, uma poltrona desenhou-se na minha memória. Ou imaginação, eu não sabia. Era uma poltrona clássica, uma *berçère* forrada de veludo verde. (ABREU, 1990, p. 24).

Pistas que Prado, aparentemente, segue da sua forma. Após a gravação ser interrompida e, em seguida retomada, “o armazém se torna um labirinto de luzes e fumaças” (PRADO, 2008, p. 41). Caio abre uma porta, entra em outro espaço, vê uma poltrona verde, segue caminhando e encontra um telão que projeta um filme. Dulce Veiga (Maitê Proença⁴) está na tela, cantando *Meditação* como uma musa e de luvas longas. Caio, minúsculo, atravessa o telão como um espectro, abre outra porta, atravessa um corredor, retorna à sala verde e reencontra o telão. Só que, agora, Dulce também está sentada na poltrona verde, com o braço esticado e uma seringa na mão direita. E sua voz entra em *off*: “Este é o altar-mor do meu ego”.

Caio mexe no interruptor e o cenário muda. Em cena, Pepito Moraes (Francarlos Reis), o pianista de Dulce toca *Meditação* num piano verde, enquanto Dulce canta. No último plano, a seringa cai e se espatifa no chão. Corta. O cenário é novamente o estúdio

⁴ A imagem de Maitê Proença remete a outro filme de Prado: *A dama do cine Shangai*.

e presume-se que se trata do presente. A sonoplastia é a repetição de um trecho da canção, simulando que o disco (o velho vinil) está arranhado. Mas um rapaz louro (depois, descobre-se que é Raudério, interpretado por Carmo Dalla Vecchia, o Saul do romance) caminha em direção a Caio, aponta e coloca a pistola no peito do repórter e o beija na boca. Corta. Enquanto a banda continua gravando, Caio diz: “Dulce Veiga”. Ou seja, presente e passado e vice-versa, se fundem.

No roteiro fica claro que o corte posterior à queda da seringa se funde em outro espaço, o antigo apartamento de Dulce, e em *flashback*, mas no filme tudo fica solto. Como o cenário é esfumaçado e o narrador atravessa corredores e portas, o espectador quase não identifica que é outro tempo-espaço, o do passado e do imaginário que se referem à primeira vez em que o jornalista esteve no apartamento da cantora (no livro, para entrevistá-la, no filme, a entrevista é com Alberto Veiga). A poltrona verde parece sem sentido, porque até então não se tem referência sobre esse objeto tão simbólico, que segue permeando a trama. O corredor também merece menção: “Um dos elementos mais relevantes dos cenários é o corredor” (SOUZA, p. 163), justamente a ponte entre um tempo-espaço a outro. “Essa passagem que une espaços de geografia distantes” (SOUZA, p. 163) é vista em outras sequências, como no final da cena do estúdio. Outro corte e Caio está no seu apartamento.

Ao longo do filme, Prado parece abrir janelas e máscaras, com elementos tão simulados que parecem *fakes*. Há um hibridismo tão artificial que talvez seja um “processo de simulacração” (HUTCHEON, 1991) da cultura de massa ou um “processo de hibridização” (CANCLINI, 2008), como veremos adiante.

Um dos *fakes* mais emblemáticos ocorre quando a porta de um armário (do apartamento) se abre de repente e um braço-mão (envoltos em longa luva) de Dulce despenca com um cigarro aceso. O jornalista veste um sobretudo e uma peruca loura. A poltrona verde está lá e já dá pista de que se trata do imaginário de Caio. Tanto é que Dulce surge, fuma um cigarro como Rita Hayworth, em *Gilda*, contracena com Caio que, por sua vez, já tinha escolhido um disco da cantora para colocar na eletrola. Entre os vinis de Veiga, está *Nada além*, única referência à canção romanesca.

Outro exemplo ocorre no teatro, local em que Alberto Veiga (ex-marido de Dulce), interpretado por Oscar Magrini, ensaia *Beijo no asfalto*, “com uma cena que Nelson Rodrigues não se atreveu a escrever, uma *Pietá gay* desesperadamente erótica” (Prado, 2008, p. 112; ABREU, 1990, p. 128). Novamente o cineasta altera a trama: Alberto apresenta “a última imagem de Dulce!”, em preto e branco, sem áudio e edição. Enquanto desce o telão sobre o palco, na parede oposta, o que se vê é a logomarca da Metro-Goldwyn-Mayer Inc., o leão que, ao invés de rugir, expele a projeção.

Além do teatro e da literatura no cinema e do cinema no cinema, o cineasta transforma Alberto Veiga em um cineasta frustrado. Tão frustrado que dá “voz” ao filme, interpretando os diálogos e a sonoplastia. Dulce fugiu das filmagens de *Methafora* (no livro ela some na estreia do show *Dulcemente Dulce*) e Alberto é substituído por outro diretor. Quem assume o papel de Dulce é Lyla Van (no romance, Lilian Lara), interpretada por Christiane Torlone. Ou seja: há uma inversão de posições. Dulce que estava no centro como protagonista vai para a margem (e desaparece) e vice-versa para Lyla que,

de coadjuvante, assume o papel principal. Mais: Alberto também vai para a margem, já que nunca mais conseguiu dirigir um filme. E exhibe o que poderia ter sido seu grande sucesso, um sonho projetado pela boca do leão da Metro, uma das líderes de Hollywood. Curioso é que o tempo-espaço não condiz com a trama, já que Dulce sumiu há 20 anos, ou seja, nos anos 1960, quando o cinema não era mais mudo nem preto e branco. Talvez seja mais uma homenagem de Prado ao cinema. Depois, descobre-se que o primeiro encontro entre Caio e Dulce ocorreu na frustrada entrevista que o repórter faria com Alberto, exatamente sobre o início das filmagens de *Methafora*. Além da cantora, Raudério, o subversivo, também presente no apartamento, precisa fugir da polícia, que está a caminho. Caio é usado para despistar os policiais com a peruca loura, o sobretudo e a pistola de Raudério. Este lhe beija na boca na despedida, o que esclarece a estranha sequência no estúdio das Vaginas Dentatas. A menina Márcia (deixa de ser bebê) também está no local, mas aparece como *fake* (em outras sequências também), pulando e repetindo: “os homens estão vindo!” Na rua, Caio é perseguido e ferido pelos policiais. Assim, se esclarece a insistente repetição da peruca loura suja de sangue, o sobretudo e a pistola.

O sobretudo e depois a pistola também aparecem na sequência do cortiço em que vive Raudério. Aliás, há um corte brusco do apartamento de Caio ao local da externa do cortiço: e uma grua cumpre a sua função, não como idealizada por Caio F., conforme já citado, mas de forma invertida: ao invés de “uma grua subindo devagar” (ABREU, 1990, p. 182), a grua faz o movimento oposto. Nas duas sequências do cortiço, a metáfora do corredor retorna como ponte entre presente e passado: é com Raudério que se desvenda o paradeiro de Dulce. Porém, o local não é o mesmo do romance: Estrela do Norte, em Alto Paraíso de Goiás, e seu santo daime. A musa do Prado vai parar na Amazônia e o barco que leva Caio chama-se *Macunaíma II*, ou seja, não mais o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, transposto para o cinema por Joaquim Pedro de Andrade, em 1969. Mais uma vez, Prado abre janelas e hibridiza com outros livros e filmes tal qual já exemplificado com *O pagador de promessas*.

A Dulce de Prado aparece cantando outra música e embora esteja também numa pizzaria, muda o desfecho que remete a outro filme: *Cantando na chuva*, de Stanley Donen, só que com Caio, finalmente, conseguindo cantar e, Márcia, de guarda-chuva, caminha em sua direção em dueto rumo a outro *happy end*. No romance, Caio toma o chá de santo daime, se reencontra, vai embora com o gatinho Cazuzu (presente de Dulce) entre as mãos e diz: “E eu comecei a cantar” (ABREU, 1990, p. 213), em contraposição à primeira frase do livro, conforme já citado.

Outra alteração está na “fala” de Castilhos sobre Dulce. E o que não lhe sai da memória não é mais “a voz rouca que conseguia dar forma a qualquer sentimento” [...] “Dulce cantava a dor de estar vivo e não haver remédio nenhum para isso” (ABREU, 1990, p. 48) e, sim, as suas “coxas”.

Por que tamanha alteração? Prado cria um híbrido da crônica que Caio escreveu – “Onde andarás Lyris Castellani?” – publicada em 28 de janeiro de 1987, em *O Estado de São Paulo*, com a Dulce do romance. A crônica enfatiza: “acima de tudo, antes de nada – Lyris tinha COXAS. Ah, que coxas! Tão grossas e sólidas que merecem este detestável ponto de exclamação que acabo de usar”. Essa musa existiu de fato e também sumiu.

Caio explica quem foi ela:

Lyris era bailarina de O Beco, em São Paulo (e eu lá, nos cafundós da fronteira com a Argentina!), depois foi lançada por Walter Hugo Khoury como atriz séria em *A Ilha*, ao lado de Eva Wilma e Luigi Picchi, filmado em Bertioga. Andei à cata do filme durante anos. E valeu o encontro: guardo gravada a fogo na memória a imagem de Lyris encostada numa rocha áspera. Com as coxas à mostra. Aquelas coxas. (ABREU, 1987).

Prado hibridiza a Lyris não só na fala de Castilhos como na crônica que o repórter tem que escrever, com o título imposto pelo editor: “Onde andaré Dulce Veiga?” No romance, consta somente a frase inicial: “A primeira vez que vi Dulce Veiga, ela estava sentada numa poltrona de veludo verde” (ABREU, 1990, p. 54). No filme, partes da crônica estão adaptadas: “Mas eu a quero de volta. De alguma forma irracional, como se quer o tempo que se foi”. [...] “Procurem, procurem. Até achar”. [...] “Me escrevam, me telefonem, me dêem [sic] notícias” [...]. “Se por acaso cruzarem com ela na feira, no elevador, no bar da esquina” [...], “digam” [...] “que mando meu mais carinhoso beijo. E que jamais a esquecerei” (ABREU, 1987). A fotografia de Dulce deixa de ser a que lembra Rita Hayworth, com sua legenda “Quero encontrar outra coisa” (ABREU, 1990, p. 58) e, sim, a de Dulce com as pernas nuas. Guilherme Prado não colocou legenda.

Esse exemplo é simbólico porque, ao ler a crônica, Prado procurou Caio para que os dois desenvolvessem um argumento de cinema sobre o tema. Enquanto o projeto não saiu do papel, Caio escreveu o livro. “Vinte anos depois, o filme ficou pronto, estreando no Festival do Rio, em 2007” (SOUZA, 2011, p. 147). Também há cartas de Caio convidando Prado a adaptar o romance para o cinema e de comentários sobre sua participação, como ator, em outro filme do amigo cineasta: *Perfume de gardênia*.

Enfim, Prado tece um emaranhado de híbridos que arrombam fronteiras de linguagens, culturas, estéticas e mídias. Essa hibridização pode surgir de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de formas separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p. XIX), ou melhor, outros híbridos (CANCLINI, 2008, p. XIX). E como ocorrem?

[...] da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se *reconverter* um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-los em novas condições de produção e mercado (CANCLINI, 2008, p. XXIII).

Assim, chega-se ao “processo de hibridização como misturas interculturais” geradas, dentre outras, pela indústria cultural (CANCLINI, 2008, p. XXX). No romance e no filme, há um intercâmbio de mídias de massa (jornal, rádio, televisão, cinema), de outras culturas – do pop ao *trash* –, de outros textos, canções, musas e cenas de outros filmes.

[...] hoje todas as culturas são de fronteiras. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim, as culturas perdem relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 2008, p. 348).

Nessa perspectiva, Caio F. e Prado são “artistas anfíbios, capazes de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências” (CANCLINI, 2008, p. 361), abrindo outras possibilidades que geram novo sentido. Diferente do processo de “simulacrização” de Baudrillard, que é “a destruição total do significado” (apud HUTCHEON, 1991, p. 280), porque “a arte pós-moderna atua no sentido de contestar o processo de simulacrização da indústria cultural” (HUTCHEON, 1991, p. 280), não nega ou lamenta, apenas “problematiza toda noção de representação da realidade”. E talvez seja essa contestação que transforme o filme de Prado em uma obra um tanto *fake*, artificial e inverossímil. Como Dulce Veiga, o cineasta encontrou outra coisa, outras subversões e fez mais um filme considerado “autoral” e na “contramão” do mercado (PRADO, 2008, p. 16). Tanto que ainda não está incluído no circuito comercial nem foi lançado em DVD. Entretanto, Prado parece não se incomodar: “Tenho uma compulsão em querer subverter as regras estabelecidas e sinto necessidade de buscar maneiras inteligentes de quebrá-las” (PRADO, 2008, p.11). E ao

somar o universo pós-moderno dos anos 80 com a linguagem da internet, que relaciona fatos e ideias de forma globalizada e quase aleatória, com a multiplicidade de caminhos e opções dos videogames, foi e continua sendo um dos meus maiores interesses no desenvolvimento de uma nova forma de contar histórias (PRADO, 2008, p. 16).

Afinal, como diz Dulce Veiga, “a história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser” (ABREU, 1990, p. 203), com a linguagem e a estética que escolher, rompendo as fronteiras multiculturais e subvertendo as imposições estéticas e mercadológicas.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. “Onde andaré Lyris Castellani?”. *O Estado de São Paulo*. 28 de janeiro de 1987.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LOPES, Denilson. “Da pobreza das palavras à música das palavras”. *Revista Aletria*. Belo Horizonte. 2001, pp. 215-224. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit/>

- 08_publicacoes_pgs/Aletria%2008/Denilson%20Lopes.pdf. Acesso em: 21 jul. 2013.
- MORICONI, Ítalo. *Caio Fernando Abreu. Cartas*. (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PRADO, Guilherme de Almeida. *Onde andaré Dulce Veiga?* Roteiro e direção de Guilherme de Almeida Prado. Da obra de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- SOUZA, Fabiano de. *Caio Fernando Abreu e o cinema*. O eterno inquilino da sala escura. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- TRINDADE, Vivaldo Lima. "Onde andaré Dulce Veiga?, um pastiche noir". *Revista Gatilho*. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009. Disponível em: http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/artigo_dulce_veiga.pdf. Acesso em: 10 ago. 2013.
- DVD "Escritores gaúchos". Extra. Perfil dos escritores: Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: RBS publicações, 2007.

ECOS DO SERTÃO; SERTÕES

Josina Nunes Drumond (UFMG)¹

Resumo: Objetiva-se nesse estudo focalizar analogias, convergências e divergências em três obras canônicas que focalizam o sertão. *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Nas três obras há o universo letrado e o universo obscurantista, com diferentes níveis civilizatórios. Focaliza-se o Fluxo verbal dos personagens, do copioso ao enxuto (do sertão das águas ao sertão das secas), em conformidade com a realidade local (estilo de vida, clima, vegetação). Ressalta-se a diversidade de estilo: o rebuscamento de Euclides da Cunha, a clareza de Graciliano Ramos e a nebulosidade de Guimarães Rosa, cada um mantendo sua singularidade e sua genialidade literária. Desenvolve-se a análise das três obras, detectando a afinidade entre a narrativa e o espaço focalizado em cada uma delas. Verifica-se, a rapidez ou a lentidão do fluxo narrativo, com relação às aporias no deslocamento espacial dos personagens, levando-se em consideração as venturas ou desventuras topográficas e climáticas. Examina-se a sintonia do foco narrativo em concordância com o objetivo proposto pelo narrador, assim como as peculiaridades do registro verbal no que se refere à adequação da linguagem e do estilo com relação ao que é narrado ou retratado.

Palavras-chave: estudo comparativo sertões

Consonância entre estilo, linguagem e cenário²

A proposta central de minha pesquisa de pós-doutoramento, feita na UFMG, que deu origem ao livro *Ecos do sertão: sertões – Vozes o árido, do semiárido e das veredas* é um estudo comparativo da diversidade estilística em três obras e da consonância entre

¹ Josina Nunes Drumond é Pós-Doutora pela Universidade Federal de Minas Gerais. Email: jonund2@yahoo.com.br.

² Abreviaturas : VS (Vidas secas), GSV (Grande sertão: veredas), OS (Os sertões)

estilo, linguagem e “cor local” de cada uma. Trata-se de detectar convergências e divergências em três obras canônicas da literatura brasileira, cujo tema é o sertão: *Os sertões*, de Euclides da Cunha (sertão semiárido), *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (a aridez da seca nordestina), *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (sertão das águas).

Estilo e linguagem coadunam com o cenário e com a temática focalizada em cada uma das três obras: é o que veremos a seguir, começando pela ordem cronológica de publicação.

O sertão de *Os sertões* diverge em parte do sertão mineiro no que se refere à vegetação e ao clima. É intrincado e espinhoso, o que dificulta a circulação dos forasteiros. A leitura da obra se arrasta lentamente, pois o leitor se vê atravancado pela dificuldade lexical, assim como as tropas do governo se veem atravancadas em direção a Canudos, devido à vegetação, às agruras climáticas e a outros tropeços do caminho. Em conformidade com o moroso avanço das tropas, a leitura não flui com facilidade. O leitor debate-se numa floresta lexical tão intrincada quanto a flora do sertão semiárido.

Em Canudos, dois universos desconhecidos se digladiam com diferentes armas: por um lado os rudes sertanejos, sem domínio da palavra e sem arsenal de guerra, mas com domínio do espaço físico; por outro, a soldadesca engalanada, vinda da capital, com domínio de armas e com todo o aparato governamental na retaguarda, porém, sem domínio e sem conhecimento do meio físico, totalmente despreparada para o que encontraria pela frente. Nota-se o choque cultural entre dois Brasis diametralmente opostos: um país litorâneo, urbanizado e civilizado, e outro sertanejo, rural e arcaico.

É impossível qualquer tipo de conciliação entre contendores tão antagônicos quanto à temperatura local, abrasadora ao meio-dia, e gélida à meia-noite. A situação para ambas as partes é espinhosa como a vegetação e rude como o clima do agreste brasileiro.

Apesar de ser considerado de um modo geral como semiárido, o clima de certas partes do Nordeste brasileiro, em época de grandes estiagens, se torna tão árido quando o das regiões desérticas.

A narrativa de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, tão enxuta quanto o clima, diverge totalmente do copioso fluxo verbal de *Grande sertão veredas* e da intrincada narrativa de *Os sertões*. Praticamente não há diálogo entre os personagens. Eles se comunicam especialmente por meio de gestos, de olhares, de expressões faciais, de trejeitos, de interjeições guturais, de exclamações, de rugidos, de resmungos, ou seja, por meio de interação não verbal. Entendem-se, no mais das vezes, sem articular palavras. Utilizam signos simples (icônicos e indiciais) já que o entendimento pode dispensar o uso de signos mais complexos, como a linguagem verbal, totalmente simbólica, que exige abstração e cognição, funções mentais de alta complexidade para seres primários como Fabiano, Sinhá e as suas crianças.

As veredas pantanosas e verdejantes, onde cresce a palmeira Buriti, assim como os inúmeros cursos de água, também chamados veredas, estão em consonância com a narrativa de *Grande sertão: veredas*. A abundância de água e a profusão da flora retratam-se na riqueza lexical e na copiosa fluência verbal de Riobaldo, que é ao mesmo tempo narrador, protagonista e crítico da própria narrativa. A sintaxe é tão retorcida quanto os arbustos da região. A complexidade do sertão mineiro está também em consonância com a complexidade da narrativa. Riobaldo tenta explicar por palavras tortas aquilo que não

entende. Os propositados tropeços sintáticos e lexicais de *Grande sertão: veredas* são arquitetados de modo a não interferir na compreensão global. Por conseguinte não bloqueiam o fluxo da leitura. Pode-se ler rapidamente o conjunto da obra, sem grande prejuízo da apreensão do conteúdo, mas pode-se também, para deleite próprio, fruir o texto lentamente, frase por frase, e vislumbrar as joias lexicais do garimpo rosiano, à medida que se embrenha numa densa floresta textual de rara beleza.

Poder e função social da linguagem

Como nossa mesa, neste simpósio, se intitula “Subalternidade, Marginalidade e Diversidade”, eu extraí de meu livro *Ecoss do sertão:sertões*, um excerto do último capítulo, que aborda o poder e a função social da linguagem.

Nas três obras há o universo letrado e o universo obscurantista. Em GSV há três níveis civilizatórios: o dos catrumanos, seres humanos meio animais, sem domínio da linguagem falada (emitiam grunhidos), que se juntam à comitiva de Riobaldo. Seu processo civilizatório está muito aquém do dos jagunços, aos quais se irmanam para lutar contra inimigos desconhecidos, seja de outros bandos, seja da parte do Governo; o 2º nível civilizatório é o dos jagunços, que são iletrados, mas dominam a linguagem oral; o 3º é o dos letrados: os fazendeiros. O protagonista Riobaldo, filho bastardo de um rico fazendeiro e de uma pobre sertaneja, aprendeu a ler “mediante cartilha e palmatória”. Tinha algum domínio sobre a escrita e eloquência na fala. Foi por meio da palavra escrita que desconfiou das artimanhas guerreiras de Zé Bebelo, no que se referia à ambiguidade dos bilhetes redigidos, e foi por meio da fala, graças a uma brilhante defesa no ensejo do julgamento de seu ex-patrão, que se elevou à categoria de chefe do bando. Nesse caso, a linguagem, como signo do poder, é a arma mais poderosa de Riobaldo.

Em *Os sertões* há a total impossibilidade de entendimento entre a cultura letrada, do litoral, e a iletrada, do sertão. São dois universos totalmente distintos. Apesar de contemporâneas, há entre ambas um abismo civilizatório de séculos. É como se fosse o enfrentamento entre humanos e brutos.

Fabiano, personagem de VS, tem consciência de que a aprendizagem da norma culta é uma forma de luta contra a opressão. Não pode participar do discurso de igual para igual, sem encafurnar-se como bicho. Seu maior tormento é justamente a falta de domínio da linguagem corrente. “Sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis ele saía logrado” (VS p.57). Fabiano tem consciência de que a falta de domínio do código linguístico é nefasta em todos os contatos extrafamiliares. “Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com pena e tinta cálculos incompreensíveis” (VS p.116).

Durante a fuga da seca, ciente de que a linguagem é um instrumento do poder, Fabiano conduz sua família em direção ao sul, na esperança de que seus filhos não passem pelas mesmas privações. Na obra de Graciliano Ramos, na maioria das vezes a linguagem culta é vista, de modo depreciativo, como fonte de mal-entendidos ou como

meio de opressão e de divisão social. O conhecimento do código linguístico dominante é mostrado tanto como algo útil (para não ser ludibriado – para poder se defender), quanto como algo inútil, como no caso do prolixo Tomás da bolandeira, personagem letrado por quem Fabiano nutre grande admiração. O pobre homem não usufrui das benesses desse pretense poder; morre de inanição, com estômago vazio e pernas fracas. “Coitado. Para que lhe servira tanto livro, tanto jornal?”

Fabiano admira as palavras compridas e complicadas da cidade, mas acha que são inúteis e, sobretudo, perigosas. O domínio do código linguístico e a capacidade de argumentação teria sido para ele um recurso de defesa no momento do acerto de contas com o patrão, no momento do indevido encarceramento e na questão dos impostos sobre a carne do porco abatido. A linguagem como instrumento de poder, o libertaria da opressão, lhe propiciaria o direito à cidadania, à dignidade, e ao devido respeito como ser humano. Fabiano se elevaria à categoria de “homem humano”, expressão usada por Riobaldo em GSV. É o que ele deseja para os filhos: “... e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles” (VS. p.172).

Todavia, a seca é mais poderosa do que toda e qualquer retórica. A grande antagonista contra a qual todos lutam, não poupa ninguém; Na época das grandes estiagens, a natureza árida, estéril e inóspita se apresenta como oponente à vida daqueles que dependem dela para seu sustento.

Para Riobaldo, o domínio da linguagem o eleva à condição de chefe do bando e, por conseguinte, de detentor do poder. A relação de Riobaldo com as letras determina seu destino. Como já foi dito, em duas passagens cruciais, o domínio da palavra lhe é fundamental. Numa primeira, a do julgamento, por meio de sua desenvolvida oratória, consegue salvar Zé Bebelo da morte. Seu discurso inflamado faz aflorar, aos olhos de todos, a predisposição para o comando do bando. Numa segunda passagem, por meio do domínio da palavra escrita, como escrivão de Zé Bebelo, ele se inteira dos duvidosos planos deste, que parecia servir a dois senhores: era chefe dos jagunços contra as tropas do Governo e trabalhava para o Governo em prol do extermínio da jagunçagem.

Riobaldo não se identifica com o pai, rico fazendeiro, tampouco com os jagunços, pobres ignorantes, com os quais convive. É perito em arma de fogo, famoso pela rapidez e pelo tiro certo. Sua outra arma, não menos importante, como vimos anteriormente, é a palavra. É também por meio dela que, depois de velho, narra sua vida pregressa, numa busca psicanalítica de entendimento de si, das coisas e do mundo.

Riobaldo é ao mesmo tempo sertanejo e letrado; pertence à plebe rural e à classe dominante. É jagunço e fazendeiro, enfim é um homem dividido. No mundo rosiano, o sertanejo geralmente é iletrado, mas é justamente por ser alfabetizado que Riobaldo entra para a jagunçagem. Por outro lado, justamente quando decide abandonar a vida de jagunço, entra definitivamente para essa vida, ao reencontrar Diadorim. “Meu rumo mesmo era o do mais incerto. Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte” (ROSA, 1986, p. 116). “Sempre fui assim, descabido, desamarrado” (ROSA, 1986, p. 126).

Em *Vidas secas* a quase ausência de diálogos entre os personagens, a parcimônia da linguagem verbal está diretamente ligada à restrita relação destes com o meio social.

Fabiano entende-se perfeitamente com os animais, mas não consegue se comunicar devidamente com seus semelhantes. “O único vivente que o compreendia era a mulher. Nem precisava de falar: bastavam os gestos” (VS p.141).

Em *Os sertões*, há um abismo cultural entre sertanejos e soldados. No momento da leitura, há outro abismo lexical entre o leitor comum e o vocabulário técnico oriundo dos diversos domínios do conhecimento humano: geologia, engenharia, geografia, climatologia, meteorologia, topografia, mineralogia, botânica, sociologia, antropologia, etnologia, história, psicologia, entre outros.

Em GSV, o copioso fluxo verbal de Riobaldo demonstra o quanto sua fala é importante em todas as circunstâncias como instrumento de respeito e de poder, e, além do mais, lhe garante livre acesso ao universo letrado e iletrado.

No julgamento de Zé Bebelo, mais de quinhentos jagunços reuniram-se, ao ar livre, para decidirem sua sorte. Joca Ramiro, que presidia o julgamento, perguntou se havia alguém entre os cabras valentes, que quisesse depor em acusação ou defesa. Depois de muito titubear, Riobaldo deu um passo adiante, levantou o braço, estalou o dedo, e desandou a falar. Depois de argumentar que seria uma vergonha matar um homem sozinho e desarmado, como boi de corte, e que, por outro lado, seria uma honra para eles soltar o chefe do bando inimigo depois de derrotado, Riobaldo acabou sugerindo como pena que o réu fosse para outro Estado, bem longe, e que não voltasse nunca mais a guerrear com eles. Sua opinião foi acatada. Depois disso passou a ser mais respeitado por seus pares, e demonstrou potencialidades para vir a ser o futuro chefe do bando.

No sertão rosiano, tanto os catrumanos quanto os jagunços seguem o chefe e acatam as ordens sem pestanejar. Não sabem aonde vão, contra quem deverão lutar e desconhecem a razão da luta. Pior ainda: não se interessam em se inteirar da situação. Dormem ao relento, como nômades. Alimentam-se mal, não recebem remuneração para participar das batalhas e obedecem cegamente às ordens recebidas. Eles próprios desconhecem o motivo que os leva a esse tipo de existência. Seria questão complexa, do âmbito da sociologia e da antropologia. O importante para eles talvez seja apenas a sobrevivência imediata. Malgrado o instinto de preservação, viver sob o iminente risco de morte talvez representasse um atalho para o fim, um modo de abreviar a dura existência sem sentido, desprovida de qualquer projeto de vida. Dar cabo da vida *tout court* poderia ser visto como pecado, covardia ou fraqueza; morrer lutando na frente de batalha, ao contrário, seria honroso e até mesmo heroico.

Euclides era republicano, mas não morria de amores pela República. Não se deixava prender a nenhuma ideologia. Como livre pensador, mantinha sua independência de pensamento e de crítica. Quis fazer uma denúncia contra o grande erro, que foi a guerra de Canudos, e contra as atrocidades cometidas pelas forças governamentais. Todavia, um problema se interpunha. Ele fazia parte das forças governamentais. Era ex-aluno da Escola Militar, tinha formação acadêmica e fora enviado pelo mundo letrado para uma cobertura jornalística num mundo iletrado. Além de sua posição privilegiada no mundo civilizado, seu sogro Frederico Solon Sampaio Ribeiro, um dos chefes do golpe que pôs fim à monarquia, era uma respeitável figura política. Como poderia Euclides escrever contra o Governo, como denunciar o equívoco, a barbárie, os erros estratégicos de

guerra e o genocídio provocado pela iniciante República, sem prejudicar o sogro, sem afrontar o exército, e sem macular sua própria imagem? Outro problema a ser resolvido: como denunciar o ocorrido, sem estar devidamente baseado e ancorado em pilares firmes e concretos das ciências? Para não ser motivo de descrédito junto à elite intelectual, nem de chacota no meio popular, ele optou por um longo período de maturação e de pesquisas, antes de se posicionar.

Ele registra uma consciência científica (ou determinista) que retrata o atraso do agreste brasileiro, região de solo pedregoso e vegetação xerófila, entre a mata e a caatinga. Percebe-se que seu trabalho é fruto de longas pesquisas, nas quais focaliza cientificamente os determinismos físico e biológico. O autor desenvolve estudos sobre a formação histórica dos usos e costumes do povo sertanejo, baseando-se em pesquisas climatológicas, antropológicas e sociológicas.

Em Graciliano Ramos, a visão pitoresca do índio e do sertanejo, nas fases literárias anteriores do autor, dá lugar ao amadurecimento da consciência crítica referente às desigualdades sociais no romance *Vidas secas* onde se demonstra pessimista quanto ao atraso daquelas condições subumanas de vida. Deixa de lado os dramas e angústias do mundo urbano, abordados em suas obras anteriores, e se debruça no flagelo da seca nordestina.

Conclusão

Sintetizando as três obras analisadas, em *Os sertões*, o leitor percorre o texto lentamente, tropeçando no entrançado “cipoal” lexical. Os tropeços se devem ao grau de dificuldade do vocabulário. Interrompe-se a leitura a cada instante por um termo inusitado, técnico, ou desconhecido, o que obriga o leitor a ir desbastando as ramas do caminho com a ajuda de dicionários. Uma das críticas ao livro de Euclides é justamente a superabundância de termos técnicos e científicos, que dificultam o entendimento do leitor.

Diferentemente do rebuscamento lexical euclidiano e das volutas roseanas, a narrativa de *Vidas secas* é desprovida de adornos: reta, sucinta e enxuta. Diferentemente também das transgressões gramaticais rosianas, Graciliano mantém uma redação gramaticalmente correta, elegante e clássica.

O título retrata personagens secos, subnutridos, sedentos e famintos; o estilo do romancista é conciso; a comunicação entre os personagens é primitiva, praticamente sem palavras. Os contatos linguísticos entre os membros da família são muito escassos. Ele se dá por meio de frases incongruentes. Nem sempre o interlocutor dá ouvidos à fragmentação discursiva. Em verdade eles praticamente prescindem do discurso verbal para se comunicar. Nas poucas tentativas de diálogos, lançam mão de outras linguagens auxiliares, como a mímica e expressões interjetivas.

A inclemência do meio obriga o grupo a uma economia de energia e, por conseguinte, a uma economia de fala. Essa economia se reflete no “estilo cacto”, marcado, de um lado, pela sobriedade de adjetivos e verbos; e de outro, pela força expressiva dos

substantivos, em frases preferencialmente nominais, curtas e coordenadas.

Em *Grande sertão: veredas*, a nebulosidade instala-se tanto nos conflitos interiores do protagonista quanto na sua linguagem. Nada é focalizado com nitidez. É como se tudo ficasse recoberto por uma névoa, véu ou vidro fosco. “Tudo é e não é”, num sertão paradoxal e labiríntico. Em seu emaranhado discurso faz-se evidente a preferência pela dúvida, pela hesitação, pela indecisão ou pela insegurança, por meio de metáforas, de paradoxos e toda sorte de figuras de retórica que expressam ambiguidade.

Nas três obras, universos paralelos de linguagem se imbricam. O dinamismo da linguagem verbal está diretamente relacionado ao meio social. A linguagem, seja ela qual for, permeia as relações sociais. Muitas vezes os personagens iletrados lançam mão de outros tipos de linguagens, para se comunicar.

Os três escritores produziram, com singularidade estilística, três grandes obras primas da Literatura, lançando mão de uma temática recorrente, a do sertão, abordada inúmeras vezes no ciclo do regionalismo literário brasileiro. Donde se conclui que o que importa não é o conteúdo a ser trabalhado, mas a maneira como ele é trabalhado. Nas três obras em questão, basta a leitura de uma página ou de um parágrafo, para que o autor seja identificado, graças ao ritmo da frase, à escolha lexical e à sintaxe. Encontra-se, em tais obras, a marca do gênio criador.

Referências

- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de canudos*. 39 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1997.
- DRUMOND, Josina Nunes. *Ecos do sertão: sertões – vozes do árido, do semiárido e das veredas*. Vila Velha: Opção, 1913. 166 p. Obs. as referências da pesquisa podem ser encontradas nas páginas 151/163.
- RAMOS, *Vidas secas*. 32 ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 27 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ENSINAR A LER, ENSINAR A SER: A EDUCAÇÃO PARA O ÓCIO E O ENSINO DA LITERATURA NA ESCOLA¹

Anne Ventura (Universidade de Aveiro/FCT/CECS-UM)²

Resumo: Na senda da retomada do conceito de ócio por pesquisas multidisciplinares de autores iberoamericanos que estabeleceram diálogo nos últimos anos (Universidad de Deusto, Espanha; Otium - Laboratório de Estudos sobre Ócio, Trabalho e Tempo Livre, Universidade de Fortaleza, Brasil; Universidades de Aveiro e do Minho, Portugal), desejamos continuar uma reflexão potencializada pelo atravessamento dos estudos culturais sobre o ensino da literatura na escola. Para isso, pretendemos: desvelar a escola enquanto lugar de possível reprodução do poder vigente, na projeção de uma subjetividade atravessada pelo estigma do trabalhador, que, mais que significar a existência, rouba-lhe sentido; repensar a escola através do resgate do ócio humanista, propondo-o enquanto forma de resistência ou contaminação para o sujeito contemporâneo, no intuito de resgatar o que de humano permanece frente à coisificação do ser, ao apelo insaciável do consumo e do prazer que acompanham a voragem e a aceleração do tempo, ou, noutras palavras, mais que tempo livre, liberado do trabalho, pensar o ócio como um tempo nosso, de elaborações próprias; e, por fim, compreender a relação entre este tempo de ócio e o tempo de uma “leitura poética”, refletindo sobre o ensino da leitura literária, mais do que sobre o ensino da literatura, como uma oportunidade de se educar para o ócio. Partindo da premissa de que o homem nada mais é do que temporalidade, e só nesse horizonte se pode auto e hetero compreender, defenderemos que ensinar a ler é ensinar a ser, no sentido do ser-aí heideggereano; é devolver ao homem o tempo que o mundo pós-moderno devora faminto e sem fundo; é, enfim, e no mínimo, ensinar a resistir.

¹ Trabalho realizado em coautoria com Dra. Maria Manuel Baptista (Universidade de Aveiro/CECS-UM).

² Anne Ventura é Doutoranda pela Universidade do Aveiro. Email: anne_ventura@hotmail.com .

Palavras-chave: Ócio; pós-modernidade; educação; leitura literária.

Do tempo livre na cibercultura

Uma das mais importantes questões do mundo contemporâneo é o domínio do hiperconsumo e suas consequências devastadoras, constatadas tanto a nível da subjectividade como no contorno social. Mas esta é apenas uma característica, talvez a faceta mais visível de uma realidade complexa, engendrada nos fluxos relacionais entre cultura, mercado globalizado e mundo digital. E muito há, ainda, o que se pensar a respeito de como esta “Cultura-Mundo” (LIPOVESTSKY, SERROY) irá afetar a reconstrução do humano em crise.

Ainda no escopo dessas relações, o mercado do tempo livre é, mesmo em tempos de crise económica, cada vez mais lucrativo. Nunca o tempo livre, dos ocidentais ou ocidentalizados principalmente, foi alvo de tamanha oferta mercadológica como nestes últimos anos de mercado global digital. Para os que preferem passar seu tempo livre em frente ao ecrã – e esta é, sem dúvida, a preferência da maioria dos jovens –, há, hoje, uma vasta possibilidade. Pode-se navegar na internet em redes sociais que, por si, oferecem, direta ou indiretamente, toda uma variedade de aplicativos para preencher o nosso tempo livre, através da virtualização de uma série de antigas práticas sociais e recreativas já inventadas pelo homem. A começar por nossas relações sociais. A amizade transformada em informação e sustentada pelo número mudou radicalmente a nossa interface com o outro. Quase nada pode ser vivido mais sem um registo imagético, da viagem de fim de ano ao prato do fim do dia, tudo precisa ser publicitado – e por isso todos nos tornamos um pouco entusiastas da fotografia digital, cineastas de nosso próprio cotidiano, publicitários da nossa imagem de marca.

Outro exemplo de oferta para o tempo livre, que muitas vezes está atrelada às redes sociais virtuais, é a dos jogos electrónicos. De jogos casuais a jogos de azar, há uma imensa lista produtos para ocupar nosso tempo na internet. Mas esses jogos evoluíram para além do simulacro das cartas, graças ao avanço da tecnologia e ao engenho de criativos programadores. Um grande avanço tecnológico pode ser constatado com o fenómeno do avatar, um corpo formado por códigos culturais e digitais que nos representa graficamente no ciberespaço: “De uma forma geral, atualmente reconhecemos os avatares como a composição de bonecos figurativos digitais que representam humanos tanto em jogos quanto em ambientes virtuais de entretenimento e educação” (ABS & SARRIERA, 2013:134). Partimos, assim, do pressuposto de que, hoje, o ciberespaço nos oferece a possibilidade de corpos vários. Dentro da fantasia do jogo, a ideia do avatar se potencializa, uma vez que este, graças ao avanço da tecnologia, está cada vez mais convincente enquanto mundo autónomo, capaz de produzir seu próprio tempo e espaço, sua própria existência. O jogo electrónico contemporâneo é um exemplo claro de como é possível unir cultura, mercado e mundo digital, e nos desvela alguns conflitos internos e externos que dessa relação advêm.

Ainda na esfera do ecrã e da imagem tecnológica, o cinema continua sua já longa

saga de fascinação do sujeito moderno, hoje já dito pós-moderno, e a televisão também possui uma programação cada vez mais abundante e diversificada. Ambos seguem sendo grandes direcionadores de nossas marchas identitárias, ditando padrões de estética, comportamento e consumo, da infância à vida adulta. Mas, agora, pode-se assistir aos filmes ou aos programas televisivos no mesmo ecrã do computador, através da oferta da internet. E este computador, por sua vez, já não é aquela máquina pesada que exigia um mobiliário específico, ele está cada vez mais nas nossas mãos, movem-se conosco; são, por assim dizer, extensões de nossos corpos – consumíveis, é claro, e com curto prazo de vida.

E, assim, as telenovelas, as séries, os filmes, os noticiários cada vez mais povoados de imagens e despovoados de palavras, as redes sociais, as fotografias e a edição de imagens, os jogos eletrônicos e as lojas virtuais são apenas algumas das ofertas do mercado para nos ocupar o tempo de vida que nos sobra do trabalho: o, assim chamado, tempo livre. Mas, como nos alerta Martins (2011), a imagem tecnológica não reenvia nem ao outro nem ao mundo; somos nós, mobilizados pela tecnologia para o mercado global, que passamos a imitá-la. Em relação, por exemplo, à falta do nosso corpo físico nessas atividades, vale lembrar que mesmo os jogos estilo Wii (Nintendo), que prometem um resgate físico do jogador, não escapam de uma séria reflexão a respeito de um ainda mais grave sequestro: o do corpo do outro. O corpo digital, fantasma do nosso próprio corpo, seria apenas a visão delirante de um corpo sem alma, imerso numa comunidade fria e fantasmática, em que se ausenta de fato o corpo do outro.

Autotelizando-se, as imagens deixam de remeter para fora de si e negam, deste modo, a sua essencial dependência. Simplesmente agora, tanto com a fotografia, como com o registro fílmico e vídeo-gráfico, como com a imagem virtual, a imagem separa-se imediatamente do corpo e do mundo. A imagem libertou-se da matriz, autotelizou-se, decretou a sua *diabolía*, a sua separação. [...] Há, no entanto, um aspecto importante que não pode ser iludido: por muita força e poder que a imagem tecnológica tenha, ela não é o poder. Por muito tentada que seja pelo autotelismo, pela *diabolía*, pela separação, a imagem tecnológica representa o poder e simboliza-o (MARTINS, 2011, p. 79).

Segundo Martins, com os dispositivos tecnológicos de imagens, perdemos o caminho do outro (2011, p. 79), pois já não é mais a palavra que nos liga. E é por isso que não apenas somos mobilizados para o mercado através da nossa pele tecnológica como também afastamo-nos da nossa condição de cidadãos, submetidos ao poder que a imagem tecnológica simboliza.

Nossa questão é: pode o tempo livre oprimir, ou, de alguma maneira desumanizar? Faz todo o sentido se compreendermos que tempo livre nada mais é do que uma extensão do nosso tempo de trabalho, ou seja, é o tempo liberado das nossas obrigações. O controle do tempo livre é, por isso, tão importante quanto o controle do tempo de trabalho na relação capital-trabalho-empregado. Se o nosso tempo de existência (mais do

que de vida) – assim como nosso corpo – foi em grande parte usurpado pela moral capitalista, em prol do trabalho (LAFARGUE, 2000), deram-nos como consolo o tempo de descanso. Contudo, se o tempo de descanso era o tempo que enquanto homens já possuíamos, então esta dádiva se tornou uma espécie de estorno que nos submete a um tempo que já não é tão nosso. E, ainda, se neste tempo de descanso, a aceleração do tempo e da informação resultantes de nossa imersão na cibercultura demandam um sempre para fora, um gozo imparável e um apagamento de nosso próprio corpo, significa que o tempo livre, talvez, de livre pouco possuia.

A denúncia de um mal-estar pós-moderno já foi feita com maestria por Zygmund Bauman (1998): a liberdade desejada pelos modernos não trouxe, de todo, libertação. Mas o anseio por uma liberdade mais humana, contramercadológica, liberdade de resistir, cresce também, contraditoriamente, dentro desta mesma cibercultura, que, apesar de não conseguir sobreviver fora do mercado, porque já quase nada há fora dele (LIPOVESTKY, SERROY), possibilita espaços alternativos com dinâmicas de debate sobre a crise do humano – visto ser, ainda, um espaço humano, alimentado pela cultura e também produtor dela. Principalmente quando a palavra ganha protagonismo, na rede, no cinema, na televisão, ou mesmo nos demais espaços mais concretos da nossa vida cotidiana, a insatisfação em relação ao empobrecimento das nossas experiências se revela. São muitos os debates acessos que identificamos como frutos deste mesmo mal-estar, como os apelos por uma relação mais sustentável e respeitosa com o meio ambiente, com os nossos próprios corpos, a denúncia da quase total perda de valores justos que norteiem o mercado globalizado, o alerta para as consequências do consumismo, ou, até mesmo, num extremo, as reflexões acerca da “humanização” do parto; quiçá estejamos diante dos indícios de uma comunidade ainda por vir (AGAMBEN, 1993).

No meio acadêmico, o resgate do conceito de ócio humanista, nas últimas décadas, é fruto desta demanda por um tempo mais humano, com uma existência mais rica de experiências profundas.

Com efeito, neste contexto não se trata mais de converter o ‘tempo livre’ em ‘tempo ocioso’, mas de tomar seriamente as possibilidades abertas pela temática do reinvestimento de um tempo ocioso na vida dos indivíduos, que altere radicalmente a sua relação com o tempo, a sua existência e o seu próprio mundo (BAPTISTA, 2013, p.41).

Por uma Pedagogia do Ócio

Essas intensas discussões sobre a contemporaneidade e o tempo livre importam, e muito, para os estudos da formação do homem. Embora a formação não se restrinja ao âmbito da escola, esta marcará os limites de nossa breve reflexão. A instituição escola, tal como a compreendemos ainda hoje, representou, na Modernidade, o controle do tempo social da criança (ARIÉS, 1986). Era o espaço institucional no qual a “infância” estaria circunscrita e controlada, a fim de que estes indivíduos, ainda desenquadrados do

mundo laboral, pudessem ser disciplinados para, no futuro, servirem de mão-de-obra, encontrando, assim, um lugar na sociedade. A escola era, então, mediadora, servia ao propósito de transformar pequenos projetos de homens (concepção da infância moderna) em homens prontos – trocando em miúdos, em trabalhadores.

O tempo de aprendizagem escolar na modernidade era, para o educando, equivalente ao tempo de trabalho. Digno, produtivo, negação do ócio; logo, negócio. O que quer dizer que tempo livre, para o estudante moderno, é o que sobra do tempo de estudo – excluindo, claro, o tempo que passa nos demais espaços de ensino que podem complementar o seu dia. Não há como negar que ainda somos muito modernos, apesar de todas as transformações que o mundo contemporâneo vem sofrendo. E as nossas escolas continuam encarando muitas vezes as nossas crianças como projetos de homens; diga-se de passagem, projetando homens muito diferenciados, não pelo respeito à autonomia do indivíduo, mas, por mais que isso seja duro de admitir, projetando ricos empresários e pobres trabalhadores, numa manutenção velada do *statu quo* social.

Enquanto não romper com os moldes da modernidade, a escola enfrentará sempre este perigo de nada mais ser do que lugar de possível reprodução do poder vigente, na projeção de uma subjetividade atravessada pelo estigma do trabalhador-consumidor, que, mais que significar a existência, rouba-lhe sentido. Por isso mesmo, também perguntamos: Se hoje a maior demanda do aparelho social é pelo aumento do consumo, qual papel a escola assume diante do apelo pela formação de homens consumidores?

Entretanto apostamos que a escola pode, hoje, assumir um protagonismo na reconstrução do humano em crise, ao resgatar valores clássicos há muito perdidos no tempo, como o ócio, outrora essencial para as sociedades mítico-eróticas. Se voltarmos os nossos olhos para a antiguidade grega, encontraremos uma ideia bastante diferente do que hoje chamamos formação: “A Paideia era, de maneira geral, uma etapa da educação que ia dos 14 aos 28 anos, e esta etapa preparava o futuro cidadão para um estilo de vida que se prolongaria durante toda a sua existência” (SALIS, 24). O ócio, de caráter criador (Psicagogia), era parte fundamental da paideia na Grécia antiga, e acompanhava toda a vida do homem: “Ao contrário do que acontece hoje, o Ócio resguardava uma função essencial na educação que significava desenvolver a arte de conhecer a si mesmo (Psicagogia) e ao outro” (SALIS, 24).

Um parentese importante para lembrar que este ócio criador, de auto e heterocompreensão, era privilégio de uma elite numa sociedade escravocrata. Entretanto até mesmo Aristóteles, em *A Política*, após tecer uma defesa da necessidade da escravidão de alguns para que o homem livre pudesse viver seus ideais, tenta resolver o conflito divagando: “Se cada instrumento pudesse executar por si mesmo a vontade ou a intenção do agente [...] os arquitetos não mais precisariam de operários, nem os mestres de escravos” (ARISTÓLETES, 13). Na irônica previsão do filósofo grego, num mundo em que os instrumentos fossem capazes de trabalhar pelos homens – como o nosso –, todos os homens seriam livres para o ócio, uma vez que trabalho, na Grécia antiga, era sinônimo de sofrimento, servidão, necessidade.

Nos tempos romanos até o advento de uma sociedade mercantilista, judaico-cristã, e, mais modernamente, com a industrialização, deu-se uma significativa transformação

das nossas ideias a respeito de ócio e trabalho. De sofrimento a virtude, o trabalho passou a ocupar o lugar principal do ideário moderno; já o ócio passou a ser identificado como preguiça dos sem virtude, pecado dos improdutivos, vagabundagem no sentido pejorativo do termo.

Numa releitura contemporânea do conceito, convocamos a concepção de ócio desenvolvida nos últimos anos pelo Instituto de Estudos de Ócio da Universidade de Deusto, na Espanha, que compreende o ócio como uma experiência integral do sujeito e um direito humano fundamental.

Una experiencia humana integral, es decir, total, compleja y centrada en actuaciones queridas, autotélicas (con un fin en sí mismas) y personales. También un derecho humano básico que favorece el de desarrollo, como la educación, el trabajo o la salud, y del que nadie debería ser privado por razones de género, orientación sexual, edad, raza, religión, creencia, nivel de salud, discapacidad o condición económica (CUENCA CABEZA, 2009, p. 09).

Num mundo em que o nosso tempo liberado do trabalho cresce devido à tecnologia, e que, além disso, o desemprego é uma ameaça constante devido à instabilidade da economia internacional, o homem amplia o seu tempo livre. Por um lado, este homem contemporâneo não sabe o que fazer de posse de seu tempo, em parte pelo mal-estar causado pela valorização ideológica de sua força de trabalho. De outro, este tempo livre está cada vez mais sob a mira do mercado, transformando-se muitas vezes em puro consumo. Assim, quando de posse de seu próprio tempo, o homem contemporâneo vive um drama.

Se a escola pode educar para o trabalho, também pode educar para o ócio. E isso significa educar para além da produtividade capitalista; ou, num capitalismo tardio, ensinar a ser ao invés de ensinar a ter. Por isso os educadores devem esclarecer o equívoco relacionado à palavra ócio, fruto de uma supervalorização da força de trabalho. Formar um homem é, de certa forma, acompanhar o homem que se forma, num processo contínuo e nunca findo, mas, acima de tudo, autônomo. Formar um homem que não seja mais um “filisteu da cultura”, como disse Nietzsche, ou, ainda, um homem-massa, como entendeu Ortega y Gasset. Uma Pedagogia do Ócio deve ser praticada de maneira a respeitar a condução autônoma e autotélica das experiências de ócio, enquanto experiência de libertação por parte do sujeito.

Um intervalo: apesar de compreender, como Ortega y Gasset, que não é a classe social que determina um homem-massa, é inevitável nos lembrarmos de que uma Pedagogia do Ócio deve levar em conta que algumas classes sociais são particularmente vítimas da opressão exercida através do trabalho e do consumo. Educar é, por isso, um ato político. A questão da luta de classes teve especial importância para a pedagogia crítica que teve uma de suas raízes no livro que Paulo Freire escreveu na década de 60, *A Pedagogia do Oprimido*, obra incontornável para se pensar a Educação no Brasil a partir de sua própria realidade. Em seu fundamento e praxis, uma concepção do conhecimento

não capitalista, mas emancipadora, de reconstrução do mundo. Mas o que nos interessa em especial no livro de Freire é o protagonismo da palavra. A escuta de uma outra palavra, a palavra do oprimido, é o que possibilita uma reescrita da educação. Paulo Freire convocou a importância da palavra para a libertação do homem: “Com a palavra, o homem se faz homem. Ao dizer a sua palavra, pois, o homem assume conscientemente sua essencial condição humana” (1987, p.7). Alertou, também, para o fenômeno da desumanização, que compreendia como consequência da relação entre opressor e oprimido. Para Freire, diante da opressão, de todos os lados há perda de humanidade, inclusive para quem a rouba (1987, p.16). Também a publicação de seu último livro, *A Pedagogia da Autonomia* (de 1996), aproxima, ainda mais, o pensamento de Freire à esta nossa reflexão sobre uma Pedagogia do Ócio. Nesta obra, Freire preconiza um respeito à autonomia do ser dos educandos, mas uma autonomia que se diferencia da individualização neoliberal, uma autonomia que solidariza o humano.

O direito ao trabalho, mas a um trabalho que não desumanize, caminha ao lado do direito ao ócio, portanto a escola não deve deixar de lado esta formação essencial à integridade humana do aluno: preparar a criança para resistir à aceleração contemporânea, ao buraco sem fundo do consumismo e da alienação de determinadas ofertas imparáveis de actividades de um tempo livre superficial e pouco rico de experiência humana; ensinar o autotelismo da experiência do ócio; reconciliar o homem com a palavra; conscientizar o homem de si mesmo para que o outro retorne; devolver ao homem a sua temporalidade.

Da tríade: tempo – literatura – humanização

Afinal, como nos ensina Heidegger, do que é feito o homem senão de sua temporalidade? É só nesse horizonte, portanto, que o humano pode se auto e heterocompreender. Nossa proposta é que ensinar a ler é ensinar a ser, no sentido do ser-aí heideggereano; é devolver ao homem o tempo que o mundo pós-moderno devora faminto e sem fundo; é, enfim, e no mínimo, ensinar a resistir.

O ensino da literatura na escola se transformaria, assim, em um espaço precioso dentro do atual currículo escolar. Ensinar a ler em sua mais luminosa potencialidade dentro da sala de aula. Como já defendemos em outro momento de reflexão:

A leitura, sobretudo a literária e do livro impresso, requer doses de tempo, e por isso nos restitui tempo. Esse paradoxo se explica pois o tempo de que usufrui é aquele que só a nós pertence, que suspende o mundo (embora não impunemente) para a realidade poética. É tempo que relógio algum consegue alcançar, pois, mais que tempo livre, é liberdade no tempo – ouro sobre azul entre as “fulgurações do instante” que a pós-modernidade nos impõe. É, enfim, uma espécie de ócio. (VENTURA, 2013, p.75-76).

Compreendemos que, hoje, diante da continuidade de uma cultura de sobrevalorização do trabalho e da mercantilização e controle do tempo livre, “o ser humano se encontra desapossado de uma das suas dimensões fundamentais: a temporalidade” (BAPTISTA, 2013, 40). Apostamos, por outro lado, que a experiência literária pode possibilitar este resgate de importância desmedida. O ensino da literatura na sala de aula, se encarado como espaço de aprendizagem de ócio dentro do currículo escolar, possibilita as necessárias condições para deixar emergir uma temporalidade humana ociosa, promovendo “a existência para um outro nível de conhecimento, desenvolvimento e de aproximação do homem de si próprio, na escuta do que lhe é mais íntimo e próprio” (BAPTISTA, 2013:40).

Por isso a leitura do texto literário – e também a criação dele – merece da escola um novo olhar, uma vez que pode restituir um tempo próprio do sujeito, mais que um tempo livre no sentido que corriqueiramente se dá. A dimensão subjetiva e a experiência íntima que o mergulho literário ensina superam as vivências de tempo livre que hoje seduzem os jovens, ao mesmo tempo em que as ressignificam, possibilitando discernimento crítico sobre a diferença entre experiência de ócio e vivência de tempo livre, para que esta – que também tem grande importância para o ser – não se resuma ao consumo acrítico e passivo.

Ainda que limitado pelo espaço da sala de aula convencional, quando a escola não permite a criação de espaços mais criativos de aprendizagem, o ensino da literatura pode ser uma porta de acesso à aprendizagem de um ócio que humaniza, devolvendo ao aluno a palavra e a alteridade que lhe é negada por um mundo em que a imagem impera e sequestra. Pois, como disse Antonio Candido:

Humanização é o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 1982, p. 03).

Entretanto, como nos ensinou Lacan, em se tratando de sujeito, a escuta precede qualquer saber teórico. Com a leitura *poiética* – tal como defendemos – não seria diferente. Compreender, no âmbito da sala de aula, a leitura literária como uma leitura *poiética* implica a compreensão de que esta pressupõe um dizer que não é a priori, mas um dizer que é aí gerado, na fenda entre o texto e o leitor, o leitor e o mundo, e, mais importante ainda, entre os leitores de um mesmo texto, numa socialização do dito. Resgatar a palavra é resgatar o outro, sem o qual nos perdemos do mundo, sem o qual não somos. E por isso é mais importante, numa sala de aula, promover entre os alunos um diálogo sobre o texto literário do que ensinar aos alunos uma interpretação padrão deste. À semelhança dos Simpósios gregos, o momento de discussão de um texto literário deveria ser

compreendido, primeiramente, como prática de ócio criativo. Pois, mais do que percorrer um caminho esperado pelo professor, a leitura do texto literário deve criar novos caminhos, engendrados na experiência íntima de cada sujeito e reenviados ao real. Através da poesia – enquanto palavra *poiética* – o aluno pode reencontrar a complexidade de seu real e resistir ao esvaziamento da experiência que a técnica impõe.

A compreensão do mundo pelo aluno só pode se dar num resgate de sua temporalidade, assumir um tempo e uma história, individual e coletiva. Numa dimensão ontológico-existencial, acreditamos que o resgate de um tempo ocioso através da experiência literária pode revolucionar o ambiente escolar e as vidas aí imersas. Pois, como já dissemos sobre a experiência do ócio:

Mais do que um mergulho subjetivo num tempo ocioso e autenticamente humano e criativo é a assunção da vida, como apenas feita de temporalidades, que, para nos manter perto da possibilidade de aceder à nossa própria verdade humana, terá de ser necessariamente da ordem do ócio, quer dizer, um tempo de criação e recriação de um mundo de sentido em confronto com a terra que nos alberga (BAPTISTA, 2013, p.42).

O pensar, com que tanto se preocupa a escola, é “uma ação de graças por aquilo que foi colocado sob nossa custódia, pela luz da clareira. Mas ainda mais do que o pensador, é o grande artista e o poeta que são os verdadeiros celebrantes” (STEINER, 1982, p. 111). As relações entre a poesia e o pensamento são íntimas e ao mesmo tempo estranhas, mas não se excluem, apesar da distância que às vezes sobressai.

Seria preciso, então, repensar a didática do ensino literário em sala de aula enquanto parte importante de uma Pedagogia do Ócio. Isso implica um abraço de toda a escola à leitura literária, que deve ultrapassar os limites disciplinares preestabelecidos. É possível, por exemplo, exercer a transdisciplinaridade através da literatura, valendo-se desta enquanto mediadora de todo o saber, principalmente da relação entre os saberes íntimos e aqueles que desejamos fazer acontecer – lembremo-nos que de “conhecimento é um modo de ser”. Entretanto seria um erro – como muitas vezes ocorre – ver a experiência literária somente como um instrumento do pensar, pois o poetar está em uma montanha distante, encara de frente o problema do esquecimento do ser, restitui o ser, resgata o outro.

Ensinar a ler como ensinar o ócio deve ser uma aprendizagem autotélica, íntima e desejada. Talvez devêssemos, enquanto educadores, construir na fruição da sala de aula, com cada indivíduo, novos métodos mais livres e menos instrumentalizados de lidar com o poético. Porque muito mais importante para o aluno é aprender a ocioso com a linguagem poética do que a categorizar. Seria precioso, neste sentido, um resgate de práticas de leitura já extintas no nosso cotidiano, como a leitura em voz alta e as celebrações poéticas. Também convém perceber que, para diferenciar o ser alfabetizado do saber ler, como alertou Silviano Santiago, urge abandonar o exclusivismo do cânone literário. Não se trata, pois, de salvar o aluno do mundo contemporâneo, excluindo do que chamamos

literatura a palavra deste mundo mesmo, que é nosso, caótico e eletrônico. Pelo contrário, é preciso abrir neste mundo a fenda na qual irá emergir a palavra, ainda que cantada, navegante, ou espetacularizada, para, enfim, fazer emergir o tempo e o ser esquecidos.

Referências

- ABS, Daniel e Sarriera, Jorge Castellá. "A vivência do tempo livre em jogos MMORPG: interação e sociabilidade". In: BAPTISTA e MARTINS (Org.). *O Ócio nas Culturas Contemporâneas – teorias e novas perspectivas em investigação*. Coimbra: Grácio Editor, 2013, p.131-140.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- ARIËS, P. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ARISTÓTELES. *A República*. Disponível em: www.dhnet.org.br/direitos/anthist/marcos/hdh_aristoteles_a_politica.pdf
- BAPTISTA, Maria Manuel. "Ócio, Temporalidade e Existência: Uma leitura à luz da fenomenologia e hermenêutica heideggerianas". In: BAPTISTA e MARTINS (Org.). *O Ócio nas Culturas Contemporâneas – teorias e novas perspectivas em investigação*. Coimbra: Grácio Editor, 2013, p.39-46.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- CANDIDO, A. "O direito à literatura". In: *Vários Escritos*. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre azul, 2004, p. 169-191.
- CUENCA CABEZA, Manuel. Perspectivas actuales de la pedagogía del ocio y el tiempo libre. In: LÓPEZ, José Carlos Otero (coord.): *La Pedagogía del Ocio*. nuevos desafios. Lugo: Axac, 2009, p. 10-23.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 30 ed. - São Paulo: Paz e Terra, 1996, obra digitalizada pelo Coletivo Sabotagem, 2002, disponível em: http://plataforma.redesan.ufrgs.br/biblioteca/pdf_bib.php?COD_ARQUIVO=17338 acesso em 30/09/13.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- HEIDEGGER, M. *El Ser y el Tiempo*. Trad. José gaos, 8ªed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. São Paulo: EdUnesp/Hucitec, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A cultura-mundo*, respostas a uma sociedade desorientada . São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARTINS, José Clerton de Oliveira. "Tempo livre, ócio e lazer: sobre palavras, conceitos e experiências". In: BAPTISTA e MARTINS (Org.). *O Ócio nas Culturas Contemporâneas – teorias e novas perspectivas em investigação*. Coimbra: Grácio Editor, 2013, p.11-22.

- MARTINS, Moisés de Lemos. *Crise no castelo da cultura*. Das estrelas para os ecrãs. Coimbra: Grácio Editor, 2011.
- SALIS, Vitor D. "Ensaio de uma epistemologia sobre os termos ócio e trabalho". In: BAPTISTA e MARTINS (Org.). *O Ócio nas Culturas Contemporâneas – teorias e novas perspectivas em investigação*. Coimbra: Grácio Editor, 2013, p.23-37.
- SANTIAGO, Silviano. Alfabetização, leitura e sociedade de massa. In: NOVAIS, Adauto(Org). *Rede Imaginária: Televisão e democracia*, p 146-155.
- STEINER, George. *As idéias de Heidegger*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- VENTURA, Anne. "A literatura como experiência de ócio na pós-modernidade". In: BAPTISTA e MARTINS (Org.). *O Ócio nas Culturas Contemporâneas – teorias e novas perspectivas em investigação*. Coimbra: Grácio Editor, 2013, p.69-77.

ENTRE A TRADUÇÃO E A TRADIÇÃO: MARCAS DA IDENTIDADE NEGRA EM *JUBIABÁ*, DE JORGE AMADO

Aline Santos de Brito Nascimento (UESC)¹

Resumo: Analisa-se a identidade negra em *Jubiabá*, de Jorge Amado, através dos elementos característicos de matriz africana trazidos para o Brasil e elementos selecionados para serem preservados. O objetivo é analisar as marcas de tradição e tradução que configurem as escolhas dos grupos sociais dominantes, bem como a segregação dos grupos sociais dominados. Busca-se identificar as estratégias de engajamento e as ações de fortalecimento cultural suscitadas pela narrativa de Jorge Amado. As bases teóricas partem principalmente dos estudos em torno dos conceitos de tradução (HALL, 1997), identidade (BAUMAN, 2005), diferença (BHABHA, 2001) e minoria (SODRÉ, 1996). Conclui-se que o texto de Jorge Amado suscita discussões sobre grupos minoritários engajados que buscam transformações através da luta trabalhista, entre outros aspectos. Considera-se que a obra *Jubiabá* pode ser considerada uma representação ficcional de uma realidade cultural marginalizada e que tem na literatura um espaço de discussão sobre a representação de grupos sociais dominantes e dominados.

Palavras-chave: Tradução; Identidade negra; *Jubiabá*.

1 Apresentação

A literatura como suporte para a discussão acerca da diferença e subalternidade compõe a temática deste artigo, a partir da obra amadiana *Jubiabá* e seu conteúdo de

¹ Aline Santos de Brito Nascimento é Mestre pela Universidade Estadual de Santa Cruz. Email: alinemacuco@hotmail.com.

abordagem da identidade negra. Os objetivos foram analisar as marcas de tradição e tradução que configurem as escolhas dos grupos sociais dominantes, bem como a segregação dos grupos sociais dominados. Tal análise, que envolve a relação entre a literatura e formação cultural, utiliza pressupostos teóricos que esclarecem os enfoques da discussão, a começar pelo conceito de literatura, que “inclui precisamente o social, o histórico, o religioso, etc., porém transformando esse material em estético” (COUTINHO, 2008, p. 23). Salienta-se aqui que o papel independente da literatura enquanto produção artística, ficcional, tem seu uso direcionado como suporte para compreensão da realidade.

A relação entre a ficção e a realidade é ‘uma relação simultânea de oposição e de complementaridade’, uma relação tão estreita que a ficção procura aproveitar grande quantidade de elementos da realidade, de modo a dar consistência ao mundo possível que cria (MATOS, 2001, p. 238).

2 Identidade negra, tradição e tradução

Como o preconceito constitui a tônica da obra *Jubiabá*, toma-se como destaque a intencionalidade, a seleção e a segmentação étnica que se destacam no romance amadiano. Discussão semelhante pode ser ancorada em Bhabha (2001), que aborda conceitos como o deslocamento, o marginal, numa tentativa de compreender a identidade cultural através das diferenças de raça, classe, gênero e tradições culturais, inclusive explorando a significação do híbrido, termos pertinentes a esta pesquisa. Contiguamente, discute-se a tentativa de recuperar uma “pureza” anterior e redescobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas através do conceito de tradução, que:

[...] descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas (HALL, 1997, p. 96).

O conceito de minoria é discutido por Sodré (1996) ligado à possibilidade de “ter voz”, destacando que em um regime democrático prevalecem os anseios da maioria:

A noção contemporânea de minoria [...] refere-se à possibilidade de terem voz ativa ou intervirem nas instâncias decisórias do Poder aqueles setores sociais ou frações de classe comprometidas com as diversas modalidades de luta assumidas pela questão social. Por isso são

considerados minorias os negros, os homossexuais, as mulheres, os povos indígenas, os ambientalistas, os antineoliberalistas etc. O que move uma minoria é o impulso de transformação (SODRÉ, 1996, p. 11 e 12).

“Minoria”, desse modo, não significa apenas com um número de pessoas que compartilha pensamentos e ideias, mas um grupo dotado de intenção de mudança. O tema da identidade negra enquanto minoria e suas relações com a sociedade é abordado por Schwarcz:

[...] as características etno raciais do negro estão intensamente associadas a condições sociais deploráveis. Este fato vem se desenvolvendo historicamente desde antes da escravidão, foi mantido após a abolição e apesar de algumas conquistas, ainda está presente (1993, p. 169).

Esta visão negativa do negro emerge quando se faz qualquer tipo de ameaça à supremacia branca: “Finda a escravidão, o negro, em grande quantidade no país, poderia querer alçar vôo em direção aos lugares dos brancos, poderia acreditar em sua cidadania e exigir direitos iguais” (SANTOS, 2002, p. 130). Vários são os relatos históricos que buscam definir o papel do negro na sociedade brasileira, mas o que se confirma geralmente é uma visão segmentadora e excludente:

Originária da África, a capoeira fazia-os oponentes temíveis para quem quer que não andasse preventivamente armado. Essa ameaça direta à lei e à ordem confirmou os piores temores de muitos membros da elite [...]. A força policial foi aumentada, e os grupos de capoeira tornaram-se alvo de penas repressivas ao novo Código Penal [...]. Tais violências reforçavam a imagem do negro como um elemento atrasado e anti-social, dando assim à elite novo incentivo para trabalhar por um Brasil mais branco (SKIDMORE, 1976, p. 63, 64).

A imagem do negro criminoso, bicho-papão invocado pelas mães quando os filhos não querem dormir, tido como criminoso contumaz pelos órgãos de repressão, é uma constante no subconsciente do brasileiro. Essa imagem [...] não passa de uma justificativa das classes dominantes no sentido de mantê-lo nas favelas, alagados, cortiços, pardieiros e invasões, de um lado, e, de outro, impedir que os trabalhadores, engajados no processo de trabalho reivindiquem melhores condições de vida e distribuição de renda [...] (MOURA, 1983, p. 26).

A comunidade negra, porém, buscou alternativas para mudar tal cenário:

[...] a assunção da identidade negra significou, para os negros, atribuir à idéia de raça presente na população brasileira que se autodefine como branca a responsabilidade pelas discriminações e pelas desigualdades

que eles efetivamente sofre. Ou seja, correspondeu a uma acusação de racismo (GUIMARÃES, 2002, p. 51).

Bernd destaca as oposições recorrentes nas discussões sobre as diferenças humanas:

Argumentamos no sentido de mostrar o perigo que constituem as identidades de diferença, baseadas em uma lógica binária (negro/branco; autóctone/ estrangeiro; eu/outro), de reconduzirem o racismo, cuja persistência [...] se deve [...] a discursos que surgem para combatê-los, alicerçando-se no binarismo do revide, organizam-se como novas formas de racismo, criando uma cadeia infundável de mútuas exclusões (2003, p. 28).

3 Jorge Amado e o negro

Amplamente reconhecido como grande colaborador da discussão em torno da identidade negra, Jorge Amado tem sua obra ficcional discutida pela crítica literária, revelando em seus textos uma temática bem mais abrangente que a tão citada sensualidade:

Os temas dos romances amadianos gravitam em torno da tradição oral da Bahia, a partir de histórias ouvidas nas ruas e nos terreiros de candomblé, que fazem parte da cultura local. [...] Por meio dos personagens e suas relações sociais e econômicas, ele mergulha no âmago do contexto social resultando numa apreensão de revolta derivada dos elementos negativos que se encontravam na essência desse contexto (CARDOSO, 2006, p. 153).

Aqui tem destaque a participação do negro enquanto personagem, protagonista por vezes, com enredos construídos de forma a colaborar para a denúncia ao comportamento preconceituoso da sociedade em relação ao indivíduo negro;

As urgências históricas emergem do texto múltiplo e heterogêneo, ampliando-se o cosmo dramático e humano, primeiro pela luta de classes no interior da sociedade afeita a profundas desigualdades e depois [...] pela remontagem dessa luta em função dos embates de afirmação das forças populares, da democracia étnica e do hibridismo cultural, com os conseqüentes padrões de desdobramentos da miscigenação étnica e social e da tolerância política, religiosa e ideológica [...]. Reapropriando-se do real, mas nele intervindo com agudas incisões, a obra amadoana pode ser lida [...] como emersões das bases civilizacionais da visão neo-barroca da paisagem urbana de Salvador, dos costumes políticos e

sociais, dos conflitos ideológicos, da poeticidade afro-baiana (ARAUJO, 2008, p. 74-76).

Em algumas de suas entrevistas, Amado confirma sua intencionalidade em retratar personagens negras em seus romances:

Menino de quatorze anos comecei a trabalhar em jornal, a freqüentar os terreiros, as feiras, os mercados, o cais dos saveiros, logo me alistei soldado na luta travada pelo povo dos candomblés contra a discriminação religiosa, a perseguição aos orixás, a violência desencadeada contra pais e mães-de-santo, iaôs, ekedes, ogans, babalaós, obás. [...] os lugares sagrados invadidos e destruídos, ialorixás e babalorixás presos, espancados, humilhados [...]. Tais misérias e a grandeza do povo da Bahia são a matéria-prima de meus romances (AMADO, 1993, p. 71).

Lília Moritz Schwarcz reafirma a relação de Jorge Amado com o candomblé:

Quase como um panfleto contra o preconceito, Amado vai expondo as armas contra o racismo: a mistura de raças e de credos. Mais eficientes do que um bom manual, seus romances ao mesmo tempo em que prendem o leitor na trama o transportam para o polêmico terreno do sincretismo religioso, que o autor tanto advoga (2009, p. 40).

Também autores africanos reconhecem na obra amadiana essa função representativa de sua nação: "Gente pobre, gente com os nossos nomes, gente com as nossas raças passeavam pelas páginas no autor brasileiro. Ali estavam os nossos malandros, ali estavam os terreiros onde falamos com os deuses [...]. Jorge Amado nos fazia regressar a nós mesmos" (COUTO, 2009, p. 80).

4 O negro Balduíno e *Jubiabá*

Com o subtítulo "Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá", a obra amadiana caracteriza a conceituação de grupo minoritário discutida por Sodré (1996). O direito de ter voz engajada em questões sociais e que buscam transformações pode ser visualizado desde as primeiras páginas da obra, quando se pode identificar oposições claras de marcação étnica, em expressões como "Homem loiro" *versus* "negro investiu com fúria"; "negro Antonio Balduíno" e "Ergin, o alemão"; "Pretos, brancos e mulatos torciam pelo negro Antonio Balduíno" "homenzinho magro x negro baixote"; "alemão x preto"; "Negro fêmea! Mulher com calça, Aí, loiro! Dá nele"; "campeão da Europa Central"; "Quedê o derrubador de brancos?"; "doeu como uma chibatada"; "sentia

aquela censura dos seus torcedores". Aqui o branco é citado pelo nome ou pela ocupação, enquanto o negro é citado pela cor: "preto" *versus* "Ergin"; "Um estivador e um estudante seguravam uma perna e dois mulatos na outra" são constantemente encontradas (AMADO, 1978, p. 15-18).

O comportamento de Balduíno é descrito no decorrer na trama, evidenciando a sua condição de marginalidade:

Antônio Balduíno ouvia e aprendia. Aquela era a sua aula proveitosa. Única escola que ele e as outras crianças do morro possuíam. Assim se educavam e escolhiam carreiras. Carreiras estranhas aquelas dos filhos do morro. E carreiras que não exigiam muita lição: malandragem, desordeiro, ladrão. Havia também outra carreira: a escravidão das fábricas, do campo, dos ofícios proletários (p. 35).

Participando do mundo dos excluídos, o personagem reage ao preconceito: "E ao contrário de todos os meninos, sempre torcia nas fitas de cowboy pelo índio mau contra o mocinho branco. O sentido de raça e de raça oprimida ele o adquirira à custa das histórias do morro e o conservava latente" (p. 61).

A citação de Zumbi confirma a identificação por minoria que circunda os principais personagens, bem como a proximidade da obra com a realidade (MATOS, 2001): "Zumbi dos Palmares era um negro escravo. Negro escravo apanhava muito... Zumbi também apanhava. Mas lá na terra que ele tinha nascido ele não apanhava [...] vivia no mato trabalhando e dançando" (AMADO, 1978, p. 60).

A manifestação religiosa é outro aspecto densamente discutido na obra (SCHWARCS, 2009). O candomblé e, inclusive, a estratégia do sincretismo, estão presentes no enredo, configurando identificação da comunidade negra:

No altar católico, [...] Oxossi era São Jorge; Xangô, São Jerônimo; Omolu, São Roque e Oxalá, o Senhor do Bonfim, que é o mais milagroso dos santos da cidade negra da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá. É o que tem a festa mais bonita, pois a sua festa é toda como se fosse candomblé ou macumba (AMADO, 1978, p. 107).

Alguns trechos demonstram o ativismo dentro do movimento social (DOWNING, 2004), a partir dos processos de conscientização em favor de uma causa com ganhos em termos de fortalecimento cultural e identitário. O protagonista demonstrava insatisfação com a vida que levava, queria mudar. A música era tomada como estímulo ao pensamento de mudança: "Ele ficava ouvindo os sons confusos, aquela onda de ruídos que subia pelas ladeiras escorregadias do morro. Sentia nos nervos a vibração de todos aqueles ruídos, aqueles sons de vida e de luta" (AMADO, 1978, p. 20).

Baldo planejava seu futuro com base no sentimento de insatisfação com o presente: "Ficava-se imaginando homem feito, vivendo na vida apressada dos homens, lutando a luta de cada dia [...]" (p. 20). Ele se destacava pelo espírito de liderança, mesmo que esta

não tenha sido executada da forma como a sociedade tradicional e hegemônica considerada ideal:

Cedo chefiou os demais garotos do morro, mesmo os bem mais velhos do que ele. Era imaginoso e tinha coragem como nenhum. Sua mão era certa na pontaria do bodoque e seus olhos faiscavam nas brigas. Brincava de quadrilha. Era sempre o chefe (p. 22).

Sobre o que seria quando crescesse, afirmou: “Jagunço [...]. Não sabia de carreira mais bela e mais nobre, carreira que requeresse mais virtudes, saber atirar e ter coragem”. Essa vida de aventuras, em meia à violência, era algo que admirava, como no episódio com um fazendeiro de cacau e o que lia nos jornais:

E o homem de Ilhéus se demorou contando histórias e mais histórias de mortes e tiros da sua terra heróica [...]. E antes de ter dez anos ele jurou a si mesmo que um dia havia de ser cantado num ABC, e as suas aventuras seriam relatadas e ouvidas com admiração por outros homens, em outros morros (p. 38).

Negro é uma raça que só serve para ser escravo. Negro não nasceu para saber.

Mas Antônio Balduino já sabia o suficiente. Já sabia ler perfeitamente um ABC de qualquer dos cangaceiros célebres e os crimes que os jornais noticiavam. [...] (p. 58).

O negro é representado como um ser que sofre discriminação até mesmo por desejar fazer parte de movimentos como a greve, fugindo à sina do trabalho escravo a ele antes imposto, como no trecho em que um homem loiro dialoga:

– Tu também vai fazer greve, negro? Tudo por culpa da Princesa Isabel. Onde já se viu negro valer de nada? Agora o que é que se vê? Negro faz até greve, deixa os bondes parados. Devia era entrar tudo no chicote, que negro só serve para escravo... Vai pra tua greve, negro. Os burros não livraram essa cambada? Vá embora antes que eu te cuspa, filho de cão (p. 290).

O destino de Baldo, porém, modifica-se quando reflete sobre o tipo de vida que levava, optando enfim por um engajamento na luta trabalhista:

Antônio Balduino sempre tivera um grande desprezo pelos que trabalhavam. E preferiria entrar pelo caminho do mar, se suicidar numa noite no cais, a trabalhar, se Lindinalva não lhe houvesse pedido que tomasse conta do filho. Mas agora o negro olhava com um outro respeito os trabalhadores. Eles podiam deixar de ser escravos (AMADO, 1978, p. 294).

Jorge Amado retrata Balduíno e seus pares contemporâneos dos momentos iniciais da narrativa como um grupo que “conhece as histórias e tradições de sua terra”, o que denota uma valorização da identidade própria:

Zé Camarão tinha duas grandes virtudes para Antônio Balduíno: era valente e cantava ao violão histórias de cangaceiros célebres. Tocava também coisas tristes, valsas e canções, nas festas dos casebres do Morro do Capa-Negro e em todas as outras festas pobres da cidade, nas quais era elemento indispensável. Era um mulato [...] que criara fama desde que desarmara dois marinheiros com alguns golpes de capoeira [...] (AMADO, 1978, p. 26).

As características da tradução que ocupam a obra em análise podem ser identificadas a partir dos traços da cultura africana trazida para o Brasil, como a linguagem: “Jubiabá falava nagô [...]: – Òjú ànun fó ti iká, li ôkú” (p. 34). Também a capoeira e a música aparecem na obra: “Se no jogo da capoeira o negro Antônio Balduíno fora o melhor discípulo de Zé Camarão, no violão cedo ele bateu o mestre e se tornou tão célebre quanto ele” (p. 90). Além disso, o comércio de alimentos próprios dessa comunidade é reproduzido na narrativa: “Na porta, negras vendiam acarajé e abará” (p. 102).

Ritos e festas compõem outro importante traço identitário e, através das descrições dos ritos religiosos, um vocabulário próprio da identidade negra na segmentação do candomblé é evidenciado: “Os ogãs são importantes, pois eles são sócios do candomblé, e as feitas são as sacerdotisas, aquelas que podem receber o santo” (p. 102). Destaca-se ainda o sincretismo religioso como estratégia de manutenção da matriz religiosa num contexto de opressão:

No altar católico, que estava num canto da sala, Oxossi era São Jorge; Xangô, São Jerônimo; Omolu, São Roque e Oxalá, o Senhor do Bonfim, que é o mais milagroso dos santos da cidade negra da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá. É o que tem a festa mais bonita, pois a sua festa é toda como se fosse candomblé ou macumba (p. 106).

A crítica às hegemonias, discutida por Downing (2004) como uma forma de combate a algo que domina, lidera ou comanda em termos de identidades culturais é largamente encontrada na obra amadiana, que as caracteriza como limitadoras e excludentes:

– Você precisa é de ir para a escola – diziam.
Ele perguntava a si mesmo para quê. Nunca ouvira dizer que jagunço soubesse ler. Sabiam ler os doutores e os doutores eram uns sujeitos moles. Ele conhecia o Dr. Olímpio, médico sem clientela que de vez em quando subia o morro à procura de clientes que não existiam, e o Dr. Olímpio era um sujeito fraco, magro, que não agüentava um tabefe bem

dado.

Também sua tia mal sabia ler e no entanto era respeitadíssima no morro, ninguém mexia com ela, ninguém tirava prosa (AMADO, 1978, p. 24).

A perseguição da polícia aos terreiros de candomblé também é relatada e denunciada: “Diz que ele vivia dizendo onde tinha candomblé pra polícia fechar” (p. 33). De modo semelhante, pautado no recurso da ironia, o autor descreve a posição socioeconômica como recurso de manutenção do poder:

– Tem um negro lá que já pintou o diabo... José Estique... Negro valente que só vendo. Coragem chegou ali e parou... Mas também malvado como ele só... Uma peste em figura de gente.

– Jagunço?

– Não é jagunço porque é fazendeiro rico... Zé Estique tem um mundão de fazendas, um nunca acabar de pés de cacau... Mas um número de mortes ainda maior.

– Nunca foi preso?

[...] – Preso? – sorriu... – Ele é rico... (p. 37).

Numa passagem carregada de poeticidade, Amado consegue ratificar as “tradicionais” posições antagônicas branco/rico *versus* negro/pobre:

A vida do Morro do Capa-Negro era difícil e dura. Aqueles homens todos trabalhavam muito, alguns no cais, carregando e descarregando navios, ou conduzindo malas de viajantes, outros em fábricas distantes e em ofícios pobres: sapateiro, alfaiate, barbeiro. Negras vendiam arroz-doce, munguzá, sarapatel, acarajé, nas ruas tortuosas da cidade, negras lavavam roupa, negras eram cozinheiras em casas ricas dos bairros chiques. Muitos dos garotos trabalhavam também. Eram engraxates, levavam recados, vendiam jornais. Alguns iam para casas bonitas e eram crias de famílias de dinheiro. Os mais se estendiam pelas ladeiras do morro em brigas, correrias, brincadeiras. [...] Já sabiam do seu destino desde cedo: cresceriam e iriam para o cais onde ficavam curvos sob o peso dos sacos cheios de cacau, ou ganhariam a vida nas fábricas enormes. E não se revoltavam porque desde há muitos anos vinha sendo assim: os meninos das ruas bonitas e arborizadas iam ser médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, homens ricos. E eles iam ser criados destes homens. Para isto é que existia o morro e os moradores do morro. [...] Como nas casas ricas tinha a tradição do tio, pai ou avô, engenheiro célebre, discursador de sucesso, político sagaz, no morro onde morava tanto negro, tanto mulato, havia a tradição da escravidão ao senhor branco e rico. E essa era a única tradição. Porque a da liberdade nas

florestas da África já a haviam esquecido e raros a recordavam, e esses raros eram exterminados ou perseguidos. [...] Raros eram os homens livres do morro: Jubiabá, Zé Camarão. Mas ambos eram perseguidos: um por ser macumbeiro, outro por malandragem. [...] Resolveu ser do número dos livres, dos que depois teriam ABC e modinhas e serviriam de exemplo aos homens negros, brancos e mulatos, que se escravizavam sem remédio (p. 39-40).

As atitudes de Baldo vêm culminar na sua insatisfação quanto à cultura dominante. Sua voz e suas ações ecoam como um protesto. Ao ser questionado por estar liderando uma luta anti-escravista num contexto em que o negro “não era mais escravo”, o protagonista rebate: “– Negro ainda é escravo e branco também [...] – Todo pobre é ainda escravo. Escravidão ainda não acabou. Os negros, os mulatos, os brancos baixaram a cabeça” (p. 46). Evidencia-se, pois, uma recusa às narrativas históricas oficiais, demonstrando que, na prática, aquela mazela social ainda existia e se perpetuaria caso não fosse iniciado um processo de reflexão e combate:

– Os brancos iam lá buscar negro. Enganavam negro que era tolo, que nunca tinha visto branco e não sabia da maldade dele. Branco não tinha mais olho da piedade. Branco só queria dinheiro e pegava negro pra ser escravo. [...] Foi assim com Zumbi dos Palmares. Mas ele era um negro valente e sabia mais que os outros. Um dia fugiu, juntou um bando de negro e ficou livre que nem na terra dele. Aí foi fugindo mais negro e indo pra junto de Zumbi. Foi ficando uma cidade grande de negros. E os negros começaram a se vingar dos brancos (AMADO, 1978, p. 60).

As histórias que Baldo ouvia começaram a integrar a sua própria história: “Apanhou uma surra medonha, que o deixou estendido [...]. Mas não era só o corpo que doía. Doía-lhe o coração porque não tinham acreditado nele. E como aqueles eram os únicos brancos que ele estimava, passou a odiá-los e com eles a todos os outros” (p. 62). Essa espécie de iniciação à vida marginalizada culmina em ações descritas recorrentemente como caracterizações próprias daqueles que estão à margem, como na passagem em que um “homem gordo mede o negro de cima a baixo com os olhos ávidos de um homem de negócios, abotoa o paletó, balança a cabeça ironicamente: – Um pedaço de homem desse a pedir esmola! Vá trabalhar, vagabundo... Não tem vergonha... Vá trabalhar...” (p. 65).

A vontade de ser respeitado só se concretizava nas ruas, na prática na malandragem, como pode ser observado no trecho: “Três vezes foi convidado a morar em casas ricas de senhoras ricas. Mas amava a liberdade das ruas e permanecia fiel ao grupo onde já era elemento respeitadíssimo, pois dos mais eficientes” (p. 73).

O branco é colocado na narrativa como superior, relacionado ao poder, poder de prender, de polícia inclusive, o que contribui para formar uma sensação de injustiça e vontade de vingança: “- Pode ser heresia, minha gente... Mas a vontade que esse negro que está aqui tem é matar os brancos todos... Matava e não tinha pena...” (p. 152). O

sentimento de insatisfação e a vontade de mudança são concretizados quando a personagem inicia seu engajamento através da greve.

Hoje esses sons de batuque soam aos ouvidos do negro Antônio Balduino como sons guerreiros, como sons de libertação. A estrela que é Zumbi dos Palmares brilha no céu claro. Um estudante certa vez se riu do negro Antônio Balduino e disse que aquela estrela não era estrela, era o planeta Vênus. Mas ele ri do estudante porque sabe que aquela estrela é Zumbi dos Palmares, negro valente que morreu para não ser escravo (p. 275). [...] Vocês precisam ver a greve, ir para a greve. Negro faz greve, não é mais escravo. Que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxossi? Os ricos manda fechar a festa de Oxossi. Uma vez os policiais fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxolufã, o velho. E pai Jubiabá foi com eles, foi pra cadeia. [...] Negro não pode fazer nada, nem dançar para santo. [...] Negro faz greve, pára tudo, pára guindastes, pára bonde, cadê luz? (p. 278).

5 Considerações finais

Antonio Balduino assume o papel de anti-herói, protagonista de uma história que se encerra com seu louvor pelos seus pares. Comportando-se de maneira contra-hegênônica, ele escolhe ocupar uma “posição” em seu contexto que assume perspectiva contrária à produção de capital, opondo-se à forma de trabalho tradicional que seus ancestrais vivenciaram e questionando a difusão de ideias absolutas. Jorge Amado constrói a narrativa de forma a levar o leitor a compreender que o bandido de hoje fora uma criança maltratada de ontem, impulsionando a uma reflexão sobre a condição socioeconômica de muitos no país. A obra contribui para a conscientização acerca de temáticas como tolerância, convivência, alteridade e preconceito, funcionando como difusor de reflexões sobre o grupo étnico em análise, cujas manifestações culturais traduzidas da África assumem a função de tradição no sentido de tornar-se uma característica mantida, repetida e difundida ao longo do tempo.

Referências

- AMADO, Jorge. **Jubiabá**. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- AMADO, Jorge. **Navegação de cabotagem**: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- ARAUJO, Jorge de Souza. **Floração de imaginários**: o romance baiano no século 20, Itabuna/Ilhéus: Via Litterarum, 2008.

- BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CARDOSO, Alvaro Gomes. **Jorge Amado**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- COUTO, Mia. Depoimento. In: **O universo de Jorge Amado. Cadernos de leituras**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009.
- DOWNING, John D. H. **Mídia Radical**: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. 2. ed. São Paulo: Ed. Senac, 2004.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo: Editora 34, 2002.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de. **Introdução aos estudos literários**. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, 2001.
- MOURA, Clóvis. **Brasil**: raízes do protesto negro. São Paulo: Global, 1983.
- SANTOS, Gislene Aparecia dos. **A invenção do “ser negro”**: um percurso das idéias que naturalizaram a interioridade dos negros. São Paulo: Educ/Fapesb; Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. O artista da mestiçagem. In: **O universo de Jorge Amado. Cadernos de leituras**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças**: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

FACES DO NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA

Eduardo de Assis Duarte (UFMG/CNPq)¹

Resumo: O negro e sua negrura/negrícia, tal como inscritos em nossa literatura. De objeto a sujeito, o negro de papel e tinta, ora pelo olhar do branco, ora construído por suas próprias mãos. O trabalho realiza um percurso crítico pelos momentos principais de presença do negro na literatura feita no Brasil, com ênfase em duas vertentes – a canônica e a afrodescendente –, com vistas a cotejar as imagens e retratos que delas emergem.

Palavras-chave: Literatura; negro como personagem; negro como autor

Percorrendo o cânone

No arquivo da literatura brasileira construído pelos manuais canônicos, a presença do negro mostra-se rarefeita e opaca, com poucos personagens, versos, cenas ou histórias fixadas no repertório literário nacional e presentes na memória dos leitores. Sendo o Brasil uma nação multiétnica de maioria afrodescendente, tal fato não deixa de intrigar e suscitar hipóteses em busca de seus contornos e motivações. E já de início se configura de modo inequívoco um dado fundamental para esta reflexão: o fato de o negro estar presente muito mais como *tema* do que como *voz autoral*. Uma evidência desta magnitude demanda que se investiguem suas causas e implicações. De imediato, vislumbra-se no passado histórico de escravização e preconceito motivos para esta redução a objeto da

¹ Eduardo de Assis Duarte é Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq e Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

escrita alheia. Por mais que se recuse o mecanicismo sociológico que encara a arte como reflexo da realidade histórica e social, não pode o crítico fechar os olhos ao processo de redução do escravizado a mera força de trabalho braçal, pela via de seu embrutecimento enquanto ser humano. Por outro lado, não se pode também ignorar a situação adversa existente a partir do treze de maio, marcada pela ausência de direitos mínimos como escolarização e saúde, e pelo tratamento excludente que manteve boa parte dos remanescentes do regime servil num estágio de dependência que, durante décadas, redundou em efetivo sequestro de sua cidadania.

Examinados os manuais – componente significativo dos mecanismos estabelecidos de canonização literária –, verifica-se a quase completa ausência de autores negros, fato que não apenas configura nossa literatura como *branca*, mas aponta igualmente para critérios críticos pautados por um formalismo de base eurocêntrica que deixa de fora experiências e vozes dissonantes, sob o argumento de não se enquadrarem em determinados padrões de qualidade ou estilos de época. Assim, prevalece em nossa história literária o vai e vem pendular, que ora opõe romantismo a realismo, ora contrasta o texto modernista ao parnasiano, deixando de observar, por exemplo, a *diferença* construída por um poeta nada romântico como Luiz Gama, a publicar suas sátiras às elites brancas em 1859, no auge do romantismo entre nós. Ou, ainda, provocando a redução de Cruz e Souza a mero reproduzidor do simbolismo *fin de siècle*, quando sua escrita, inclusive em prosa, ultrapassa o projeto literário dos simbolistas. Ainda assim, é Cruz e Souza lembrado como “negro de alma branca”, o que implica não abordar nada além de seus escritos de juventude, muito menos textos políticos como “Emparedado” e outros. Logo, uma série de omissões críticas se junta a fatores histórico-culturais de modo a confinar o ensino da literatura aos nomes consagrados, deixando de fora importantes escritores negros. Acrescente-se a isto a postura elitista que desqualifica gêneros literários tidos como “menores”, a exemplo da crônica e do memorialismo, bem como os textos marcados por posicionamentos mais incisivos quanto a desigualdades sociais, em especial no tocante às questões de raça e etnicidade.

Enquanto personagem, o negro ocupa um lugar menor na literatura brasileira.² Na prosa, é um lugar muitas vezes inexpressivo, quase sempre de coadjuvante ou, mais acentuadamente no caso dos homens, de vilão. E isto desde os começos da produção letrada no país. Entre coadjuvante e vilão se situam dois tipos românticos produzidos pelo patriarca José de Alencar: a mãe, da peça de mesmo nome, e o anti-herói de outra peça, à qual batizou com o título nada sutil de *O demônio familiar*. Entre a mãe vítima da escravidão e o moleque enredeiro e algoz do bom humor de seus senhores, está o negro sob o jugo estreito do estereótipo: virtude vitimizada de um lado, falsidade e vilania, de

² Muito já se escreveu sobre a presença do negro na literatura brasileira. Tornaram-se clássicos os estudos de brasilianistas como Roger Bastide, Raymond Sayers, Gregory Rabassa, David Brookshaw, Steven White, dentre outros. Assim como dos brasileiros Domício Proença Filho, Zilá Bernd, Heloisa Toller Gomes, Benedita Damasceno, Moema Augel, Luiza Lobo, Nazareth Fonseca, Edimilson Pereira, Florentina Sousa, Leda Martins, Oswaldo de Camargo, Jônatas Conceição, Cuti e Nei Lopes, estes últimos dedicados tanto à crítica quanto à criação poética e ficcional.

outro. Em que medida um escritor como Alencar repercute os valores de seu público ou incute sua própria visão de mundo no leitor e/ou espectador de seus escritos é preocupação que não deve faltar a uma crítica empenhada em compreender as relações da literatura com o contexto de sua produção.

Ainda quanto às figurações do feminino, nas mulheres o protagonismo ocorre com mais frequência, desde o romantismo, bastando lembrar *Vítimas-agozes*, de Joaquim Manuel de Macedo, entre outros. É, entretanto, um protagonismo marcado, em muitos casos, pela permanência, na ante cena textual, do mesmo projeto de desumanização que subjaz à estereotipia. Ele se manifesta em construções que ressaltam, por exemplo, a sensualidade e a disponibilidade para o sexo sem compromissos ou consequências, novamente de acordo com imagens sociais determinadas *a priori*, como a da “mulata assanhada” entre outras. Enquanto forma de aprisionamento social e cultural, o estereótipo petrifica as identidades em figurações de face única, ralas e carregadas de univocidade. Com isto, estabelece uma linha de continuidade entre construções propriamente literárias e um imaginário social eivado de preconceitos.³

Avançando na cronologia, vê-se a parêntese coadjuvante/vilão se repetir no romance naturalista de Aluísio Azevedo. Em *O cortiço* (1890), Bertoleza – suicida e duas vezes escravizada – e Firmo – capoeira assassinado pelo português –, percorrem o roteiro ditado pelo estereótipo e terminam desaparecendo na trama para que o discurso naturalista/cientificista represente a vitória do mais forte. Em seguida, chega-se ao século XX, e, finalmente, ao protagonismo afrodescendente no romance brasileiro: *Rei negro* (1914), de Coelho Neto, “entroniza”, em plena escravidão como tempo da narrativa, Macambira, um “escravo de sangue azul”, que atua como feitor moralista cooptado pelo senhor; já o protagonista de *O feiticeiro* (1922), do baiano Xavier Marques, como o próprio título anuncia, encena a representação do culto aos orixás como feitiçaria, numa operação redutora típica da lógica do estereótipo.

Nesta linha, vemos o *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Anti-herói por excelência, nasce índio/negro e se torna branco no deslocamento da selva para São Paulo. O texto deixa à mostra seus fundamentos racistas, como na cena do embranquecimento do personagem, em que a cor escura é não só “lavada”, como surge vinculada à semântica do defeito físico. Ouçamos o “herói sem nenhum caráter”, já branquinho, depois de mergulhar no poço mágico. Macunaíma vê o irmão repetir inutilmente o seu gesto, pois a água estava “muito suja da negrura do herói” após o banho, e afirma: “– olhe mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz.” (ANDRADE, 1978, p. 34). Já na cena da macumba de Tia Ciata, novamente predomina a estereotipia da feiticeira voltada para o mal, aliada ao exagero satírico com que Mário trata a cerimônia. Assim, o primeiro grande romance modernista inaugura o que se pode caracterizar como *negrismo* – apropriação eurocêntrica do tema do negro, folclórica e

³ Ver a propósito DUARTE, E.A. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In: DUARTE, C.L.; DUARTE, E.A.; ALEXANDRE, M.A. (Orgs.) Falas do Outro: literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

descompromissada, a ponto de nela caber o veredito debochado de Oswald de Andrade: “macumba para turistas”.

Na década seguinte, o negrismo prospera e dá margem ao surgimento de protagonistas afro-brasileiros: Antônio Balduino, figura central de *Jubiabá* (1935), de Jorge Amado, e o moleque Ricardo, do livro homônimo de José Lins do Rêgo, também publicado em 1935, são os mais conhecidos. Balduino cumpre uma trajetória ascendente – de menino de rua a líder grevista – de acordo com o sentido épico subjacente ao modelo do “herói positivo” da literatura socialista da época. E sua trajetória demonstra vivamente a apropriação marxista da cultura afro-brasileira. Jorge Amado vê no capitalismo uma forma de escravidão e constrói seu personagem “evoluindo” do antagonismo étnico e racial para a luta de classes. Assim, Balduino inicia o livro derrotando no ringue o lutador alemão, mas termina num aceno camarada ao marinheiro branco. E, ao estranhar que o pai de santo, “que sabia tudo”, não tivesse lhe ensinado a greve, invade o culto para afirmar: “que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxóssi?” (AMADO, 1984, p. 299).

Outros exemplos podem ser lembrados, da *Xica da Silva* de Felício dos Santos ao *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues; e dos tantos pretos, mulatos (mas, sobretudo, mulatas) de Jorge Amado aos seres de papel que dão vida à ficção de João Ubaldo Ribeiro, Adonias Filho ou Antônio Olinto. Destaque-se ainda Damião, o protagonista de Josué Montello em *Os tambores de São Luís* (1975). Escravo torturado no tronco e salvo por um triz da castração, o personagem, anos depois, se rejubila com a mestiçagem praticada por seus descendentes, a ponto do romancista encerrar o livro como velho Damião se emocionando diante da morenice embranquecida do trineto que acabara de nascer. A cena deixa visível a perspectiva que fundamenta o romance, pela qual “só na cama” e “com o rolar do tempo” necessário ao amálgama inter-racial “se resolveria o conflito de brancos e negros no Brasil.” Conclui o narrador:

Sua neta mais velha casara com um mulato; sua bisneta com um branco, e ali estava seu trineto, moreninho claro, bem brasileiro. Apagara-se nele, é certo, a cor negra, de que ele, seu trisavô, tanto se orgulhara. Mas também viera se diluindo, de uma geração para outra, o ressentimento do cativo. Daí a mais algum tempo, ninguém lembraria, com um travo de rancor, que, em sua pátria, durante três séculos, tinham existido senhores e escravos, brancos e pretos. (MONTELLO: 1976, p. 479).

O texto fala por si. Como tantos intelectuais formados sob a égide do mito da democracia racial, Montello coloca seus escritos a serviço da crença na mestiçagem como resolução de conflitos e apagamento das diferenças, que se diluiriam no cadinho da “meta-raça” brasileira defendida por Gilberto Freyre. Reforça, pois, a perspectiva externa e descompromissada que marca a representação do negro no romance modernista, em muitos deles uma representação empenhada em promover o esquecimento do passado escravocrata, como se pode ler na profissão de fé presente no final de *Os tambores de São Luís*.

No entanto, o “rolar do tempo” não tem sido suficiente para a superação da desigualdade e dos antagonismos calcados em mais de trezentos anos de regime servil.

O preconceito e o racismo persistem como resíduos nefastos de uma estrutura social que, ultrapassada pelo processo histórico, busca sobrevivência na rede discursiva que fornece sustentação ideológica ao comportamento discriminatório. Chega-se ao final do século XX e o que se tem é o crescente embranquecimento da literatura brasileira canônica, tanto na representação quanto autoria. Pesquisa realizada por Regina Dalcastagnè (2005, p. 13-71) em romances brasileiros publicados pelas editoras de maior prestígio no país em dois períodos – de 1965 a 1979, abrangendo 80 escritores e 130 narrativas; e de 1990 a 2004, com 165 escritores e 258 romances – revela dados de impacto. No campo da autoria, dentre os 245 nomes, maioria homens, nada menos que 93% são brancos, o que leva a pesquisadora a afirmar que “embora o romance contemporâneo venha perseguindo reiteradamente, em seu interior, a multiplicidade de pontos de vista, do lado de fora da obra não há o contraponto; quer dizer, não há, no campo literário brasileiro, uma pluralidade de perspectivas sociais.” (DALCASTAGNÈ: 2011, p. 312).

No campo da representação, o fenômeno se repete. No período 1990/2004, detectou-se um percentual de apenas 7,9% de personagens negros, frente a 79,8% de brancos (Ibidem, p. 313), ou seja, dez vezes mais. Analisando a posição de cada um nos enredos, os números são mais estarrecedores ainda: do total, apenas 5,8% são protagonistas e somente 2,7%, ou seja, quatro personagens num universo de cento e sete, são narradores e têm o poder de conduzir o texto. Além disso, mais da metade dos negros presentes nestas histórias cumprem papéis de bandidos ou contraventores, empregados domésticos, escravos, profissionais do sexo ou mendigos. Já no período 1965/1979, há apenas 4,7% de personagens negros, sendo que nenhum dos cento e trinta romances tem um negro como narrador. (Ibidem, p. 314).

Como se vê, o texto contemporâneo reproduz, em grande medida, a atitude predominante no romance brasileiro de todos os tempos: o sequestro do negro enquanto individualidade pensante, guardião de uma memória tanto individual quanto familiar ou comunitária; o sequestro do negro enquanto voz narrativa, expressa na primeira pessoa do singular, com as prerrogativas inerentes ao desnudamento da subjetividade em todos os seus aspectos; e o sequestro, por fim, da própria humanidade inerente à maioria dos brasileiros ao retratá-los sob a moldura estreita ditada pelo estereótipo e pelos metarrelatos da cordialidade e da democracia racial.

O negro na literatura afro-brasileira

É outro o lugar do negro na literatura de autoria negra. E aqui, toma-se como premissa o reconhecimento da existência de um segmento específico – afro-identificado – presente em nossa produção literária. Esta vertente negra ou afro-brasileira se constitui aos poucos, como processo e devir, tendo como marco inicial o trabalho dos precursores Domingos Caldas Barbosa e sua *Viola de Lereno*, ainda no século XVIII; Luiz Gama, com suas *Trovas Burlescas de Getulino* (1859); e Maria Firmina dos Reis, cujo romance *Úrsula* (também de 1859) traz pela primeira vez às nossas letras a África e o porão do navio

negreiro.

Em rápidas considerações, pode-se afirmar que tal produção encontra sua especificidade na conjunção de alguns elementos que lhe são próprios. Quando acrescentado ao texto do escritor negro brasileiro, o suplemento “afro” ganha densidade crítica a partir da existência de um ponto de vista específico a conduzir a abordagem do sujeito negro, seja na poesia ou na ficção. Tal perspectiva permite elaborar o tema de modo distinto daquele predominante na literatura brasileira canônica. Muitos consideram que esta identificação entre sujeito e objeto nasce do *existir* que leva ao *ser* negro. Os traços de *negricia* ou *negrura* do texto seriam oriundos do que a escritora Conceição Evaristo chama de “escrevivência”, ou seja, a experiência como mote e motor da produção literária. Daí o projeto de trabalhar por uma linguagem que subverta imagens e sentidos cristalizados pelo imaginário social oriundo dos valores brancos dominantes. É uma escrita que, de formas distintas, busca se dizer negra, até para afirmar o antes negado. E que, também neste aspecto, revela a utopia de formar um público leitor negro. A articulação desses cinco elementos – autoria, temática, ponto de vista, linguagem e público – configura, a nosso ver, a existência do texto afro-brasileiro.

Esta é uma questão que se coloca aos pesquisadores voltados para os estudos literários contemporâneos. No meio acadêmico, literatura afro-brasileira é ainda um conceito em construção, objeto de discussões e controvérsias. Na prática, verificando-se o volume de textos acumulados todo este tempo, não há como duvidar da existência desta vertente de nossas letras, ao mesmo tempo *dentro* e *fora* da literatura brasileira, como já defendia Octávio Ianni em seu antológico ensaio “Literatura e consciência”, de 1988. O *veio afro* que se faz perceber pela articulação dos cinco pontos de convergência apontados, constitui uma vertente da literatura brasileira, mas, ao mesmo tempo, *um suplemento* – algo a mais que chega para abalar a inteireza do todo, da unicidade antes existente, sendo ainda uma articulação que parte de uma visada *contemporânea* e *pós-nacional*.

Neste contexto, a representação do negro ganha outros contornos. Na poesia, Luiz Gama refuta a herança europeia e se proclama “Orfeu de Carapinha”, a clamar pela “Musa da Guiné” ou “de azeviche”. Parte em seguida para a desconstrução da pretensa superioridade branca, em poemas famosos como “A bodarrada” e outros. No mesmo momento em que o poeta lançava suas impertinentes *Trovas burlescas*, Maria Firmina dos Reis publicava em São Luís do Maranhão o romance *Úrsula*, em que coloca o negro como referência moral da narrativa. O texto de *Úrsula* se apropria do discurso judaico-cristão a fim de condenar o escravismo e trazer o comovente relato da Preta Suzana sobre a própria captura e a viagem no navio negreiro. E, nesse momento, a ficção ganha contornos fortemente realistas devido à semelhança com relatos memorialísticos de escravos, só posteriormente disponibilizados ao leitor brasileiro.

Já em Machado de Assis, o que se nota é o texto voltado para a crítica ao mundo dos brancos, marcada pela ironia e por um conjunto de procedimentos dissimuladores. O ponto de vista afroidentificado nem sempre se explicita como em muitos autores contemporâneos. E isto também tem a ver com público leitor de outras épocas, sobretudo do século XIX e de pelo menos metade do século XX. O próprio Machado se considerava

um “caramujo” a dissimular sua *negricia* perante o leitor branco de seu tempo. É um capoeirista da linguagem, como já afirmou Luiz Costa Lima. Por trás da aparente superficialidade de muitos de seus contos e romances, como *Helena*, está a crítica ao discurso senhorial e à *branquitude* que busca naturalizar esse discurso como verdadeiro. Machado é precursor da literatura afro-brasileira por diversas razões. Ressalte-se apenas duas, a segunda decorrente da primeira: o ponto de vista afro-identificado, não branco e não racista, apesar de toda a discricção e compostura do “caramujo”; e o fato de matar o senhor de escravos em seus romances, criando um universo ficcional que é alegoria do fim da escravidão e da decadência da classe que dela se beneficiou, ao longo de mais de 300 anos de nossa história.⁴

O negro surge marcado pela perspectiva interna na ficção de Lima Barreto, que faz dele um ser humano livre de estereótipos, como em *Recordações de Isaías Caminha* (1909) ou em *Clara dos Anjos* (1948). Ambos vítimas de preconceito, Isaías e Clara são jovens que sentem na prática o peso social do estigma representado por sua condição étnica. E, pela via do drama que protagonizam, transmitem aos leitores um forte painel das desigualdades raciais presentes na principal cidade do país nas décadas seguintes à abolição.

Ainda quanto ao início do século XX, é preciso deter um pouco na obra de outro maranhense, igualmente relegado pela historiografia literária: José do Nascimento Moraes. Em 1915, ele publica *Vencidos e degenerados*, que se inicia às 8 da manhã do dia 13 de maio de 1888, algo raro, para não dizer inédito, no romance brasileiro. Além de toda a agitação ali ocorrida, traz, quase como crônica histórica, as reações provocadas pela nova situação na subjetividade e no comportamento de antigos senhores e dos novos homens e mulheres livres. Há cenas de crueldade e violência que nada ficam a dever a narrativas contemporâneas: ex-escravos que devolvem no rosto dos antigos senhores as bofetadas que sofriam diariamente; outros que apedrejam as mansões; outros que deixam o jantar queimando no fogão... E há brancos revoltados que se articulam para dar o troco, ou que, em desespero, investem contra os próprios filhos. Nascimento Moraes traça um panorama realista do regime servil e de sua continuidade sob novas formas de exploração, respaldadas pelo racismo, tal como previsto por Machado de Assis. E, muito antes de Gilberto Freyre, desconstrói o mito da democracia racial e a entronização do treze de maio como *happy end* apaziguador e consagrador da ideia de escravidão benigna. Hoje, escritores como Oswald de Camargo, Cuti, Miriam Alves, Conceição Evaristo e vários outros têm na denúncia do preconceito um dos pontos centrais de seu projeto literário.

Nos anos 1930 e seguintes, três poetas negros – Solano Trindade, Lino Guedes, e Aloisio Resende – prosseguem, em pleno apogeu do modernismo, com a representação diferenciada da figura do negro, tanto homem como mulher. E, então, pode-se perceber a herança de Luiz Gama e Cruz e Souza frutificar no tratamento marcado pela superação

⁴ Para detalhamento da questão, ver DUARTE, E.A. (Org.) Machado de Assis afrodescendente. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

dos estereótipos racistas, fruto do ponto de vista interno ao negro e à sua cultura. Esta *negricia* ou *negrura* se manifesta tanto no enfoque do mundo do trabalho e das relações socioeconômicas – a exemplo do conhecido “Tem gente com fome”, de Solano Trindade, quanto em versos em que a política identitária se faz presente: “Eu sou o poeta negro / De muitas lutas / As minhas batalhas / Têm a duração de séculos.” (TRINDADE: 1999, p. 52). Já Lino Guedes, ignorado pelas histórias da literatura brasileira apesar dos treze livros publicados, alerta seus leitores no momento em que muitos afro-brasileiros vinham sendo cooptados pelo integralismo fascista de Plínio Salgado: “negro preto cor da noite / nunca te esqueças do açoite / que cruciou tua raça.” (1936, p. 34). Essa *presença do passado* irá se constituir num dos eixos centrais da literatura negra ou afro-brasileira. A memória não apenas das lutas, mas também das práticas religiosas e outras formas de resistência cultural dá o tom da poesia de Aloisio Resende, em que os rituais dos terreiros ganham feição poética e isto num tempo fortemente marcado pelos ideais eugênicos/ eugenistas difundidos pelo nazismo.

Assim, o resgate de uma memória de lutas e de práticas ancestrais ganha registro impresso nas páginas dos autores afrodescendentes. Na década de 1940, é a vez do Teatro Experimental do Negro – TEN, dirigido por Abdias Nascimento, iniciar experiência exitosa tanto no campo artístico quanto no social, ao levar arte e educação a segmentos negros excluídos da leitura e da cidadania. Além de formar atrizes como Ruth de Souza e Lea Garcia, o TEN ousa ao montar um terreiro como cenário da peça *Sortilégio*, em pleno Teatro Municipal do Rio de Janeiro. E o personagem Emmanuel, distinto de seu grupo pela formação universitária, ao final adquire a consciência e se despe das máscaras brancas a ele impingidas e indaga: “como poderia eu tornar o homem estranho à sua pele? Inimigo do espírito que sustenta seu próprio corpo?” (1979, p. 133).

Nesta linha, seguem os personagens de Oswaldo de Camargo, seja dos contos reunidos em *O carro do êxito* (1972), seja na novela *A descoberta do frio* (1979). Nesta, negros de carne e osso convivem com outro personagem no mínimo instigante, o frio:

Por isso, quando Zé Antunes apareceu na cidade, afirmando que no País soprava um frio que só os negros sentiam e, que tinha certeza, tal frialdade, com seu gélido sopro, já fizera desaparecer um incalculável número deles, quase todos que souberam de tal descoberta riram muito com a notícia e do seu divulgador.

Zé Antunes, porém, não recuou, mas respondeu, num desafio:

– Provo a quem quiser a existência do frio.

(CAMARGO, 2011, p.23)

E, mais uma vez, a força do ponto de vista interno desvenda a humanidade pujante de seres de ficção vislumbrados de dentro, a partir de um eu que luta contra a escravidão espiritual manifesta no preconceito.

Já Joel Rufino dos Santos, aplaudido por seu trabalho de historiador, investe fortemente na literatura de ficção, tanto para adultos quanto para crianças, o que só

faz ampliar seus méritos de criador. Sua biografia romanceada de Zumbi dos Palmares, já com dezenas de edições, traz para o jovem leitor toda a força do empreendimento quilombola, bem como a dimensão histórica da república negra existente por quase um século na Serra da Barriga. E Zumbi é retratado como “preto pequeno e magro que venceu mais batalhas do que todos os generais juntos da História brasileira.” (1985, p. 27). Por sua vez, em *Crônica de indomáveis delírios* (1991), o autor rasura com requintes surrealistas o discurso do romance histórico ao fazer ninguém menos do que Napoleão Bonaparte desembarcar em Recife durante a Revolução de 1817 e defender o fim imediato do trabalho escravo. Já em *Bichos da terra tão pequenos* (2010), põe em cena o negro Vinquinho – apelido repetido pela irmã e oriundo de uma marca que o personagem traz na testa. Transformado em traço identitário, o vinco ganha foros de metáfora traumática e remete a outras cicatrizes guardadas no corpo e na subjetividade não só deste, como de outros negros que circulam nos morros cariocas por onde se desenrola a trama. Mais do que isto, remete às feridas abertas que movem o enredo, pois Vinquinho não sabe quem é seu pai.

Nesta linha, surge Beißola, personagem de “Até a água do rio”, narrativa que abre o volume *Vinte contos e uns trocados* (2006), de Nei Lopes. Nele, a marca étnica, além de remeter implicitamente à condição social, é como que esfregada em seus ouvidos a todo instante pela força do apelido repetido dentro e fora de casa, como num eterno *bulliyng*. E o talento do ficcionista se manifesta na forma como o trauma orienta a trajetória da criança, logo transformada em bandido frio e violento, sobretudo com seus vizinhos de morro. Beißola remete ao Prudêncio, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e, de vítima, passa a carrasco de seus semelhantes. Mas, diferentemente do personagem de Machado, tem nas mãos o fuzil em lugar do chicote.

Autor prolífico e incansável, Nei Lopes trouxe a público nos últimos anos nada menos do que quatro romances. Em *Mandingas da mulata velha na cidade nova* (2009), percorre o universo da “Pequena África” carioca para encenar os primeiros passos dos ranchos, do samba e dos cultos afro-brasileiros. Sua protagonista alude diretamente à célebre Tia Ciata e recebe no livro tratamento edificante, oposto, aliás, ao conferido por Mário de Andrade em *Macunaíma*. Já em *Oiobomé* (2010), cognominado “rapsódia” pelo autor, o tom de diálogo com o poeta modernista persiste. O romance percorre o passado histórico brasileiro e faz seu personagem – um contemporâneo de Tiradentes – fugir para a ilha de Marajó para lá fundar a república negra de Oiobomé. Predomina o tom de paródia, em que o autor mistura figuras históricas com seres de ficção. Lugar utópico, um Estado perfeito, formado por quilombolas e indígenas revoltados com a dominação portuguesa, em Oiobomé não há analfabetismo nem criminalidade. E a ideia de uma nova cultura no exercício do poder se materializa com a morte do herói fundador no meio da trama. Desaparece o “Pai” do país, para que este possa renovar periodicamente seus governantes até escolher, no final do romance, uma mulher como principal mandatária.

Outro nome a ser lembrado é Cuti, pseudônimo de Luís Silva, um dos fundadores do Quilombhoje, seguramente o mais longo e produtivo coletivo de escritores brasileiros, cujo principal feito – a série *Cadernos Negros* – tem seu início em 1978, com volumes

anuais alternados de poemas e contos. Além de dramaturgo e poeta inventivo e atento à herança dos precursores, Cuti foi construindo, desde o lançamento de *Quizila* em 1987, uma sólida trajetória de ficcionista, com habilidade para elaborar desde histórias repletas de sarcasmo e ironia até narrativas em que o poético desabrocha de forma a surpreender o leitor. Artista empenhado num projeto em que a literatura não se afasta da política identitária, em seus contos e poemas o negro surge em sua inteireza de sujeito: ora forte, ora frágil, às vezes vitorioso, outras tantas, derrotado. Mas é quase sempre alguém que não se entrega.

Nesta linha, surgem obras-primas como “Conluio de perdas”, presente na coletânea *Contos crespos* (2008). No texto, o relato em primeira pessoa do homem que, já viúvo, assiste o filho ir ao banco para atividades de rotina, sofrer um assalto com tiroteio e morte, ser preso por engano e, deprimido, sair de casa, ganha contornos de tocante perplexidade. Ao contrário do “brutalismo” com que Alfredo Bosi caracteriza o tema da violência no conto brasileiro contemporâneo, o que se tem aqui não é a violência como simples objeto da ficção. Em “Conluio de perdas”, o texto encena os efeitos dessa brutalidade e envolve o leitor na reflexão sobre o fenômeno.

Mais: quem conduz todo o processo é o narrador negro em primeira pessoa, o que desvela e aproxima a subjetividade da personagem com a do leitor. Além disso, em dois momentos, a fala do pai dá lugar à fala do filho, oprimido pela ausência da mãe e por uma sociedade cuja polícia nada tem de cordial em se tratando de racismo. Outro aspecto a ser destacado situa-se na linguagem. O ponto de vista interno à vítima se manifesta pela fala de um *eu* que toma a palavra não para subir no púlpito ou vociferar panfletos, mas para que o leitor ouça a tocante confissão de suas perdas. Descarta-se o maniqueísmo e se vê que até as perdas podem trazer ganhos, numa linguagem que mescla com habilidade o poético em meio às cenas mais duras.

De Cuti chega-se a Conceição Evaristo e à expressão do “brutalismo poético”, termo com que tentei, anos atrás, caracterizar a fusão de realismo cru e ternura que marca as narrativas da autora. Desde contos como “Di Lixão”, “Maria”, “Ana Davenga”, “Olhos d’água” ou os romances *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da memória* (2006), até as narrativas presentes em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), a autora vem firmando um estilo em que se nota a mão da poetisa a trançar linhas e contornos dos enredos. Em sua ficção, momentos da mais intensa candura são quebrados pela irrupção repentina da violência, tanto física quanto simbólica. E, ao contrário do que se vê em muitos autores, não busca Evaristo amenizar ou adocicar a dureza de um cotidiano marcado pelo tratamento o mais das vezes desumano de que são vítimas seus personagens. Do contraste ao sobressalto, as cenas ganham intensidade e chocam mais por seus efeitos do que pela exposição da violência em si. Tem-se, deste modo, o descarte tanto da brutalidade como espetáculo, quanto de sua naturalização como inerente ao processo histórico, ambas atitudes comuns nas representações midiáticas do negro.

Outro ponto a destacar é a revisitação do passado, seja para narrá-lo a partir de uma visada interna à subcidadania a que ficaram relegados os remanescentes da escravização, seja para ressaltar os efeitos deste processo na contemporaneidade. É então o momento

em que suas tramas penetram nas vielas e territórios da exclusão social para trazer à cena o protagonismo negro.

Este se destaca também em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997), sucesso de público no Brasil e no exterior, além de concorrer ao Oscar na versão filmada por Fernando Meirelles. A narrativa adota também a linguagem crua no modo de exposição da violência urbana, ainda remanescente da “estética do choque” herdada dos naturalistas, mas vai aos poucos mesclando esta crueza com instantes de humor ou com a poesia que marca os devaneios e recordações dos jovens marginais. Já em *Desde que o samba é samba* (2012), Paulo Lins, volta ao passado para narrar a vida boêmia do Rio de Janeiro da década de 1920, trazendo como protagonistas os artistas responsáveis pela invenção do samba de rua e pela primeira escola de samba.

Para finalizar este rápido panorama, impossível não me referir a *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, vencedor do Prêmio Casa de las Américas de 2007. O romance se apropria da biografia de Luiz Gama, mais especificamente, da atribulada história de sua mãe, Luiza Mahin, logo transformada em Kehinde – protagonista de uma saga de quase mil páginas, que se inicia na África e termina em pleno oceano Atlântico. A escritora adota o modelo da metaficção historiográfica para trazer não a heroína idealizada pelo Movimento Negro, mas um ser forte o suficiente para resistir e, mais tarde, superar o processo de escravização; e, ao mesmo tempo, humano o suficiente para se deixar levar por atitudes incorretas. Escapa deste modo tanto à estereotipia do negro como agente do mal, quanto do modelo do negro-vítima. Em sua busca interminável por encontrar o filho vendido como escravo, Kehinde se distancia destes extremos para afirmar sua humanidade e determinação.

Por este painel sucinto, pode-se aquilatar o peso da *diferença* produzida pela literatura de autoria afrodescendente, que hoje se afirma cada vez mais. Na poesia de Oswald de Camargo, Éle Semog, Oliveira Silveira, Cuti, Miriam Alves, Edmilson de Almeida Pereira, Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro, Salgado Maranhão e Cristiane Sobral, entre outros, expressa de diversas formas a positividade do ser negro, mulher ou homem; revisita a história, celebra os ancestrais e as divindades do culto afro; e denuncia, às vezes de forma explicitamente militante, a discriminação contemporânea. Mas trata também de tópicos universais, a exemplo do amor e do erotismo, situando-os em nova perspectiva.

Na ficção, reproduz estas linhas de força, em especial a recuperação crítica do passado; persiste ainda uma linhagem contundente sem se descuidar da leveza vinda do humor, a exemplo *Mulher mat(r)iz*, de Miriam Alves ou *Só as mulheres sangram*, de Lia Vieira. São obras que circulam majoritariamente em circuitos alternativos, infelizmente. Resta torcer para que consigam atingir maior visibilidade e, quem sabe, cumprir a utopia que os move: formar um público leitor afrodescendente que com eles se identifique. Pois é outro o negro que ali se apresenta.

Referências

- ALVES, Miriam. *Mulher mat(r)iz*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. 46. ed. São Paulo: Record, 1984.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1973.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: SCCT, 1978.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. *Clara dos anjos*. 4. ed. Pref. de Sérgio Buarque de Holanda. São Paulo: Brasiliense, 1974.
- BOSI, Alfredo. Introdução. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CAMARGO, Oswaldo. *O carro do êxito*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *A descoberta do frio*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- CUTI. *Contos crespos*. Belo Horizonte: Mazza, 2008.
- DALCASTAGNÊ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.
- _____. A personagem negra na literatura brasileira contemporânea. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, Vol. 4, História, teoria, polêmica, p. 309-337.
- DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Machado de Assis afrodescendente*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálida, 2007.
- _____. O *Bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo. In: *Revista estudos feministas*, v. 14, n. 1, 2006.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicência*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- _____. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.
- _____. *Poemas de recordação e outros movimentos*. 2 ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- _____. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- FAUSTINO, Oswaldo. *A legião negra - a luta dos afro-brasileiros na Revolução constitucionalista de 1932*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- GAMA, Luiz. *Trovas burlucas de Getulino*. In SILVA, Júlio Romão, *Luiz Gama e suas poesias satíricas*. Rio de Janeiro: Cátedra/INL-MEC, 1981.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GUEDES, Lino. *Negro preto cor da noite*. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1936.
- IANNI, Octavio. Literatura e consciência. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, vol. 4, História, teoria, polêmica.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.
- LOPES, Nei. *Vinte contos e uns trocados*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *Mandingas da mulata velha na cidade nova*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

- _____. *Oiobomé, a epopeia de uma nação*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.
- _____. *Esta árvore dourada que supomos*. São Paulo: Babel, 2011.
- _____. *A lua triste descamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- MACEDO, Joaquim Manoel de. *As vítimas-algozes, quadros da escravidão*. 3. ed. Estudo Introdutório de Flora Sussekind. Rio de Janeiro: Scipione / Casa de Rui Barbosa, 1988.
- MARQUES, Francisco Xavier. *O feiticeiro*. 3. ed. São Paulo: GRD; Brasília: INL, 1975.
- MONTELLO, Josué. *Os tambores de São Luís*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- MORAES, José do Nascimento. *Vencidos e degenerados*. 4. ed. São Luís: Centro Cultural Nascimento Moraes, 2000.
- NASCIMENTO, Abdias. *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- NETO, Henrique Coelho. *Rei negro*. Lisboa: Lello & Irmão, s/d.
- PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, jan./abr. 2004.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2009. Edição comemorativa dos 150 anos do romance.
- RESENDE, Aloisio. *Poemas*. Organização de Ana Angélica Vergne de Moraes et. Alii. Feira de Santana: UEFS, 2000.
- SANTOS, Joel Rufino dos. *Zumbi*. 7. ed. São Paulo: Moderna, 1985.
- _____. *Crônica de indomáveis delírios*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Bichos da terra tão pequenos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- TRINDADE, Solano. *O poeta do povo*. São Paulo: Cantos e Prantos, 1999.
- VIEIRA, Lia. *Só as mulheres sangram*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

GRACILIANO RAMOS, DE FATO E DE FRICÇÃO: AUSTERIDADE VERSUS ALTERIDADES

Pedro Antônio Freire (UFES)¹

Antes, os fetiches estavam sob a lei da igualdade. Agora, a própria igualdade torna-se fetiche. A venda sobre os olhos da justiça não significa apenas que não se deve interferir no direito, mas que ele não nasceu da liberdade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 30).

De chofre, talvez se faça necessário esclarecer o fato da escolha de um autor do chamado Modernismo brasileiro para se escrever sobre uma temática que não gratuitamente vem a reboque nas teorias do Pós-Modernismo e suas confluências: a "alteridade". Sendo assim, descrevo-lhes algumas das conturbadas facetas do supracitado romancista naquilo que tange ao assunto, já que ele se apresenta no mínimo, principalmente em suas escritas autobiográficas, com um forte teor de misantropia que não poupa gêneros sexuais, faixas etárias, classes sociais, etnoculturas e nem ele mesmo de seu rigor crítico, como veremos no decorrer deste.

Fazem parte das referidas suas *Cartas* (Record, 1982), seus *Relatórios* (Record, 1994) e as suas *Memórias do cárcere* (Record, 1986, 2 v.). A primeira delas (uma publicação póstuma, claro) dissemina intempéries de sua trajetória como amigo, enamorado, marido, pai, político, preso político e escritor. A segunda foi da época de sua acirrada passagem como prefeito de Palmeira dos Índios, em 1928, ela que também foi responsável, por meio do na época afamado editor Augusto Frederico Schmidt, pela publicação do seu primeiro romance, *Caetés*. A terceira (e a única aqui levada em consideração, devido ao limite imposto pela organização do Congresso) originou-se de sua prisão, às portas do Estado Novo, em

¹ Pedro Antônio Freire é Doutorando pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: gazulinazul@hotmail.com .

1936. Nas *Memórias...* estão de modo mais concentrado suas vicissitudes e as, já citadas, intempéries. Isto, ao cabo, muito interessa, já que coloca Graciliano mais incisivamente na atual polêmica do politicamente (in)correto e na crise social e institucional que nos assola a esse respeito, ponto central da minha reflexão.

Por tais aspectos, portanto, que Graciliano Ramos estará sendo colocado à prova neste mediante duas correntes teóricas bastante antagônicas: uma delas, a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, mais precisamente por meio da obra *Dialética do esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Isso porque se nota entre principalmente o primeiro autor alemão e o romancista alagoano uma austeridade em comum para tratar os seus contemporâneos e, respectivamente, os fatores socioculturais que os cercam.

Sendo assim, levanta-se, *a priori*, um típico exemplo de certa aversão que Graciliano manifesta nas *Memórias...* em relação a um cinismo extremo presenciado em todas as esferas do público e do privado, de sua época. Uma sensação de que tudo lhe pareça e apareça quase sempre cercado de interesses demasiadamente pessoais: “[...] um amigo me procurou com a delicada tarefa de anunciar-me, gastando elogios e panos mornos, que a minha permanência na administração se tornara impossível” (RAMOS, 1986, v. I, p. 38). Como a tal é realçada em toda obra, tentar-se-á aqui assemelhá-la a uma noção cara a Adorno, a de “autoconservação”. Esta é considerada pelo alemão como fator inerente a nossa civilização e que aqui será tratada como algo que tenta sempre que possível mesclar doses de egoísmo, omissão, conivência, dissimulação etc.: a base da subjetividade moderna.

Aqui também se tentará constatar que a “autoconservação” age em detrimento da coletividade social (democracia). Ainda que nossa sociedade busque sempre se autoproclamar como extremamente afetiva, solidária, filantrópica, tais afetações somente lhe servem como uma espécie de simbiose ao nosso individualismo. Em todo caso, para Adorno, determinada característica fora já deflagrada lá na Antiguidade pelo personagem Ulisses, da *Odisseia* de Homero. Vejamos como o alemão a apresenta:

A embriaguez narcótica, que expia com um sono parecido à morte a euforia na qual o eu está suspenso, é uma das mais antigas cerimônias sociais mediadoras entre a **autoconservação** e a autodestruição, uma tentativa do eu de sobreviver a si mesmo. O medo de perder o eu e o de suprimir com o eu o limite entre si mesmo e a outra vida, o temor da morte e da destruição, está irmanado a uma promessa de felicidade, que ameaçava a cada instante a civilização. O caminho da civilização era o da obediência e do trabalho, sobre o qual a satisfação não brilha senão como mera aparência, como beleza destituída de poder. O pensamento de Ulisses, igualmente hostil à sua própria morte e à sua própria felicidade, sabe disso. Ele conhece apenas duas possibilidades de escapar. Uma é a que ele prescreve aos companheiros. Ele tapa seus ouvidos com cera e obriga-os a remar com todas as forças de seus músculos. Quem quiser vencer a provação não deve prestar ouvidos ao chamado

sedutor do irrecuperável e só o conseguirá se conseguir não ouvi-lo. Disso a civilização sempre cuidou. Alertas e concentrados, os trabalhadores têm que olhar para frente e esquecer o que foi posto de lado. A tendência que impele à distração, eles têm que se encarniçar em sublimá-la num esforço suplementar. É assim que se tornam práticos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 44-5: grifo meu).

Agora, curioso, mais até do que ambas se apresentarem como de “estratos” marxistas, é o fato de correntes tão discrepantes buscarem suas premissas num mesmo lugar, pois encontramos a mesma alusão literária também em Deleuze e Guattari². O contraponto, portanto, ficará a cargo da referida dupla, mais especificamente pelo volume cinco do seu *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Autores nitidamente mais voltados para questões acerca das alteridades, os teóricos franceses têm em sua verve a decadência do Estado (por conseguinte, do Humanismo) e da pretensa interferência da intelectualidade ocidental como paradigma da História. Nas suas elucubrações, o Estado sempre coadunou a barbárie e, assim, nunca dela adveio por progressão e nem de seus estadistas e pensadores; até porque ele se apoderou da chamada “máquina de guerra” nômade para fortalecer sua hegemonia, mas esta sempre lhe cobra a fatura, o que faz da História um “devir” nem sempre tão satisfatório como almejam as intervenções teleológicas do conhecimento. Nos *Mil Platôs...*, por exemplo, encontram-se apontamentos assim:

A guerra primitiva não produz o Estado, tampouco dele deriva. E assim como ela não se explica pelo Estado, tampouco se explica pela troca: longe de derivar da troca, mesmo para sancionar seu fracasso, a guerra é aquilo que limita as trocas, que as mantém no marco das “alianças”, que as impede de tornar-se um fator de Estado ou fazer com que os grupos se fusionem (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 19).

Para os franceses, o Estado não inventou a guerra, mas a carceragem, o controle, a expiação; trocou guerreiros por militares, nômades por sedentários, inclusive porque se favorece disso para a manutenção de seus privilégios; também sendo tal coisa aquilo que o faz de tempo em tempo despontar-se em cores totalitaristas.

Mesmo antecedendo aos franceses e por outros métodos, Theodor Adorno, até sua morte no final da década de 1960, produziu uma ampla literatura para manter o

² Curiosamente, adiantamos aqui que também Deleuze e Guattari veem na Odisseia uma projeção simbólica do que estaria por vir em relação ao poder centralizador do Estado: “Acuado entre os dois pólos da soberania política, o homem de guerra parece ultrapassado, condenado, sem futuro, reduzido ao próprio furor que ele volta contra si mesmo. Os descendentes de Hércules, Aquiles, depois Ajax, têm ainda força suficiente para afirmar sua independência frente a Agamenon, o homem do velho Estado, mas nada podem contra Ulisses, o nascente homem do Estado moderno, o primeiro homem do Estado moderno. E é Ulisses quem herda as armas de Aquiles, para modificar-lhes o uso, submetê-las ao direito de Estado, não Ajax, condenado pela deusa a quem desafiou, contra quem pecou” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 6-7).

“holocausto” na lembrança da sociedade contemporânea, e assim tentar evitar novos genocídios. Entretanto, ele nunca aboliu o Estado da situação de responsável pela mediação de privilégios que continuam por ampliar o conjunto dos desfavorecidos pelo viés econômico, vendo a exclusão social como braço do totalitarismo:

O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o carácter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual **[a racionalidade]** servia (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p, 114: grifo meu).

Os autores alemães (ambos, por sinal, de ascendência judaica), reconhecem o peso da “autoconseqüência” na História da humanidade: o Estado como oriundo da repressão dos mitos, do controle da natureza selvagem e das paixões para o advento da técnica, da propriedade e da iniciativa privada. Ainda assim, eles apontam o apogeu da sua organização na gestão filosófica do “Iluminismo”. Por isso, colocam na conta de tal “esclarecimento” os grandes genocídios do século XX e a manutenção destes como sendo responsabilidade da nossa proeficiente “Indústria Cultural”. Encontra-se aqui um trecho a respeito da base da sua crítica:

[...] Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem (idem, ibidem, p. 114).

O autor brasileiro também acresce tal desconfiança com a supracitada “Indústria”. Por isso, o trabalho pretende demonstrar um Graciliano que caiba entre dois flancos, tanto no da crítica francesa quanto no da alemã, pois polifônico o suficiente para atacar as instituições aqui em questão. O pensamento já se trata da mais constante “máquina de guerra”; mesmo que o próprio se torne vítima e mantenedor de um Estado de Exceção: nosso autor foi prefeito e secretário antes e em parte do regime que o encarcerou, ainda que operando também dentro de uma linha de oposição em relação às benesses de políticos e dos apadrinhados destes. Aguerrido mesmo nas situações menos propícias, como nesta da catalogação de prisioneiros: “O senhor não vai me convencer de que tenho uma religião qualquer. Faça o favor de escrever. Nenhuma” (RAMOS, 1986, v. I, p. 193). Talvez seja desnecessário lembrar o que isso ainda significa nos dias de hoje: a

luta que cada vez mais se arvora perante uma renovação pentecostal, tanto católica quanto protestante. Em Graciliano, nota-se um autor claramente partidário de um Estado laico que pudesse favorecer seus cidadãos de maneira mais ampla e irrestrita, ainda que, como apontado no início deste, tenha suas reservas em relação a grupos específicos e práticas que se destoem, para ele, de um padrão de “normalidade”, a exemplo:

A administração finge castrar aqueles homens, insinua hipócrita que o trabalho e o cansaço tendem a suprir necessidades profundas, e ali se movem autômatos puxados para um lado e para outro. Percebemos o dolo e pouco a pouco nos habituamos a ver entrar a **anormalidade** na existência comum. Achamo-nos longe daqueles indivíduos, conhecemos apenas os que vêm **trazer a comida, fazer a limpeza, mudar a roupa das camas**, e a princípio relutamos em conceber veracidade nas informações. Perguntamos em seguida como poderia ser de outra forma num meio onde só vivem **machos** – Os assassinos, criminosos fortuitos, em geral os sujeitos chegados maduros, conseguem livrar-se do **contágio**: têm a preservá-los costumes diversos, princípios, a **repugnância** que nos leva a **desviar os olhos** se vemos uma dessas criaturas, **lavar as mãos** se a tocamos. Esse **nojo** e esses escrúpulos esmorecem com o tempo: refletindo, alinhando motivos, inclinamo-nos a uma indecisa piedade, afinal até isto minguava e desaparece: achamos aqueles **invertidos** pessoas vulgares submetidas a condições especiais: **semelhantes aos que perderam em acidente olhos ou braços**. Certo são **desagradáveis** quando neles predomina a linha curva, afetam ademanos femininos, têm voz **dulçurosa, gestos lânguidos** e caminham **rebolando os quadris**. Nem todos são assim, de ordinário não se distinguem por nenhum sinal particular. Nada que mereça **desprezo**. Como se iniciaram? (RAMOS: 1986, p. 309-10. V. 1: grifos meus).

Apesar de “cruel”, se nosso autor se colocasse diferente disso, talvez pelo viés da supracitada tese iluminista em que o intelectual deva sempre pensar o seu momento e o alheio; daí, determinar o “tendão de Aquiles” de cada um e suas confluências, com precisão cirúrgica, ele poderia cair em outra armadilha condizente com as críticas de Adorno:

Hoje, com a metamorfose que transformou o mundo em indústria, a perspectiva do universal, a realização social do pensamento, abriu-se tão amplamente que, por causa dela, o pensamento é negado pelos próprios dominadores como mera ideologia (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 48).

A exemplo do transbordamento de tal situação, apontada pelo autor alemão, hoje, um Estado que já se apregouo laico está em xeque com suas conquistas históricas, visto que ele um dia pleiteou chegar a algo chamado de Bem-Estar Social, de direitos irrestritos,

e agora se vê centrado em nichos, debatendo questões que num contexto mais amplo, como no da Declaração Universal dos Direitos do Homem (1945), seriam consideradas uma afronta. Atualmente, principalmente no Brasil, mudam-se as leis mais por decretos que por discussões, ampliando a criminalização dos tabus: a miséria, por exemplo, ainda é vista como uma contingência, uma eventualidade. Quando muito, a pobreza é demonizada, mesmo estando dentro de uma exacerbada produção tecnológica em que, dentro da História da Humanidade, nunca se produziu tantos bens e riquezas.

De qualquer maneira, o que faz com que Graciliano Ramos se mantenha ainda fora dessa caça às bruxas por ainda demonstrar falências e falácias da nossa sociedade talvez se deva ao fato de que ele seja cada vez mais obliterado pela grande mídia e suas *pseudo-polêmicas* (mais a cargo do Ibope que da reflexão), até porque passagens como aquelas da última citação não faltam em sua narrativa. Em todo caso, sua defesa está estabelecida ali mesmo, entre a sua seleção dos pormenores e uma artificiosa metalinguagem, o que lhe projeta para além da pertinência do discurso politicamente correto, porque ele nos apresenta uma perspicaz polifonia:

[...] um paradoxo ali originaria incompatibilidades inevitáveis. Desagradável naquele meio o diálogo curto que tive com um trabalhador. O homem falava-me nas vantagens da autocrítica. E eu, sem refletir: “Exato. Devo conhecer os meus defeitos, para conservá-los todos com muito cuidado.” Surpresa viva, interjeições- e este desgraçado remate incompreensível ao interlocutor honesto: - **“Claro. Se os meus defeitos se sumirem, deixarei de ser eu, mudar-me-ei noutro. Quero guardá-los, não perder um.”** Opiniões desse gênero alarmariam as criaturas singelas ocupadas em remoer facécias estultas (RAMOS, 1986, p. 13, v. II: grifos meus).

Autocrítica que por sinal falta a muito dos envolvidos nessas plagas literárias. Estultos que vivem a proclamar uma atemporalidade para a Literatura que a tira de suas confluências históricas. A arte e a vida tornaram-se mais um discurso que uma prática, onde o “devir” não esteja garantido em nenhuma dessas instâncias, mas em todas elas, pois os fatores considerados cruciais a suas existências também a elas escapam, confrontam-se, colidem-se; até se destroem:

[...] as árvores da linguagem são sacudidas por germinações e rizomas. Por isso, as linhas de rizoma oscilam entre as linhas de árvore, que as segmentarizam e até as estratificam, e as linhas de fuga ou de ruptura que as arrastam. Portanto, somos feitos de três linhas, mas cada espécie de linha tem seus perigos. Não só as linhas de segmentos que nos cortam, e nos impõem **as estrias de um espaço homogêneo**; também as linhas moleculares, que já carregam seus micro-buracos negros; por último, as próprias linhas de fuga, que sempre ameaçam abandonar suas potencialidades criadoras para transformar-se em linha de morte, em

linha de destruição pura e simples (**fascismo**) (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 221-2: grifos meus).

Chega-se aqui ao ponto chave: o fascismo, algo que faz “prevalecer os conceitos de nação e raça sobre os valores individuais” (HOUAISS. 2002), e se faz regra em nosso tempo, mesmo pela explanação francesa que nos propicia momentos de sedutora reflexão e fomento para se viver em sociedade. Sendo assim, acredito haver uma necessidade de um combate mais enfático que traga à tona novamente a “Teoria Crítica”, tachada como maniqueísta por muitos, para que sejam levantadas mais reflexões sobre o porquê dos Genocídios continuarem tão atuais, até porque tais sinais também assinalam os franceses:

A questão, pois, é menos a da realização da guerra que a da apropriação da máquina de guerra. E ao mesmo tempo que o aparelho de Estado se apropria da máquina de guerra, subordina-a a fins “políticos”, e lhe dá por objeto direto a guerra. Uma mesma tendência histórica conduz os Estados a evoluir de um triplo ponto de vista: passar das figuras de enquistamento a formas de apropriação propriamente ditas, passar da guerra limitada à guerra dita total, e transformar a relação entre o fim e o objeto. Ora, os fatores que fazem da guerra de Estado uma guerra total estão estreitamente ligados ao capitalismo: trata-se do investimento do capital constante em material, indústria e economia de guerra, e do investimento do capital variável em população física e moral (que faz a guerra e ao mesmo tempo a padece). Com efeito, a guerra total não só é uma guerra de aniquilamento, mas surge quando o aniquilamento toma por “centro” já não apenas o exército inimigo, nem o Estado inimigo, mas a população inteira e sua economia. Que esse duplo investimento só possa fazer-se nas condições prévias da guerra limitada mostra o caráter irresistível da tendência capitalista em desenvolver a guerra total (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 106-7).

O capital, embora nômade, também trabalha pelo viés do Estado e de seus escolhidos. Embora as peças possam ser substituídas, fluxo da economia parece seguir tendências hegemônicas e a sua palavra final é a posse e o lucro. Nisso, alia-se ao fascismo desde as altas transações econômicas até nossas práticas mais costumeiras: um “meu amor”, por exemplo, talvez a frase mais dita em nossa sociedade, quase sempre se equivale ao “meu patrimônio”; até porque “quem não está comigo está contra mim” (Lucas 11; 23). E esta concepção de vida ainda fortalece toda dicotomia imperante no mundo. Mesmo que pertença ao maniqueísmo das sociedades patriarcais, ela só aparentemente esta combatida.

Como contraponto, portanto, acredita-se aqui que uma das grandes contribuições das obras de cunho mais autobiográfico de Graciliano Ramos seja a consolidação desse controle autocrático presente em todos os campos, colocando-se ele mesmo em situação de risco perante a análise dos seus leitores: até porque, atualmente, ainda se apropriando

dos termos aqui já explorados pelos franceses, há uma tendência para que qualquer leitor da saliente obra de Deleuze e Guattari se ache como uma genuína “máquina de guerra”, travestindo-se de alternativo e libertário, enquanto pense todo o resto da humanidade como aliado ao vilão “aparelho de captura” do Estado. Dessa maneira, de novo dicotômico, corre-se no perigo de logo se empobrecer tão vivaz pensamento, inclusive porque hoje por todos os lados se sofre de certo “fetiche da alteridade”³.

Simultâneo a tudo isso, as armas de destruição em massa não se cansam de aumentar e também de se sofisticarem, inclusive em países com democracias ainda mais conturbadas que as nossas, do ocidente, quando não totalmente ali inexistentes. Por isso, embora aqui quase se caia numa tentação de se ojerizar a dimensão teleológica do conhecimento, tal os franceses, defende-se cada vez mais a necessidade de se enfatizar as advertências de Adorno sobre as vastas manifestações do fascismo e a urgência de se entendê-lo, para se evitá-lo principalmente nos meios ditos mais cultos e, por conseguinte, de proporções mais abrangentes e destruidoras:

Além disso não podemos evitar ponderações no sentido de que a invenção da bomba atômica, capaz de matar centenas de milhares literalmente de um só golpe, insere-se no mesmo nexos histórico que o genocídio. Tornou-se habitual chamar o aumento súbito da população de explosão populacional: parece que a fatalidade histórica, para fazer frente à explosão populacional, dispõe também de contra-explosões, o morticínio de populações inteiras. Isto só para indicar como as forças às quais é preciso se opor integram o curso da história mundial. Como hoje em dia é extremamente limitada a possibilidade de mudar os pressupostos objetivos, isto é, sociais e políticos que geram tais acontecimentos, as tentativas de se contrapor à repetição de Auschwitz são impelidas necessariamente para o lado subjetivo. Com isto refiro-me sobretudo também à psicologia das pessoas que fazem coisas desse

³ Aqui ainda uma carona em Jeanne Marie Gagnebin: “Numa sociedade de classes organizada pelo lucro, os indivíduos não podem se permitir nenhuma vacilação identificatória; têm por obrigação seguir as leis da produção capitalista, a lei do trabalho em vista da mais-valia (e não da realização pessoal ou coletiva), a lei da sexualidade familiar e higiênica com papéis sexuais bem determinados. Essa identidade rígida e civil se constitui, segundo Adorno e Horkheimer, por meio de um duplo processo: repressão e recalque da mimesis originária, de um lado; identificação ao modelo do chefe duro e invencível, de outro. Essa identificação/projeção significa, portanto, o retorno cruel e eficaz do recalque: a mimesis primeira, prazerosa e perigosa, dispersiva, lúdica e barrenta, volta na figura paradigmática do líder/Führer único (le nom de l’Un, o nome do Um, diria La Boétie), intransigente, limpo e puro (rein). Para se tornar realmente eficaz, essa projeção não precisa só de herói(s), mas sobretudo de inimigos: os não-autênticos, os bastardos, os mal-cheirosos, aqueles que são próximos dos bichos (e das bichas), os piolhos; e todos aqueles que não trabalham direitinho: os nômades, os preguiçosos, os vagabundos. Assim, cada sociedade constrói e escolhe seus negros, seus judeus, seus travestis, segundo suas angústias e necessidades” (GAGNEBIN, 2006, p. 85). Por outro lado, como todos tem um pé na alteridade, o seu fetiche seria classificar a sua demanda como superior às demais: a do negro mais puro, do gay mais autêntico, a superfêmea e assim por diante. Nesse aspecto, a questão retorna a persuasão maciça da Indústria Cultural na glamorização dos guetos, a exemplo da alta exposição, pelos celulares, de funk / gospel em vias públicas: o cristão, pobre ou não, coloca-se como um eterno perseguido.

tipo. Não acredito que adianta muito apelar a valores eternos, acerca dos quais justamente os responsáveis por tais atos reagiriam com menosprezo; também não acredito que o esclarecimento acerca das qualidades positivas das minorias reprimidas seja de muita valia. É preciso buscar as raízes nos perseguidores e não nas vítimas, assassinadas sob os pretextos mais mesquinhos (ADORNO, 1995).

REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor. *Palavras e sinais. Modelos críticos 2*. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- BÍBLIA SAGRADA. *Lucas 11; 23*. Disponível em <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vprNOG5JGXUJ:www.bibliaonline.com.br/acf/lc/11+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acessado em 08 de outubro de 2013.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da Modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa e Gênese Andrade. São Paulo: Edusp, 2008.
- DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Disponível em <http://www.humanrights.com/pt/what-are-human-rights/universal-declaration-of-human-rights/preamble.htm>. Acessado em 08 de outubro de 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, vol. 5, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix. 1976.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, [2002]. CD-ROM.
- RAMOS, Graciliano. INSTRUÇÃO – 2:886\$180. *Relatórios*. Organização de Mário Hélio Gomes de Lima. Rio de Janeiro: Record; Recife(PE): Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1994.
- _____. *Caetés*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.
- _____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- _____. *Memórias do cárcere*. Prefácio de Nelson Werneck Sodré. Ilustrações de Percy Deane. 21 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1986. (2 v.)

GUERRA DAS PALAVRAS NO RIO DE JANEIRO (SOBRE A ATITUDE TEXTUAL NAS TOMADAS DA VILA CRUZEIRO E DO COMPLEXO DO ALEMÃO)

Teresa da Cruz (UFRJ)¹

Resumo: Analisando textos sobre a sociabilidade violenta no Rio de Janeiro produzidos entre 2006 e 2010, este artigo aborda a construção de representações como campo de disputa social e o fenômeno das negociações como estratégias do subalterno para afirmar-se em meios nos quais se deparam com limitações e impedimentos. O texto investiga também a forma como os subalternos interagem com as narrativas produzidas pela imprensa corporativa. O trabalho aborda ainda vários aspectos da construção da imagem das favelas territorializadas pelo tráfico de drogas e da construção midiática do ex-capitão Rodrigo Pimentel, um dos autores de *Elite da tropa*. Para isto, tenta-se compreender sua trajetória segundo a “lógica das astúcias do fraco” e se discute de que modo o lugar de enunciação pode interferir na forma de contar histórias. Essa abordagem, fundamentada nas obras de Edward Said, Pierre Bourdieu, Walter Benjamin e Hugo Achugar, discute conceitos e teorias a partir das quais problematizar a inserção dos que cumprem o papel de autenticadores de grande narrativas sobre a violência urbana no Rio de Janeiro hoje.

Palavras-chave: Subalterno; metáforas da guerra; representação.

Para tratar das relações entre as transformações no âmbito da representação dos sujeitos e territórios favelados bem como das mutações da própria sociabilidade no

¹ Teresa da Cruz é Mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro ao longo do século XXI, este trabalho ressalta dois momentos significativos que se estendem para além da situação em que emergiram os discursos que fizeram a “lógica da guerra” prevalecer, colocando em cena uma nova concepção do papel da polícia e da mídia que priorizam e legitimam o confronto armado com os bandos do tráfico de varejo. Entre 2008, quando começou o processo de “*pacificação*” da cidade, e 2010, quando uma reação dos bandidos provocou uma verdadeira operação de guerra que mobilizou toda a sociedade, vivemos os momentos decisivos do processo de transformação no modelo de uma política de segurança errática, que vai se consolidar justamente com os episódios que ficaram conhecidos, a partir do discurso da imprensa, como “A guerra do Rio”. Contudo, pelo menos desde 2006, com a publicação do livro *Elite da tropa*, escrito pelos ex-integrantes do BOPE André Batista e Rodrigo Pimentel e pelo antropólogo e cientista político Luiz Eduardo Soares, o *ethos* guerreiro gerou uma série constante de relatos, num contexto marcado por obras exitosas como o filme *Tropa de elite* (2007), dirigido por José Padilha, e outras nem tanto, como o documentário *Wardogs* (Cães de Guerra), sobre o Batalhão de Operações Especiais (BOPE) da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro. A partir de 2010, se coloca em prática a nova estratégia derivada de variados relatos da imprensa e de obras literárias ou fílmicas que difundiram as metáforas da guerra como forma de tratar o problema da segurança no Rio de Janeiro.

O presente trabalho aborda, como tema central, a construção de representações como campo de disputa social e o fenômeno das negociações vistas como *estratégias do fraco* ou *astúcias do subalterno* para afirmar-se em meios nos quais são quase sempre vozes silenciadas (“planetas sem boca”, como os denomina Hugo Achugar). A análise se debruça sobre o recurso facilitário à imagem de que o Rio de Janeiro está em guerra, a qual acaba por fundamentar um verdadeiro “estado de exceção” imposto pelo Estado como forma de controle sobre determinadas parcelas da população. Concebido e desenvolvido no contexto do triunfo da lógica da guerra na cidade carioca, o estudo não se limita, portanto, à obra narrativa, mas desdobra vários aspectos da construção da imagem das favelas territorializadas pelo tráfico de drogas e do ex-capitão Rodrigo Pimentel, um dos autores de *Elite da tropa*, a fim de pensar sua inserção no campo cultural. São considerados também os diálogos e negociações que obra e autor estabelecem com as narrativas produzidas pelos meios de comunicação, em particular a cobertura ao vivo da retomada do território da Vila Cruzeiro e do Complexo do Alemão. Para tanto, se discute de que modo o lugar de enunciação pode interferir na forma de contar histórias e de criar realidades.

Trilhando a perspectiva adotada pelo pensamento de Edward Said, pretendemos identificar a “atitude textual” como elemento central dos textos que recorrem à retórica da guerra. O aporte teórico sustenta-se também em obras de Pierre Bourdieu, Walter Benjamin, Carl Schmidt e Hugo Achugar. Essa abordagem encaminha a discussão de conceitos e teorias a partir dos quais é possível problematizar a inserção daqueles que contam com limitado capital em circuitos hegemônicos e seu papel de autenticadores das grandes narrativas desde há muito construídas sobre a violência urbana no Rio de Janeiro.

Ficções do real

SEXTA-FEIRA, NOVE DA NOITE, GABINETE DO COMANDANTE DO BOPE

O telefone vermelho interrompe a reunião do Coronel Rubilar com quatro oficiais e o subcomandante. Assistiram juntos à fita do Jornal Nacional e discutiam planos alternativos para uma operação emergencial especialmente delicada. Metade do noticiário fora ocupado pelo sepultamento do empresário carioca, sequestrado e assassinado no cativeiro, depois de barbaramente torturado. A comoção tomou conta da cidade, do estado e do país. O Rio virou capital da violência. Houve até leitura solene do editorial exigindo o fim da impunidade (SOARES; BATISTA, 2006: 83).

Remetendo ao fio condutor deste trabalho – as metáforas da guerra – o trecho equaciona os elementos fundamentais para a análise ao mesmo tempo em que justifica o diálogo com a cobertura da fuga dos traficantes da Vila Cruzeiro anos mais tarde: a televisão/imprensa redimensiona o medo por todo país e cobra atitudes imediatas, pautando a ação violenta da polícia em nome da segurança dos cidadãos “de bem”. Atentemos, nesse sentido, para o fato de que, para Said (1996), a atitude textual prevalece sempre que a autoridade esquemática de um texto se impõe sobre e/ou orienta a apreensão da realidade. Para estabelecer a concepção de “atitude textual”, o crítico palestino remete aos indivíduos e grupos humanos que aplicam literalmente e de maneira simplista o que aprenderam nos livros à construção das imagens de uma realidade relativamente desconhecida. Desse modo, a “atitude textual” tem um papel fundamental nas fraturas culturais, sociais e identitárias diretamente relacionadas à produção de territórios imaginados. A ideia central sustentada “é a de que pessoas, lugares e experiências podem sempre ser descritos por um livro, *de tal modo que o livro (ou texto) adquira maior autoridade e uso do que a própria realidade que descreve*” (SAID, 1996:103. Grifo nosso.)

Said recorre ao exemplo de um hipotético livro sobre *leões ferozes* para explicar como uma obra pode suscitar não apenas um efeito de realidade mas uma imagem do real (LEJEUNE, 2008: 36). No exemplo, um livro de muito sucesso no qual se afirma que os leões são ferozes pode impor ou construir essa “face” do real ao descrevê-lo desde um lugar que conquista autoridade a partir do próprio êxito editorial. O Outro, portanto, com suas características grosseiramente reduzidas juntamente com o território associado a ele, é produzido primeiramente através do discurso. Said demonstra dessa maneira o complexo dispositivo de estereotipia construído a partir dos discursos da cultura e reflete sobre o papel das produções discursivo-imagéticas na construção da imagem de grupos vistos como perigo ou ameaça. Para o autor, a atitude textual poderia derivar na “invenção” da ferocidade dos leões e fazer com que, a partir da leitura de uma série de textos associados àquele primeiro livro, encontrássemos “de fato” um leão feroz.

Algo parecido se passa com as metáforas da guerra na cidade nos últimos anos e com os textos que lhe deram origem. Nosso argumento é o de que essa metáfora, mais do que produzir sentidos figurados por meio de uma comparação implícita entre o contexto da violência urbana e o cenário bélico, denota a intenção de criar realidades e, a partir delas, eliminar os indesejados, como se pode verificar no trecho também extraído do *Elite da Tropa*:

O terreno era irregular. Os tripulantes jogaram a caçamba. Pensavam que o cara estivesse morto. Quando descobriram que o vagabundo estava vivo, recusaram-se a içá-lo. Eu compreendi. No fundo, concordava com eles. levar pra quê? Deslocar uma aeronave até ali por quê? Tudo isso para salvar a vida do marginal e levá-lo a fazer um cursinho de aperfeiçoamento em criminalidade, na penitenciária, com pós-graduação em ressentimento e ódio? Tudo isso para que um dia ele voltasse às ruas para matar e roubar? (SOARES, 2006:47)

Narra-se aí o teatro de operações do BOPE, onde se destaca uma espécie de *modus operandi* mais ou menos habitual na ação dentro de favelas e o tratamento conferido ao “vagabundo” capturado. A certeza da impossibilidade de reintegração do criminoso se levado às instituições correcionais justifica a ação habitual e menos arriscada: “executar e cair fora” (Idem). Assegura-se, com a eliminação do criminoso – ou daquele concebido como tal –, a interrupção de um ciclo de criminalidade individual que tem no seu êxito também o seu maior fracasso. A execução sumária de um não diminui a conta.

O BOPE é a principal referência do livro e também do longa-metragem “*Tropa de elite*”, dirigido por José Padilha, que a partir da história de dois policiais honestos que entram para o BOPE nos coloca em contato com a rotina do policial e seus dramas diários. Mas outros pontos de interseção aproximam as duas obras: a proposta declarada de humanizar o policial, construindo-o com todos os seus medos, desejos e temores (o capitão Rodrigo Pimentel, um dos autores do *Elite da tropa* é também roteirista do filme). Ex-policial militar, Pimentel constatou que a segurança pública brasileira não é eficiente por conta dos policiais, que arriscam suas vidas diariamente trocando tiros com bandidos nos morros da cidade, mas, sim, porque as políticas para o setor são formuladas e colocadas em prática por quem desconhece a realidade da segurança pública do Rio de Janeiro. Disposto a revelar os “conluícos” que apodrecem a PM carioca e a promover uma reflexão sobre essa questão, o ex-capitão explicita a sua análise do caos: “A polícia não foi criada para prender e nem para matar. Ela foi criada para dar segurança. Quando essa lógica se inverte, todo mundo sai perdendo”². Sob

² Entrevista “Força máxima e devastadora” dada pelo ex-capitão ao Correio Brasiliense.

esse aspecto, pode-se analisar o livro como uma importante obra de denúncia da corrupção e do descaso generalizados e diluídos nas diferentes instituições da sociedade, não porque ela traga algum dado novo, mas porque ela tem o diferencial da perspectiva: o olhar de policiais que participaram do cotidiano da instituição responsável pela segurança pública na cidade. Policiais que conhecem e justificam a brutalidade dos seus métodos porque se sentem movidos pelo imperativo da guerrilha urbana, como demonstra, entre tantos outros elementos, um dos gritos de guerra que entoam enquanto realizam seus treinamentos diários.

Sujeito e objeto da narração, o agente policial ocupa não só o centro da história contada, mas o próprio espaço de enunciação, de onde focaliza o que ocorre nas margens da cidade e na fronteira entre dois mundos: o da lei e o do crime. A quase totalidade dos relatos está dedicada a justificar as ações que se afastam do papel institucional da polícia e apresentar as aventuras atípicas de um soldado do BOPE nas incursões diárias às áreas da cidade em conflito. A referência à guerra – uma constante que ressalta os traços marciais da ação cotidiana da PM carioca – confere unidade aos relatos do livro, funciona como marco da militarização da ação policial e torna sem sentido o papel tradicional dos agentes de segurança e dos representantes da Lei, como se observa nos diversos casos de execução narrados. No episódio “Olho por olho”, a equipe do narrador prende um suspeito e decide fazer aquilo que a imprensa, ao falar dos tribunais do tráfico, denuncia insistentemente como a constatação de que o Estado não tem soberania sobre certos territórios: assume o papel de representante do judiciário, com poder para julgar, condenar e executar a pena dada: “Vamos fazer o julgamento do réu. [...] Eu serei o promotor; o réu fará a própria defesa” (p. 49). Após uma rápida paródia de julgamento formal, o suspeito transformado em réu “é condenado à pena capital” (p. 50).

Mais uma vez, um claro exemplo da violência generalizada e autorizada por diversas instâncias da sociedade. Como em situações de guerra, a polícia extrapola, nos denominados “aglomerados subnormais”, os limites da sua atuação nas fronteiras da cidade, sobre aqueles não sujeitos a quem são negados os direitos básicos, de quem se anula todo estatuto jurídico, o que nos remete ao conceito de soberania e à síntese teórica elaborada por João Camillo Penna:

É de Carl Schmitt a fórmula canônica da soberania: “Soberano é aquele que decide sobre a exceção”. Ou seja, a soberania não se manifesta, paradoxalmente, no domínio da norma, ou no ordenamento do direito, mas na situação de exceção, e no monopólio da decisão. E esta outra definição, de Michael Foucault: o direito de soberania é “fazer morrer ou deixar viver”. O soberano dispõe da vida e da morte de seus súditos, mas sua ação reside essencialmente em matar. Juntando as duas definições, teríamos algo como: o soberano é aquele que decide se, quando, e como matar seus súditos (situação de exceção), relegando as suas vidas ao domínio da norma. (PENNA, 2013: 245)

Desse modo, os abusos e as violências cometidas não constituem crime segundo a

perspectiva que o narrador vai insidiosamente transmitindo ao leitor. Basta lembrar da naturalidade com que narra as cenas de tortura ou a decisão de não fazer prisioneiros, o que concede aos soldados do BOPE a prerrogativa de colocar em prática a pena de morte. A ação, tornada regra ou, mais propriamente, exceção que define a regra, marca aquilo que interessa destacar. O discurso reflete um duplo efeito: constrói uma representação que legitima as ações do “eu” que narra, ao mesmo tempo em que configura o domínio de um imaginário fundado sobre as metáforas da guerra e colocadas em circulação no terreno da literatura, do cinema e do jornalismo, na mesma linha que assinalou Benjamin: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de emergência em que vivemos não é exceção, mas a regra.” (BENJAMIN, 2012: 245)

Notícias da “guerra urbana”: metáforas da guerra no “pastiche mediático”

Na manhã do dia 25 de novembro de 2010, após vários dias de ataques orquestrados por facções criminosas vinculadas à venda de drogas que levaram pânico à cidade do Rio de Janeiro, as autoridades responderam com uma enorme operação contra o crime organizado, resultando na invasão da Vila Cruzeiro, no bairro da Penha. A ação teve início com o deslocamento dos homens do Batalhão de Operações Especiais (Bope) que invadiram a favela apoiados por fuzileiros navais, com uso de viaturas blindadas equipadas com metralhadoras. A ação permitiu à polícia entrar na comunidade e ultrapassar as barricadas montadas pelos traficantes. Com a fuga em massa dos últimos para o Complexo do Alemão, a operação policial – com apoio da Marinha, Exército e Aeronáutica – foi definida pela imprensa como a “guerra do Rio”, que iria ampliar-se com a invasão do Complexo do Alemão, dois dias depois.

Após muitos anos de um conflito anunciado, finalmente as forças da nação iriam confrontar o “grande perigo que ameaçava o Estado”, conforme insistiam os jornais cariocas num tom unânime que aparecia tanto nos seus editoriais quanto nas reportagens e nas cartas dos leitores. Desta forma, configurado o inimigo do qual a sociedade deve ser protegida, criam-se as condições que tornam legítima e necessária a ação da polícia e a função assassina do Estado, com a qual se estabelece o “corte entre o que deve viver e o que deve morrer”, como observa Foucault (1999: 304). Mas, como se verificou, o perigo real era bem mais modesto: imagens de um helicóptero da TV Globo mostraram, em tempo real, algumas dezenas de jovens pobres, negros, descalços, armados de fuzis, em fuga desorganizada pelo mato. Eles não exibiam bandeiras ou ideologia. Não representavam ameaça ao Estado e não consideravam a possibilidade de rendição. A cena ocorre logo após a chegada da Polícia Militar à Vila Cruzeiro e ao Complexo do Alemão e exhibe uma perversa concepção do papel da polícia através da lógica da guerra. Diante da câmeras de tv, na violência da imagem, exibiam-se indivíduos transformados em seres “matáveis”, indesejáveis ou “redundantes”, na análise de Bauman (2005: 12) sobre a inevitável produção de refugos humanos como efeito colateral do processo de

construção da ordem.

A lógica da guerra, compartilhada pelos diferentes jornalistas que cobriam a tomada da Vila Cruzeiro, não foi uma invenção daquele momento, mas em pouco tempo se converteria, com a morte do jornalista Tim Lopes, em 2002, em ponto de vista hegemônico no discurso dos profissionais da imprensa, no qual afirmava-se a ideia de uma cidade dominada por forças inimigas. A cobertura da notícia pelos diferentes canais televisivos tornava-se exemplar do crescente processo de “vitimização letal”³ de jovens pobres e negros e, ao mesmo tempo, da disputa por uma interpretação do fato, da construção de um efeito de realidade que orientaria a percepção do telespectador acerca de um cenário desenhado no imaginário da cidade ao longo das últimas duas ou três décadas. É o que argumenta o crítico Renato Cordeiro Gomes em ensaio que aborda a crescente naturalização da violência alimentada pela guerra de imagens exibidas na televisão e no cinema brasileiros nos últimos anos. O crítico desenvolve sua análise do fenômeno levando em conta a intenção, o contexto e o sentido das ações violentas mostradas nas telas, observando como tal fenômeno invade o cotidiano do cidadão, a quem são oferecidas doses diárias de violência pelos meios massivos de comunicação.

Tais aspectos remetem à banalização da violência, cujo caráter exibicionista pode despertar a fascinação pública da própria violência que o senso comum identifica e reconhece como um dado da realidade imediata, quase uma prova de verdade de que aquelas representações coincidem com a própria realidade: haveria mesmo uma correspondência perfeita entre as duas instancias, praticamente barrando um possível caráter ficcional das narrativas que circulam tais imagens. (GOMES, 2012:75)

Diante da audiência que ansiava por um banho de sangue que não veio, os comentaristas passaram a reclamar uma ação mais enérgica da polícia ante homens que fugiam em desespero. Como os espectadores, os profissionais de imprensa exigiam a ação prometida para configurar efetivamente a região como palco de um conflito bélico e não de ação policial. Só desse modo se justificaria a ação do Exército (e da polícia atuando como exército contra os inimigos da nação) de eliminar do alto os homens que fugiam pela Serra da Misericórdia. Rodrigo Pimentel, ex-oficial do BOPE e comentarista de segurança da Rede Globo reconheceu em debate promovido pelo jornal *Folha de São Paulo* que, ao ver os traficantes fugirem, desejou que todos fossem mortos:

³ A expressão é usada pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares no artigo “Juventude e violência no Brasil contemporâneo” para referir-se ao genocídio de um grupo específico da sociedade: jovens pobres e negros, do sexo masculino, entre 15 e 24 anos (NOVAES; VANNUCHI, 2004. p. 130). Dados recentes do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) reafirmam que o perfil ilustrado por Soares se mantém atual. De acordo com a pesquisa “Participação, Democracia e Racismo” (outubro de 2013) 70% das vítimas de assassinatos no Brasil são negros e que esse tipo de crime está relacionado à cor, condição social e nível de escolaridade das vítimas. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/>

Não tenho a menor vergonha de afirmar que gostaria que eles morressem. Eu gostaria mesmo... Assassinos de policiais, mataram transportadores de carga no Rio de Janeiro... estavam armados com fuzis, dispararam uma granada contra um blindado da Marinha. [...] Então, a disposição era pra luta... Não tenho ódio de traficantes, mas confesso que naquele momento... Aquela era uma situação de beligerância, de guerra, não era uma situação de banditismo e de polícia (...). A legalidade não permitia, a Polícia Civil tinha capacidade de estar com um helicóptero ali, sim, e o Bope também já estava no mato com capacidade para alvejar aqueles bandidos.⁴

O público que acompanhava o programa ao vivo provavelmente correspondeu ao desejo verbalizado pelo entrevistado, hipótese reforçada pela boa recepção encontrada pelo jogo criado logo após os eventos citados. Aproveitando-se do momento de espetacularização da violência promovido pela mídia e usando as “impressionantes” imagens da fuga dos traficantes pelo alto da Serra da Misericórdia feitas pela TV Globo, o publicitário Neca Boullosa, diretor da Pindorama Games, criou em flash e disponibilizou na Internet o jogo “**Fuga da Vila Cruzeiro**”. Hospedado num site que teve 50 mil acessos em 24h, o *web game* convida o jogador a disparar um rifle automático M16 cuja mira é o próprio cursor do mouse com o qual o jogador deve impedir que os traficantes da Vila Cruzeiro fujam para o Morro do Alemão. Contabiliza-se ao final do jogo quantos traficantes foram abatidos e quantos foragidos há entre os que estiveram sob a mira do jogador, uma espécie de catarse para aqueles que assistiram às cenas na TV e imaginam um final diferente para a situação flagrada. Entretanto, ao reconstruir o momento explorado pela televisão e dar ao jogador a oportunidade de decidir entre matar ou não os traficantes que fogem sem reagir, o autor do jogo garante que não teve a intenção de induzir ninguém à violência. A proposta, segundo ele, era funcionar como um instrumento de debate: “A discussão está proposta: e agora, com a arma na mão, você atira ou não? Mas, a maioria esmagadora está vendo o jogo como uma catarse. As pessoas dizem que “lavaram a alma”⁵, o que parece reforçar o consenso que legitima a violência cometida em nome da ordem e da pacificação dos territórios, desde que confinada aos últimos.

Através de uma formulação imagético-discursiva marcada pelas metáforas de guerra, a televisão, seguida de boa parte da imprensa, fabricou um acontecimento e transformou a tomada dos Complexos da Penha e do Alemão em um fenômeno discursivo fundamental para interpretar a construção do imaginário urbano do Rio de Janeiro. Ante a fuga dos

⁴ Debate “Especialistas analisam o combate ao tráfico no Rio” gravado pela autora e também disponível em: <http://mais.uol.com.br/mediasByTags.html?types=A&tagIds=55650&index.currentPage=1&index.orderBy=mostRecent>

⁵ Entrevista disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,traficantes-do-rio-inspiram-game-fuga-da-vila-cruzeiro,647637,0.htm>

supostos traficantes, os jornalistas viam e faziam ver em cada fugitivo não um suspeito a ser capturado para enfrentar um justo processo, mas um “alvo” a ser abatido. Em lugar da busca, captura, julgamento e prisão, as imagens de helicóptero mostravam um jogo de tiro ao alvo mortal, vindo de encontro a uma parte do desejo oculto de parcela significativa da população, mas sem que as consequências concretas desse desejo brutal pudessem ser mostradas.

Com a programação normal suspensa e um ritmo de informações inferior ao necessário para manter uma cobertura por tantas horas no ar, a televisão intensificou o drama coletivo da cidade refém dos terroristas e dos dramas pessoais, como o do garoto de oito anos que se negou a queimar uma moto e tomou um tiro na perna no Jacarezinho. Ao longo das semanas o melodrama da guerra ganhou outros capítulos e novos personagens surgiram reforçando a leitura maniqueísta da vida nos conjuntos de favelas ocupados.⁶ Apresentadores e comentaristas empregavam o tempo para narrar o que já estava sendo visto pelo espectador, dizendo ao espectador como *ler* as imagens, como ver e fazer crer naquilo que se expõe na tela e que no limite, revela também aquilo que se quer ocultar: “uma série de mecanismos que fazem com que a televisão exerça uma forma particularmente perniciosa de violência” (BOURDIEU, 1997:26). Concorre para tanto, a dramatização da notícia: repórteres emocionando-se ao vivo, aconselhando a população, exigindo atitude das autoridades, orientando a ação dos moradores das áreas em conflito, Deste modo, constitui-se o novo papel da mídia que, de noticiadora dos fatos passa a fomentadora de acontecimento. Das horas nervosas de cobertura ao vivo nasceram as histórias. Da redação saíram os fatos que mobilizariam a cidade, em particular as autoridades políticas e policiais.

É esse contexto de aprovação social do papel da mídia que se acredita solucionadora dos problemas da cidade perdida, não compartilhada e perversa que autoriza a fala, no mesmo debate promovido pelo jornal *Folha de São Paulo* mencionado anteriormente, de Rodrigo Pimentel que, convencido do seu papel de enunciador consciente das mudanças sociais desejadas, novamente declara, em tom de vitória:

Terminou a operação e a gente disse lá na Rede Globo: ‘Vai ter UPP no Alemão’. E o Secretário nos desmentiu dizendo ‘Não vai ter UPP nenhuma no Alemão, não é meu planejamento nesse momento’. E nós insistimos: ‘Vai ter UPP no Alemão, porque a sociedade do Rio de Janeiro não admite mais uma operação policial desacompanha de uma UPP, porque é sinal que vai ter outra operação depois’. E aí foi o Governador de noite e falou: ‘Vai ter UPP sim no Alemão porque ninguém suporta mais uma operação inútil.’⁷

⁶ O programa Globo News Documento se propõe a contar uma história que tem como objetivo assumido “emocionar” os espectadores, apresentando Éderson Manso de Souza, o Baby, jovem que teria deixado de ser soldado do tráfico para ser soldado da esperança.

⁷ Debate “Especialistas analisam o combate ao tráfico no Rio” gravado pela autora e também disponível em: <http://mais.uol.com.br/mediasByTags.html?types=A&tagIds=55650&index.currentPage=1&index.orderBy=mostRecent>

Tendências e impasses da violência

A fala do ex-capitão do BOPE fica, pois, como síntese exemplar das inquietudes em torno das representações produzidas do Outro a partir de dois momentos entendidos aqui como definidores de um modo de ler a cidade. Exemplar, portanto, dessa ótica que olha, recorta, aproxima, agrupa, classifica, analisa e hierarquiza as cenas do cotidiano e as enquadra a partir da perspectiva que interessa dar a ver. Exemplar ainda do modo como tal ótica dita a organização do espaço e interfere na experiência da violência urbana na medida em que confere identidade aos homens, à cidade, à escrita.

Dois eventos, portanto, o livro e a ocupação do Alemão, que revelam na tessitura dos seus relatos, uma mesma construção do inimigo social que ameaça a segurança dos “nossos” lares e o “nosso” direito à cidade. Em ambos os casos se revela, nas práticas discursivas em circulação na literatura e na cultura midiática, o desajuste do imaginário da guerra civil, a partir do qual o direito de matar se configura para um segmento muito específico da população, na esteira de uma tradição do olhar que tem sua origem no início do século passado. Talvez esteja na hora de tirar os óculos que nos foram dados para não mais confundirmos a cidade com os discursos que a descrevem.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. Crítica da violência. Crítica do poder. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Org. e trad. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986, pp. 160-175.
- _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. revisada. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*: curso dado no Collège de France (1977-1978). Edição estabelecida por Michel Senellart sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *Segurança, penalidade, prisão*. Org. e seleção de textos Mnol Barros da Motta. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. Aula de 17 de março de 1976. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Nascimento da biopolítica*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2010.

- GUIMARÃES, César, FRANÇA, Vera, orgs. *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- KELLNER, Douglas. *A cultura na mídia*. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. Volume 2: Necrose. Com a colaboração de Irene Nahoum. Trad. Agenor Soares Santos. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- NOVAES, Regina, VANNUCHI, Paulo, orgs. *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- PIMENTEL, Rodrigo. Debate "Especialistas analisam o combate ao tráfico no Rio" gravado pela autora e também disponível em: <http://mais.uol.com.br/mediasByTags.html?types=A&tagIds=55650&index.currentPage=1&index.orderBy=mostRecent>.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHMITT, Carl. *Teologia política* (Politische Theologie). Trad. Elisete Antoniuk. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.
- SOARES, Luiz Eduardo, BATISTA, André & PIMENTEL, Rodrigo. *Elite da Tropa*. Objetiva: Rio de Janeiro, 2006.
- SODRÉ, Muniz. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

HOMOSSEXUALIDADE E HETERONORMATIVIDADE EM TELENOVELAS

Henrique Albuquerque Firme (UFES)¹

Resumo: Este trabalho pretende investigar como a grande mídia constrói o processo de sustentação de uma sociedade heteronormativa a partir da teledramaturgia. Baseando-se nos estudos culturais, cuja principal crítica reside na descaracterização das hierarquias culturais, propomos uma reflexão sobre as representações dos homossexuais nas telenovelas brasileiras a partir de um diálogo entre as ferramentas críticas dessa área e categorias da análise crítica do discurso. Vencendo a relutância acadêmica em incluir as narrativas televisivas em suas pesquisas, estudaremos como as elites simbólicas, responsáveis pela produção e circulação de informações e sentidos em grande escala, contribuem para a disseminação da homofobia na sociedade brasileira. Considerando que a teledramaturgia possui uma enorme influência na formação cultural dos brasileiros, as relações de poder inseridas em seus textos são fundamentais para a compreensão das reações sociais nos tempos atuais. Os desdobramentos das representações dos personagens homossexuais na televisão ao longo da história auxiliam, portanto, na constituição de um novo olhar sobre as questões de hegemonia e subalternização com relação à gênero. Analisaremos corpo, linguagem e identidade homossexuais, a partir das representações criadas e recriadas nessas narrativas, com as categorias que os estudos contemporâneos e a análise do discurso nos fornecem: silenciamento, estereotipia, sub-representação etc. Nesse sentido, investigaremos, nos textos das narrativas das telenovelas, o processo de

¹ Henrique Albuquerque Firme é Graduando pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: henriqueaf@live.com .

construção e desconstrução discursiva do preconceito sobre a diversidade sexual, afetando diretamente a identidade homossexual, contribuindo para o entendimento de como as pessoas ou grupos vão constituindo atitudes discriminatórias em relação a condutas e práticas tidas como diferentes ou “anormais”.

Palavras-chave: Homossexualidade; teledramaturgia; discurso.

O recente interesse acadêmico pelos estudos de gênero é uma prática que está sendo trabalhada de forma gradativa. Ao tratar dos estudos críticos contra o racismo, Van Dijk (2008) afirma que estes não tiveram, ao longo dos anos, o devido interesse dos pesquisadores, pois eles investigam “um sistema de desigualdade do qual eles próprios foram beneficiários” (VAN DIJK, 2008, p. 14). Portanto, assim como ocorre com o racismo e outras formas de subalternização, o preconceito de gênero está enraizado culturalmente, sendo uma forma de dominação social, econômica e cultural imposta pelas elites heteronormativas. As relações de dominação acabaram tornando as análises em relação à sexualidade um evento que emergiu relativamente tarde: “[...] os líderes dos grupos dominantes, ou seja, aqueles que determinam a direção ideológica na política, estabelecem a linha editorial na mídia, desenvolvem o currículo dos livros didáticos e da educação bem como formulam as prioridades da pesquisa acadêmica ou investigação judicial” (*idem*, 2008, p. 16).

As situações opressoras pontuadas neste trabalho dizem respeito à questão da homofobia, pois, vivendo numa sociedade heteronormativa, vivenciamos formas de opressão por gênero e preferências sexuais. Essas situações ocorrem, em geral, através de processos discursivos amplamente veiculados, reproduzidos e introjetados, a ponto de formar falsas verdades em torno da vida sexual.

Os homossexuais tentam, desde a década de 1960, viabilizar um destaque midiático. Flávia Péret (2011) demonstra a criação de uma mídia criada e voltada para os LGBTT. Inferiorizados pelos grandes meios de comunicação, essa minoria cria esse movimento que, além de midiático, é também político. Porém, para ela, “é possível constatar que ela ainda está em construção” (PÉRET, 2011, p. 7). Uma mídia que nasceu e se manteve marginalizada.

A partir da década de 1980 foi intensificada a exposição de alguns elementos das pautas LGBTT. A Aids, conhecida, inicialmente, como “câncer gay”, reforçou as ações da militância homossexual, pois, devido à grande proliferação entre os jovens *gays* masculinos, e toda força dos meios de comunicação para transformar os homossexuais em vítimas deste processo penoso, “a doença teve o efeito imediato de renovar a homofobia latente da sociedade, intensificando a discriminação já demonstrada por certos setores sociais” (LOURO, 2001, p. 545).

Sendo bastante influenciada pelos estudos de Michel Foucault, a Teoria *Queer* começou a ser desenvolvida no final dos anos 1980, nos Estados Unidos. Trabalhada por pesquisadores e ativistas do movimento gay, a teoria trouxe à baila grandes discussões e contribuições aos estudos sobre sexualidade. A palavra *queer* que, originalmente, carrega consigo uma conotação de estranho, aberração, acabou se tornando uma marca destes

estudos. Houve, portanto, uma substituição de valores, em que a palavra que era usada para marginalizar, passou a ser utilizada pelos inferiorizados como bandeira. Louro afirma que *queer*, para os homossexuais, significa:

[..] colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora (LOURO, 2001, p.546).

Essa teoria, originada também dos estudos culturais, aparece como uma forma de questionamento dos estudos de gênero. De acordo com Richard Miskolci e Sheila Carvalho, a Teoria *Queer* nasce “em oposição crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e de gênero” (MISKOLCI; CARVALHO, 2009, p. 150).

Queer é tudo isso: estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser ‘integrado’ e muito menos ‘tolerado’. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do ‘entre lugares’, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2004, p. 7-8).

De acordo com os eventos pró e contra à luta LGBTT, as novelas brasileiras se mostram um importante veículo de disseminação de informação. Sabendo que o discurso é produzido e depois reproduzido socialmente, as novelas podem fomentar um precioso debate acerca das identidades culturais e discursos que compõem a sociedade brasileira. Afinal, “a novela constitui-se em veículo privilegiado do imaginário nacional, capaz de proporcionar a expressão de dramas privados em termos públicos e dramas públicos em termos privados” (LOPES, 2007, p. 20). Considerando que a teledramaturgia possui uma enorme influência na formação cultural dos brasileiros, as relações de poder inseridas em seus textos são fundamentais para a compreensão das reações sociais nos tempos atuais.

Embora seja reconhecido que as tramas ajudem a realizar um debate em diversas camadas sociais e culturais do país, as novelas brasileiras, muitas vezes, são desprezadas pelos intelectuais mais conservadores por serem consideradas cultura de massa. Porém, os estudos acerca da influência midiática, e da cultura de massa num geral, são cada vez mais necessários num mundo que, com a internet, se torna cada vez mais democrático e informatizado. Partindo disso, o alcance que o poder da comunicação tem ao redor do

mundo se torna mais presente nas lutas diárias de quem é marginalizado. Os meios de comunicação, geralmente, representam interesses particulares, defendendo a elite simbólica, oprimindo, de diversas formas, vozes subalternas. O processo de inferiorização do Outro é construído a partir de vários fatores, indo desde as conversas realizadas diariamente, até a literatura, o cinema, as telenovelas etc.

Percebe-se que a exibição das novelas fomenta uma discussão acerca de determinados temas, sendo a questão da sexualidade um aprofundamento recente. Segundo os estudos de Luiz Eduardo Péret (2005) e Leandro Colling (2007), em que é traçado um panorama dos personagens homossexuais das telenovelas da Rede Globo, observa-se que o primeiro personagem homossexual foi exibido na novela *O Rebu*, de 1974, através da marginalidade.

Portanto, observar as representações dos homossexuais nas tramas televisivas, analisando os enredos nos quais os personagens estão inseridos, servem como uma forma de compreensão da perpetuação da inferiorização sofrida por alguns segmentos sociais. Essas representações vão se modificando ao longo dos anos, para que se adeque ao discurso hegemônico. Afinal, sabe-se “hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis” (SANTOS, 1993, p. 31).

Num universo no qual as telenovelas possuem uma grande influência na formação cultural brasileira, analisar como as relações de poder estão inseridas ali é de suma importância. Considerando que o discurso produzido por elas é intencionado, as telenovelas acabam contribuindo bastante para o juízo de valor de grande parte da população do país. A abordagem crítica, portanto, pretende averiguar quais são as intenções dessas representações, e quais são os desdobramentos discursivos e sociais deste processo. Sobre a escolha desta abordagem, Norman Fairclough afirma:

As abordagens críticas diferem das abordagens não-críticas não apenas na descrição das práticas discursivas, mas também ao mostrarem como o discurso é moldado por relações de poder e ideologias e os efeitos construtivos que o discurso exerce sobre as identidades sociais, as relações sociais e os sistemas de conhecimentos e crenças (FAIRCLOUGH, 2001, p. 31).

Nos estudos de Péret (2005), os personagens analisados se enquadram entre os anos de 1974 e 2005, enquanto na pesquisa de Colling (2007), o campo da análise se expande até o ano de 2007. Valendo-se disso, pretende-se utilizar suas pesquisas para compreender as representações da homossexualidade até os dias atuais, aumentando o escopo teórico sobre o tema.

Entretanto, algumas ressalvas. Peret (2005) incluiu em sua pesquisa personagens que se fingiam de homossexuais ou que eram confundidos como tais. Também analisou um personagem heterossexual que se travestia em determinados momentos da trama, e que servia para contribuir apenas com a comicidade do enredo. Seguiremos o modelo proposto por Colling (2007), ou seja, o que exclui essas representações. Em seu estudo, o pesquisador considera apenas os personagens homossexuais ou bissexuais, independente

de revelar ou não sua orientação sexual.

Como já mencionado, os personagens *gays* entraram nas telenovelas através da criminalidade. A “homossexualidade estreou na telenovela através do crime passionai e da dependência financeira de um jovem por um homem mais velho. (PERET, 2005, p. 38). Após *O Rebu* (1974), o próximo personagem gay representado nas novelas da Rede Globo também foi através deste viés, na novela *O Astro* (1977). Após essas duas tramas, os personagens afetados começam a aparecer. Muito característicos, estes são, geralmente, incluídos como forma cômica. Suas vidas, muitas vezes, pouco interessam ao telespectador, fazendo com o que o seu papel na trama seja abordado com trejeitos afeminados, linguajar diferenciado etc. Essa dinâmica de exclusão é dúbia. Busca-se ocultar as relações homossexuais dos personagens, ao mesmo tempo em que propõe uma “homogeneidade cultural” (SILVA; ROSEMBERG, 2008) para o telespectador.

Assim, no final da década de 1970, um ano depois de Henry ter aparecido em *O Astro* (1977), personagens afetados surgem em *Dancing Days* (1978) e *Marron-Glacé* (1979). Em 1980, a telenovela *Os Gigantes* exibe a primeira insinuação lésbica na televisão brasileira. Isto ocorre devido às forças das elites simbólicas em ocultar as práticas homoafetivas. Logo, diversos personagens fazem parte de um núcleo cômico, não realizando troca de carícias entre si, diferentemente do que acontece entre os casais heterossexuais. Demonstrando, assim, que estes são diferentes, são anormais. Aqui há uma relação dúbia. Para o telespectador heterossexual se considerar normal, o Outro tem que ser representado como anormal. É um processo discursivo interdependente.

Um aumento significativo de personagens homossexuais apareceu na década de 1980. Nesta época, os homossexuais começavam a sair dos guetos e passavam a ganhar destaque, este período acarretou em medo e visibilidade. Entre lésbicas e gays, *Ciranda de Pedra* (1981), *Brilhante* (1981), *Um sonho a mais* (1985), *Roda de fogo* (1986), *Mandala* (1987), *Vale tudo* (1988), *Bebê a bordo* (1988), *Pacto de sangue* (1989) e *Tieta* (1989), os personagens eram ou “criminosos” ou “afetados”. Vale ressaltar que foi em *Um sonho a mais* (1985) que o primeiro “selinho” entre dois homens foi televisionado.

A partir da década de 1990 até os dias atuais as representações dos personagens giram em torno de três (COLLING, 2007) formas distintas: afetados, heterossexualizados e criminosos. Além das três categorias de enquadramento propostas por Colling (2007), este afirma que, além disso, os gays e lésbicas não caricatos possuem como marca “o fato de todos serem bonitos, bem sucedidos financeiramente e, na maioria das vezes, sabem se vestir muito bem, apreciam a arte, boas comidas e bebidas” (*idem*, 2007, p. 218). A representação entre personagens afeminados e heterossexualizados se alternam. Quando heterossexualizados, esses personagens se enquadram num modelo heteronormativo, porém, sofrendo um silenciamento. Os personagens não demonstram carinho (não da mesma forma que os casais héteros), afeto, sentimento etc. Os personagens exagerados, geralmente, participam das tramas exclusivamente em núcleos cômicos. Ou seja, esses personagens não possuem dramas, problemas familiares e afetivos, entre outros. São apenas responsáveis pela graça do Outro. Contudo, o aumento na representatividade de homoafetivos nas telenovelas ocorre de forma gradativa.

Apesar da alternância, os personagens afeminados são as formas mais recorrentes.

Caracterizados com trejeitos afetados, os personagens homoafetivos, geralmente, possuem gesticulações exacerbadas, vocabulário e linguagem estereotipadas etc. A heteronormatividade predominante é um dos fatores que difunde estereótipos. A mídia serve como auxílio para sua consolidação, produzindo e reproduzindo elementos sociodiscursivos que consolidam formas de subalternização. O machismo, forma proeminente de discriminação contra várias minorias, inferioriza, entre outros, as mulheres. Portanto, traçando modos afeminados para os homossexuais, o machismo e o ambiente heteronormativo predominantes marginalizam os homossexuais, criando uma diferença entre ambos. Logo, sendo a prática mais comum de discriminação, essa forma de inferiorização é uma herança de uma sociedade patriarcal, onde os homens, durante anos, determinaram os caminhos da política, da família e da sociedade, ditando regras para as minorias.

A estereotipia, antes vista como forma negativa pelos principais ativistas do movimento LGBTTT, hoje é mais aceita. Assim como fizeram os estudiosos *queer* ao adotar uma nomenclatura depreciativa, os movimentos homossexuais estão, cada vez mais, deixando de ver o afeminado como uma representação negativa. Toni Reis, presidente da Associação Brasileira de Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transexuais (ABGLT) veio publicamente defender o personagem Crodoaldo Valério, da novela *Fina Estampa* (2011). Para ele, “há muitos gays que se parecem com ele. Crô faz a linha submisso, mas, na verdade, ele não é oprimido, sempre dá a volta por cima. Temos respeito ao correto e não ao politicamente correto” (*Revista Veja*, 2011). O desejo de ser inserido no ambiente heteronormativo vem sofrendo alterações. Como afirma Michel Foucault “a homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou sua “naturalidade” e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada” (FOUCAULT, 1988, p. 112).

Construído discursivamente para ser o outro, o homossexual necessita de uma diferenciação para que seja perceptível que este não pertence ao “padrão”. Assim, os atributos relacionados aos heterossexuais são tidos como universais, padrões, normais. Logo, quem escapa deste padrão social é visto como não pertencente a este grupo.

Percebe-se, portanto, que o aumento da representação dos homossexuais nas telenovelas está relacionado com a inferiorização deste em relação ao ambiente heteronormativo. Louro afirma que “enquanto alguns assinalam o caráter desviante, a anormalidade ou a inferioridade homossexual, outros proclamam sua normalidade e naturalidade – mas todos parecem estar de acordo de que se trata de um grupo distinto” (LOURO, 2001, p. 542).

A busca pelo ocultamento das relações homossexuais em telenovelas é notável. A vida afetiva dos personagens não é, ou quase não é, demonstrada. Trocas de carícias, em todas as instâncias, são ainda vistas como tabu. Essa forma de esconder o sexo, a vida sexual do casal homossexual é uma característica da sociedade moderna. Foucault (2001, p. 42) afirma que “o que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado, o sexo, a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como *o segredo*”.

Os beijos homossexuais sempre trouxeram polêmica às discussões sociais. Refletindo os desejos da sociedade, a troca de carícias com pessoas do mesmo sexo ainda é um tabu

da realidade brasileira. Cria-se uma tática de silenciamento em relação a isso. De forma que saibam que o não-heterossexual está ali presente, mas que este não possui o direito de relacionamento como todos os outros, ditos normais. Vale ressaltar que o primeiro beijo homossexual (excluindo, evidentemente, o selinho outrora mencionado) ainda não aconteceu na principal emissora do país, a Rede Globo. O primeiro beijo protagonizado por pessoas do mesmo sexo ocorreu numa novela do SBT. Em *Amor e revolução* (2011), o casal lésbico composto por Marcela (Luciana Vendramini) e Marina (Gisele Tigre) interpreta o beijo gay.

A narrativa da revelação, um conceito desenvolvido por Dennis Allen (COLLING, 2007), exprime um desejo das tramas televisivas em criar um enigma em torno da descoberta da sexualidade dos personagens homoafetivos. Dá-se o nome de revelação, pois apenas no final da trama o telespectador saberia realmente a orientação sexual do personagem. Este recurso serve como uma forma de marginalizar o movimento homossexual e seus desejos, deixando sua orientação à deriva. Porém, com esta sofisticação do discurso, percebe-se que o desejo do personagem é o comum, o heteronormativo. Insere-se, portanto, o personagem numa busca de amor e, muito provavelmente, numa formação de família tradicional.

Assim, nota-se com esta pesquisa que as relações de poder ainda estão muito presentes nas tramas televisivas atuais. Com o passar dos anos, novas formas discursivas foram criadas para velar o processo discriminatório. Preocupados com o politicamente correto, os meios de comunicação passaram a modernizar essas formas, evoluindo para que a discriminação, muitas vezes, passe despercebida. Sabendo que a homofobia ou qualquer outra forma de opressão é aprendida discursivamente, as formas mais sofisticadas de dominação precisam estar sempre acompanhadas de estudos e pesquisas.

Tendo em vista a importância que as narrativas das telenovelas exercem na produção de discursos e valores, o comprometimento social na produção de uma determinada trama ainda não faz parte do pensamento dos grandes autores e emissoras. Apesar disso, estes sabem da capacidade de persuasão que eles exercem, sempre influenciando o ambiente social.

Essas práticas mais sofisticadas requerem, no entanto, muito cuidado. Acostumados com os processos subalternizadores tradicionais, em que o repúdio em relação às minorias era escancarado, o modo atual exige uma atenção maior para que não continuemos reproduzindo preconceitos. Afinal, "as ideologias embutidas nas práticas discursivas são muito eficazes quando se tornam naturalizadas e atingem o status de senso comum" (FAIRCLOUGH, 2001, p. 115).

Não há dúvidas que a população LGBTTT ainda é discriminada discursivamente. O interesse recente de pesquisadores para estudar o gênero na academia pode também ser visto como uma luta política. Sabendo o poder de persuasão da mídia no mundo, do discurso das elites simbólicas, as pesquisas de influência midiática no discurso são profundamente importantes.

A preocupação ocorre, pois, se a sexualidade não se transformar num assunto totalmente público pelo discurso público de gênero e sexualidade, a relação de poder da heteronormatividade compulsória em relação às minorias continuará.

Referências

- COLLING, Leandro. Personagens homossexuais nas telenovelas da rede globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. Niterói: **Revista Gênero**, v. 8, n. 1, p. 207-222, 2007.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança Social**. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 21.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2011.
- LOPES, Maria. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, v. 9, n. 26, 2007.
- LOURO, Guarcira. Teoria Queer – Uma política pós-identitária para a Educação. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.
- _____. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MISKOLCI, Richard; CARVALHO, Sheila. **A Teoria Queer e a Sociologia**: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*: Porto Alegre, v. 11, n. 21, p. 150-182, 2009.
- PERET, Luiz. De “O Rebu” a “América”: 31 anos de homossexualidade em telenovelas da Rede Globo (1974-2005). **Revista Contemporânea**: Rio de Janeiro, n. 5, p. 33-45, 2005. Disponível em <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_05/contemporanea_n05_04_eduardo.pdf>. Acesso em 5.6.2013.
- PÉRET, Flávia. **Imprensa Gay no Brasil**. São Paulo: Publifolha, 2011.
- SANTOS, Boaventura. Modernidade, identidade e cultura de fronteira. **Tempo Social**, v. 5, n. 1-2, p. 31-52, 1993.
- SILVA, Paulo Vinicius; ROSEMBERG, Fúlvia. Brasil: lugares de negros e brancos na mídia. In: VAN DIJK, Teun. A (Org.). **Racismo e discurso na América Latina**. São Paulo: Contexto, p. 73-117, 2008 .

IGIABA SCEGO: UMA VOZ FEMININA DA DIÁSPORA AFRICANA

Márcia de Almeida (UFJF)¹

Resumo: Propõe-se, sob a perspectiva de gênero e com base nos estudos pós-coloniais, uma análise prosopográfica de dois romances de Igiaba Scego, nascida na Itália, em 1974, filha de pais somalis. Em 2004, a escritora, após larga e premiada experiência como contista, publica seu primeiro romance, *Rhoda*, no qual há a eleição de uma perspectiva feminina na construção dos personagens. A trama traz a(s) história(s) de três mulheres de uma mesma família, entre as quais Rhoda, que migram da Somália, ex-colônia italiana, para a península. O romance propõe uma reflexão, a partir da visão de cada uma delas, sobre as possibilidades, ou não, de integração à nova realidade cultural. Embora a autora afirme que não quer ser reconhecida apenas por abordar a migração e diga que condena as rotulações, o tema volta com mais desdobramentos no segundo romance: *Oltre Babilonia* (Para além da Babilônia), de 2008. Novamente, quase todos os personagens são mulheres, de diversas origens que vivem na Itália, e as denúncias sobre as discriminações de gênero, de etnia, culturais e políticas se ampliam para contar as vicissitudes pelas quais passam. Porém, como pretendemos demonstrar, a clara referência à Babilônia/Babel bíblica perde seu caráter negativo de corrupção, confusão e contaminação e assume o significado de um fato consumado, quando passa a simbolizar o desenho atual da Itália, como microcosmo da cartografia mundial. Assim, ir “oltre Babilonia”, seria enfrentar, de modo positivo, essa Babel de línguas e culturas, considerá-la como uma composição viável e ultrapassar os empecilhos rumo à pacífica convivência entre povos.

Palavras-chave: Literatura italiana. Estudos de gênero. Estudos pós-coloniais.

¹ Márcia de Almeida é Professora Associada da Universidade Federal de Juiz de Fora. Email: marziaalmeida@ig.com.br .

Igiaba Scego nasceu em Roma, em 1974, e devido à sua origem somali, é considerada, por alguns estudiosos da literatura italiana de migração, como uma escritora de segunda geração. Sobre essa segunda geração, a autora diz:

Geralmente os escritores de segunda geração nasceram aqui, no *Bel Paese*. [...] Frequentamos as escolas italianas, tivemos uma formação cultural italiana [...]. Havia, porém, em nós uma diferença: a nossa origem migrante. [...] No meu caso, era a Somália: em casa vivia a cultura somali e a religião islâmica. [...] Vivía de fato uma cisão [...]. (SCEGO, 2004)²

Essa questão identitária, à qual a autora se refere, e que é fragmentação e, ao mesmo tempo, composição, acaba perpassando suas produções literárias, cuja construção prosopográfica reflete a nova cartografia simbólica da Itália que, de país de tradição de emigração, viu-se transformado em meta de imigração estrangeira. Assim, o primeiro romance de Scego, *Rhoda*, de 2004, traz a temática da migração e, ciente dos deslocamentos dos indivíduos entre nações e culturas diversas, discute a viabilidade de novas construções identitárias através de três protagonistas:

Três mulheres somalis. Imigradas. Aisha, a mais nova da família, vive a integração, sofrida, mas possível; a tia Barni mora há anos na Itália, mas ainda está ligada às tradições e aos valores da Somália. Porém, a experiência mais sofrida é a de Rhoda. (SCEGO, 2004, contracapa)³

Simbolizando as dificuldades de integração, temos o personagem Barni, uma viúva sem filhos, há anos estabelecida na Itália, onde trabalha para se manter e enviar dinheiro ao irmão, que tem uma grande família na Somália, onde passa necessidades devido à guerra civil, iniciada em 1991. É Barni que acolhe, em Roma, as sobrinhas órfãs, Aisha e Rhoda, que até 1990 viviam com o tio na África. Barni não se sente confortável entre os italianos. Ela apenas suporta a situação para honrar seu compromisso com a educação das sobrinhas e com a sobrevivência da família na terra de origem. E, em uma passagem do romance, percebemos que Barni reconhece que não quer se integrar à realidade italiana, ao contrário, através da recusa da língua, que ela havia aprendido ainda na Somália, Barni rejeita qualquer possibilidade de integração:

ela havia frequentado as escolas italianas [...] tinha estudado Dante, Ariosto e Leopardi. E tinha até gostado! Agora – adulta – percebia que

² São minhas todas as traduções do italiano. Texto original: "Spesso gli scrittori di seconda generazione sono nati qui, nel Bel Paese. [...] Abbiamo frequentato le scuole italiane, abbiamo avuto una formazione culturale italiana [...]. Però in noi c'era una differenza, la nostra origine migrante. [...] Nel mio caso era la Somalia: a casa vivevo la cultura somala e la religione islamica. [...] Vivevo di fatto una scissione [...]."

³ Texto original: "Tre donne somale. Immigrate. Aisha, la più piccola della famiglia, vive l'integrazione, sofferta ma possibile; la tia Barni vive da anni in Italia, ma è ancora legata alle tradizioni e ai valori della Somalia. L'esperienza più sofferta è però quella di Rhoda."

não devia ter gostado. Deve-se estudar a própria história antes, e a dos outros depois. [...] De tanto ouvir: “Vocês, negros, não sabem o italiano!”, Barni tinha acabado por acreditar. [...] Tudo na sua fala ficou confuso [...]. E ela acabou se tornando o estereótipo da mulher imigrante que a sociedade via nela. (SCEGO, 2004, p. 155-156)⁴

A sobrinha mais velha, Rhoda, também se rende voluntariamente ao estereótipo, ao senso comum, e se torna prostituta, o que explica da seguinte forma:

Uma mulher negra na Itália tinha, no imaginário comum, possibilidades limitadas de colocação. [...] As mulheres negras eram cantoras [...] de *jazz*, atletas recordistas, modelos... isso na melhor das hipóteses. Na pior das hipóteses, eram mulheres perdidas, fêmeas ávidas de dinheiro e dispostas a se vender por poucos e nojentos trocados. Enquanto mulher negra me sentia rotulada. Não tinha saída [...]. (SCEGO, 2004, p. 162)⁵

Aisha, ao contrário, personifica, no romance, a possibilidade de integração. Apesar de demonstrar uma grande admiração pela irmã e gratidão pela tia, ela não compartilha a resistência delas em relação aos italianos, como pode ser percebido no seguinte fragmento:

Aisha dizia sempre que ela era injusta com os italianos e sobretudo com Roma. Dizia-lhe, também, que se ela não se esforçasse para entendê-los, jamais eles iriam entendê-la. Aisha lhe aconselhava a tentar, a se soltar, a enfrentar. E depois ainda acrescentava: “Roma é a cidade mais extraordinária do mundo.” (SCEGO, 2004, p. 31)⁶

No entanto, a formação identitária composta de Aisha vai além de uma soma das vivências somali e italiana, e se mostra permeável a outras culturas, como a brasileira, cuja música traduz seus sentimentos de abandono e pertencimento, como vemos na seguinte citação:

⁴ Texto original: “lei aveva fatto scuole italiane [...] aveva studiato Dante, Ariosto e Leopardi. E le era piaciuto anche! Ora – da grande – si rendeva conto che non le doveva piacere. Si deve studiare la propria storia prima e poi quella degli altri. [...] A furia di sentirsi dire: “Voi negri non sapete l’italiano!”, Barni aveva finito per crederci. [...] Tutto nel suo linguaggio divenne confuso [...]. E finì col diventare quello stereotipo di donna immigrata che la società [...] voleva vedere in lei.”

⁵ Texto original: “Una donna nera in Italia aveva, nell’immaginario comune, delle collocazioni precise. [...] Le donne nere erano cantanti [...] di jazz, atlete da record, modelle da urlo... questo nei casi migliori. Nei casi peggiori si era delle donne perdute, femmine avidi di soldi e disposte a vendersi per pochi luridi spiccioli. In quanto donna nera mi sentivo etichettata. Non avevo scampo [...].”

⁶ Texto original: “Aisha le diceva sempre che era ingiusta con gli italiani e soprattutto con Roma. Le diceva anche che se lei non si sforzava a capirli, loro non avrebbero mai capito lei. Aisha le diceva di tentare, di sciogliersi, di confrontarsi. E poi aggiungeva sempre: “Roma è la città più straordinaria del mondo.”

Aisha queria concentrar-se em si mesma, em sua dor, em seu futuro. Queria, também, concentrar-se na voz quente e macia de Caetano. Na verdade, Aisha queria tantas coisas... coisas demais, todas ao mesmo tempo. Queria ficar alheia, desmaterializar-se, se dissolver. Queria também recomeçar, ter esperança, existir. [...] Aquele homem [Caetano Veloso] maravilhava-a. Conseguia sempre antecipar os seus sentimentos.¹⁷ (SCEGO, 2004, p. 10)⁷

Para Daniele Comberiati, autor de *La quarta sponda: Scrittrici in viaggio dall’Africa coloniale all’Italia di oggi*, Aisha, de fato, “pela idade, história pessoal [...] e modo de pensar, é provavelmente o personagem que mais se aproxima da autora, constituindo-se como uma espécie de seu alter-ego”. (COMBERIATI, 2008).⁸ Dessa maneira, o personagem, mais do que uma integração à Itália, ou mesmo à realidade europeia, antecipa o pertencimento a uma cultura global, multifacetada, como faz o próprio livro, cuja capa mostra uma foto feita em Florianópolis e que traz, entre as epígrafes, um trecho de uma música do brasileiro Lenine. Assim, o romance de Igiaba Scego mostra-se em sintonia com a análise de Armando Gnisci, que afirma: “A literatura de migração prossegue, em um caminho realmente crítico, rumo à sociedade da convivência e do recíproco enriquecimento das culturas.”⁹ (apud TADDEO, 2013)

O segundo romance de Igiaba Scego apresenta complexas construções prosopográficas, topográficas e linguísticas no romance, ambientado na Itália, na Somália, na Argentina e na Tunísia. Também o Brasil volta a aparecer no livro, nas referências à literatura (SCEGO, 2008, p. 82) e à música (SCEGO, 2008, p. 38) brasileiras e, como a testemunhar o desenho atual do mundo globalizado, estão os nomes de artistas, de jogadores de futebol, de governantes e de cientistas, das mais variadas nacionalidades. Publicado em 2008, *Oltre Babilonia* antecipa os debates que surgem com as comemorações dos 150 anos de unificação italiana, em 2011, e, através da história de seus personagens, de sua ascendência e descendência, retoma, de forma crítica, tanto o período da grande migração italiana transoceânica, quanto o impulso imperialista em relação à África, chegando à contemporaneidade multicultural da península.

Sobre a questão da segunda geração de migrantes das ex-colônias italianas na África citamos o comentário do personagem Zuhra:

⁷ Texto original: “Aisha voleva concentrarsi su se stessa, sul suo dolore, sul suo futuro. Voleva anche concentrarsi sulla voce calda e morbida di Caetano. In realtà Aisha voleva tante... troppe cose tutte insieme. Voleva estraniarsi, smaterializzarsi, dissolversi. Voleva anche ricominciare, sperare, esistere. [...] Quell’uomo la meravigliava. Riusciva sempre ad anticipare le sue sensazioni.”

⁸ Texto original: “Per età, storia personale [...] e modo di pensare, è probabilmente il personaggio che più si avvicina all’autrice, costituendone una sorta di alter-ego”.

⁹ Texto original: “La letteratura della migrazione procede, con una camminata veramente critica, verso una società della convivenza e del reciproco arricchimento delle culture.”

Minha mãe fala comigo na nossa língua materna. [...] Na sua boca o somali se torna mel. Mas eu, como falo a nossa língua materna? Eu, Zuhra, filha de Maryam, tropeço no meu alfabeto confuso. Minhas palavras têm o fedor de ruas asfaltadas, cimento e periferia. Porém me esforço para falar com ela naquela língua que nos une. Em somali encontrei o conforto de seu útero, em somali escutei as cantigas de ninar que ela cantou para mim [...]. Mas, depois, em cada fala, palavra, suspiro, aparece a outra mãe. O italiano com o qual cresci e que sempre odiei, porque me tornava estrangeira. O italiano-vinagre das feiras do bairro, o italiano-doce do rádio, o italiano-sério da universidade. **O italiano no qual escrevo.** (SCEGO, 2008, contracapa)¹⁰

O grifo justifica-se na medida em que reporta à própria experiência de escritura da autora e se repete na narração, oral ou escrita dos outros personagens. Marcados, inicialmente, pela incomunicabilidade, os relacionamentos entre os personagens aos poucos vão se resolvendo pelos relatos, que revisam o passado de emigração e imigração.

Quanto à forma, o livro é dividido em oito partes precedidas por um Prólogo e seguidas pelo Epílogo. Cada uma é subdividida em cinco capítulos independentes, que levam o título de seu protagonista. Somos apresentados aos personagens, pela ordem: 1) *La Nus-Nus*, ou seja, A Metade-Metade, em língua somali, como é nomeado o personagem da jovem Mar; 2) *La Negropolitana*: Zuhra, cidadã da metrópole romana, cujos capítulos são narrados sempre em primeira pessoa, personagem responsável pela redação do Prólogo e do Epílogo; 3) *La Reaparecida*, em referência aos *desaparecidos* durante a ditadura militar na Argentina, é Miranda, mãe de Mar; 4) *La Pessottimista*, predicado que reúne os adjetivos pessimista e otimista, caracteriza a mãe de Zuhra: Maryam; e 5) *Il padre* (O pai), reservado à história de Elias, pai somali de Mar e Zuhra.

É significativa a distribuição formal das partes e capítulos, pois, embora pudéssemos, em um outro arranjo, ler cinco romances diferentes, seu posicionamento lado a lado, dentro da moldura do romance, pode ser interpretado como espelho da atual convivência de populações e culturas, em territórios de fronteiras cada vez mais fluidas. Partirei da composição prosopográfica para refletir sobre algumas linhas desse segundo romance de Scego, autora também de *La mia casa è dove sono*, publicado em 2010.

Os capítulos dedicados a Mar descrevem-na como uma jovem que vivencia muitas crises: quanto ao amor – depois de ter feito um aborto, do fim da relação homossexual com Pati e do seu suicídio –; quanto à fria convivência com a mãe; e quanto à sua própria

¹⁰ Texto original: "Mamma mia mi parla nella nostra lingua madre. [...] Nella sua bocca il somalo diventa miele. Ma io, come la parlo questa nostra lingua madre? Io, Zuhra figlia di Maryam, incepiamo nel mio alfabeto confuso. Le mie parole puzzano di strade asfaltate, cemento e periferia. Però mi sforzo lo stesso di parlare con lei quella lingua che ci unisce. In somalo ho trovato il conforto del suo utero, in somalo ho sentito le ninnananne che mi ha cantato [...]. Ma poi, in ogni discorso, parola, sospiro, fa capolino l'altra madre. L'italiano con cui sono cresciuta e che ho anche odiato, perché mi faceva straniera. L'italiano-aceto dei mercati rionali, l'italiano-dolce della radio, l'italiano-serio dell'università. L'italiano che scrivo."

identidade, composta de tantas origens diferentes: italiana, portuguesa, argentina, somali. Fruto de um rápido relacionamento entre a argentina Miranda e o somali Elias, Mar nasceu na Itália, mas diz sofrer preconceitos em relação à sua cor “*Nus-Nus*” e lembra que, desde criança, foi vítima de atitudes racistas. Em determinado trecho percebemos as repercussões, na formação do caráter de Mar, dos julgamentos a respeito de sua aparência física. Na tentativa de ser socialmente aceita na Itália, Mar alisa os cabelos, mas lamenta a cor de sua pele, entre branca e negra, sentindo-se “Metade-metade”:

Eu, Mar Ribero Martino, qual o meu significado? [...] Um pai negro, uma mãe filha de carcamanos. [...] Fruto híbrido sem cor. Sem lugar. Uma meio-sangue que não pertence a nenhum lugar. O meu sangue é contaminado. Confuso. [...] Nada combina em mim. Nádegas grandes. Nariz pequeno. Cabelos desgrenhados. [...] Meio-negra. Tenho vergonha. Para os *black*, não suficientemente escura. Para os *white*, não suficientemente branca. [...] *Nigger is beauty*. Mas *half-nigger*? Meio-negra? Meio-branca? Meio-pálida? Meio-nada? (SCEGO, 2008, p. 389)¹¹

Assim, quando Mar (*La Nus-Nus*) encontra Zuhra (*La Negropolitana*), em uma escola de árabe na Tunísia, embora ambas desconheçam seu parentesco, um dado aproxima as irmãs: o fato de compartilharem a definição que recebem, na Itália, de imigrantes de segunda geração, que, conforme o comentário de Stefania Ragusa, são

jovens italianos, de nascimento e/ou criação, mas que permanecem estrangeiros no imaginário coletivo e que estão tentando construir sua identidade. Uma identidade que não coincide com a dos seus pais e nem com a dos seus contemporâneos brancos, mas representa um *terceira*. (RAGUSA, 2008, p. 5)¹²

A questão dos rótulos e dos preconceitos em relação aos migrantes, principalmente aos provenientes da África, também está presente, no romance, em uma parte relativa a Zuhra: formada em Letras-Literatura Brasileira, na Universidade *La Sapienza* de Roma, *La Negropolitana*, trabalha em uma livraria, onde, devido à sua cor, é vista como “tapa-buracos”, pelos colegas, e é praticamente “invisível” para os clientes, que a tomam por faxineira e não por vendedora. É o que relata na seguinte passagem, na qual a informalidade enfatiza a argumentação:

¹¹ Texto original: “Io, Mar Ribero Martino, che senso ho? [...] Un padre nero, una madre figlia di terroni. [...] Frutto ibrido senza colore. Senza collocazione. Una mezzosangue che non appartiene a nulla. Il mio sangue è contaminato. Confuso. [...] Niente si sposa in me. Natiche grosse. Naso piccolo. Capelli ispidi. [...] Seminegra. Mi vergogno. Per i black non abbastanza scura. Per i white non abbastanza chiara. [...] Nigger is beauty. Ma half-nigger? Seminegra? Semibianca? Semipallida? Seminiante?”

¹² Texto original: “giovani italiani di nascita e/o crescita ma rimasti stranieri nell’immaginario collettivo e che stanno faticosamente costruendo la loro identità. Un’identità che non coincide con quella dei loro genitori e neanche con quella dei loro coetanei bianchi, ma rappresenta un tertium.”

É quase como se não existisse a mulher da limpeza. A equação era negra igual a faxineira, nunca negra igual a vendedora. Pelo menos para certas pessoas. Por quê? Não nos vêem? [...] Na opinião de vocês, por que estou aqui? Não, não tem nada a ver com o visto de permanência. Resposta errada! Não, vai parecer meio estranho para vocês, mas eu sou cidadã da República, esta república [...]. Preste atenção, cliente Libla, porque, querendo ou não, a cidade eterna está mudando ao seu redor. Também nós estamos aqui. Eu estou aqui há mais de vinte anos [...]. E tem gente ainda mais velha do que eu. O seu pânico é tardio, cliente, você deveria ter se borrado há trinta anos, agora é tarde. (SCEGO, 2008, p. 235)¹³

No caso de Zuhra, que, assim como Mar, se encontra em um momento de crise, ao sofrimento pelos preconceitos étnicos são somados outros. Vítima de abuso sexual, dos dez aos quinze anos, por parte de um bedel em um colégio interno, Zuhra tem uma história de fracassos amorosos e uma relação de incomunicabilidade com a mãe, que não consegue responder às perguntas da filha sobre seu passado. Consequência do trauma sofrido, Zuhra foi bulímica por anos, não reconhece as cores – que vai redescobrimo ao longo do romance – e começa a escrever, por prescrição de sua terapeuta, para vencer a tristeza. De fato, o ato de escrever, ou registrar, se reveste de grande importância no romance, sendo exercido pelos principais personagens, como forma de rever o passado, elaborá-lo, compreendê-lo, superar o sofrimento, arquivar um testemunho e/ou legá-lo às próximas gerações. Assim, munida de seus cadernos, Zuhra embarca para a Tunísia, convencida por uma amiga a aproveitar as férias aperfeiçoando seu conhecimento da língua árabe.

A estadia em Túnis e a frequência à escola, onde em uma única sala havia a Ásia, a América, a Europa, a Oceania e a África, proporciona o contato de Mar e Zuhra com outros tantos personagens das mais diversas nacionalidades: tunisianos, japoneses, sérvios, argentinos e chineses. A narrativa se mescla de diferentes línguas (somali, espanhol, italiano, dialeto romanesco, árabe, inglês e francês) e a escola parece apontar para a representação de uma nova cartografia do mundo sem fronteiras. Ali, à distância da realidade italiana, marca de sofrimento para Mar e Zuhra, sendo os fatos observados sob o ponto de vista favorável da pacífica convivência de múltiplas raízes culturais, viabiliza-se para as duas, e também para a mãe de Mar, Miranda, uma reflexão sobre suas vidas, com positivos desdobramentos.

¹³ Texto original: "È quasi come se non esistesse, la donna delle pulizie. L'equazione era nera uguale sguattera, mai nera uguale commessa. Almeno per certe persone. Ma che, nun ce vedete? [...] Secondo voi perché ce l'ho? No, non c'entra nulla il permesso di soggiorno. Risposta errata! No, vi sembrerà strano ma io sono cittadina della Repubblica, questa repubblica [...]. Renditi conto, cliente Libla, che volente o nolente, la città eterna testa a cambia' intorno. Che ci siamo pure noi. Io ce sto da più de 'na ventina d'anni [...]. E c'è gente anche più vecchia di me. Il tuo panico è tardivo, cliente, te dovevi caga' in mano trent'anni fa, mo' è tardi."

Naquele ambiente multicultural, Mar conquista o desejado equilíbrio interior, aceitando sua composição híbrida, como podemos depreender da citação: “Mar se sentia finalmente completa, uma jovem com sangue do Sul e do Norte ao mesmo tempo. Pela primeira vez não achava nada de mal nisso.” (SCEGO, 2008, p. 225) ¹⁴

Outro efeito da viagem é que, ali, Miranda consegue rever seu doloroso percurso e escrever sua história para a filha. Até então, esta não sabia de nada a respeito do passado da mãe, a não ser o fato de que Ernesto, seu tio, era um dos *desaparecidos* da ditadura argentina. Quando, então, Miranda se põe a escrever, sua narrativa percorre grande parte da história da Argentina, abordando os governos de Perón, da Junta Militar, dos presidentes Alfonsín e Menem e a luta das mães e avós da *Plaza de Mayo*, por seus entes *desaparecidos*. E, em meio a todo esse percurso, grande ênfase é dada à influência da imigração italiana naquelas terras. De fato, a presença italiana é apreendida seja na origem dos times de futebol da capital – Boca Juniors e River Plate –, seja nos calçamentos em *sampietrini*, que ainda revestem algumas ruas de Buenos Aires, sendo também comprovada na ascendência de Miranda – pai genovês e avós venezianos – o que permite que ela consiga um passaporte italiano para sair da Argentina durante a ditadura.

Escritora de sucesso, Miranda comove seus leitores com poesias engajadas, mas não consegue se comunicar com a própria filha. Com a viagem, porém, Miranda reconhece que está em débito com Mar e inicia a redação de seu depoimento. Contudo, talvez até mais importante que o compromisso de esclarecer a filha, está a sua intenção de deixar registrados, para as próximas gerações, os abusos cometidos durante o período da ditadura na Argentina, como advertência para que não se repitam. Por isso, Miranda diz a Mar:

A Esma [Escola de Mecânica da Armada]. Queria que você não esquecesse esse nome. Escreva-o na agenda. Tatue-o no seu corpo. Repita-o dezenas de vezes. Anote-o em *post-its* à sua volta. Ensine-o aos seus melhores amigos. Acrescente-o nos lembretes do seu celular. Não o esqueça. Seu tio acabou ali dentro. O [bairro] Santiago acabou ali dentro. Você não pode esquecer isso. Seria como fazê-los morrer outra vez. (SCEGO, 2008, p. 94)¹⁵

Esse movimento de rever o passado e de narrá-lo à posteridade, bastante comum na literatura de migração, pode, igualmente, ser detectado nos registros orais de Maryam e Elias, pais de Zuhra, que, como Miranda, fogem para a Itália para escapar dos horrores de uma ditadura. Inábil no uso da língua escrita, Maryam escolhe o gravador como meio de comunicação com Zuhra e confessa o mesmo constrangimento de Miranda para

¹⁴ Texto original: “Mar si sentiva finalmente unita, una ragazza con sangue del Sud e del Nord insieme. Per la prima volta non ci trovava niente di male.”

¹⁵ Texto original: “L’Esma. Vorrei che non dimenticassi questo nome. Scrivilo sull’agenda. Tatualo sul tuo corpo. Ripetilo decine di volte. Segnalo sui post-it intorno a te. Insegnalo agli amici più cari. Aggiungilo al promemoria del tuo cellulare. Non lo dimenticare. Tuo zio ci è finito dentro. Tutto il Santiago ci è finito dentro. Non lo puoi dimenticare. Sarebbe come farli morire di nuovo.”

conversar com a filha. Todavia, distante de Zuhra, que estava na Tunísia, e após a morte de sua melhor amiga, Howa Rosario, também Maryam resolve que chegou o momento de responder às perguntas da filha, empreendendo uma densa narrativa, na qual lembra a morte prematura de seus pais e o lento processo de destruição de sua terra natal, partindo da colonização italiana e passando pela época do domínio inglês e da tutela italiana decidida no Conselho de Administração Fiduciária das Nações Unidas, para chegar ao período de sofrimento sob governo do ditador Siad Barre e à atual guerra civil. Prosseguindo em seu relato, recorda sua fuga com a filha pequena para a Itália, a separação do marido, a discriminação e os subempregos que teve que enfrentar, os anos de alcoolismo... Ou seja, refaz a sua história e, ao mesmo tempo, a de tantos outros somalis, um povo, em suas palavras, destinado à fuga.

Assim como detectamos, no testemunho do personagem Miranda, a defesa de que não se perca a memória das torturas na Argentina, também em relação à Somália percebemos a importância da manutenção de um arquivo, que completa, com a ótica daqueles que a vivenciaram, a História oficial. Vemos, portanto, que o personagem Maryam se esforça para reunir os fragmentos e reflete:

Howa Rosario estava morta. Talvez não lhe restasse também muito tempo. Não tinha como saber. Não queria arriscar. Por isso, naquela tarde, juntou fitas e gravador para registrar a sua história e as suas respostas. A filha Zuhra iria apreciar o esforço. E, talvez, Howa Rosario também. Aquela história, no fim das contas, era sua também. (SCEGO, 2008, p. 59)¹⁶

Porém, em relação à Somália, para que a reconstituição seja completa, faz-se necessária ainda a versão de Elias. Para convencê-lo a contar a sua vida para a(s) filha(s), Maryam, depois de tantos anos, telefona a Elias, que começa a registrar em somali, devagar para que a filha compreenda, as suas lembranças: uma narrativa que traz a marca de sua falência e se restringe à recuperação da história de seus pais. Sobre a sua própria vida, ele não consegue dar respostas e, no final, diz à filha:

Cara Zuhra, talvez você quisesse de mim a minha história. Gostaria de saber o que o seu pai fez. Que lugares visitou, quantas pessoas encontrou [...]. Sei que te contei uma outra história. Mas tinha que ser assim. Fui um falido. [...] Não consegui amar as mulheres que me amaram, não consegui partilhar com vocês, filhas, os meus dias. Arrependo-me do tempo perdido. Mas não me arrependo de ter colocado vocês no mundo. Queria que você soubesse que a sua história de mulher está ligada a uma

¹⁶ Texto original: "Howa Rosario era morta. Forse neppure a lei restava più molto tempo. Non poteva saperlo. Non voleva correre rischi. Per questo quel pomeriggio, Maryam Laamane si mise con cassette e registratore a incidere la sua storia e le sue risposte. La figlia Zuhra avrebbe apprezzato lo sforzo. E forse anche Howa Rosario. La storia dopotutto era anche sua."

história mais antiga, Não sei se será de utilidade. Um tantinho de mim espera que sim. Saí do assunto, eu notei. Mas, sabe, nunca fui capaz de contar histórias. Não sou capaz de nada, na verdade. (SCEGO, 2008, p. 431)¹⁷

Até então, os capítulos traziam personagens femininos que demonstram uma forte personalidade, apontando para um procedimento recorrente na escritura de Igiaba Scego, visto que, em seu primeiro romance, ao lado das protagonistas femininas, cujos nomes – Rhoda, Aisha e Barni –, como vimos, intitulavam os capítulos, aparecia apenas um, quase secundário, personagem masculino: Pino. Não parece, portanto, ser aleatório que “O pai” seja o único título de capítulo escrito em letra minúscula. Pelo contrário, bem mais apropriado seria interpretar o fato como uma opção da autora de, remetendo a certa tradição primitiva matriarcal, eleger as mulheres como depositárias da memória e como sujeitos da transformação. Invertendo, pois, a distribuição tradicional dos papéis sociais atribuídos ao feminino e ao masculino, esses personagens tomam posse de seus destinos e, ao final de seus relatos, diferentemente de Elias, conseguem força e justificativa para seguir adiante.

Como vimos, Mar se sente completa ao assumir sua identidade multiplamente composta. Miranda, por sua vez, passando em revista sua vida, poderá mostrar seu amor pela filha e incluí-la em sua trajetória de *reaparecida*, como vemos nas últimas palavras que lhe escreve:

Mas eu agora, Miranda, sua mãe, uma mulher, escrevo. Transformo o pranto em uma língua, em uma rebelião. Antes estava desfocada. Sua mãe, Miranda, a poetisa, desfocada. Quase inútil. Não conseguia me ver, nem deixar que me vissem. Agora [...] eis que a minha imagem reaparece. Estou aqui, uma *reaparecida*. Sinto-me forte. (SCEGO, 2008, p. 415)¹⁸

De sua parte, ao gravar as fitas para Zuhra, Maryam reflete sobre as dores que a levaram ao alcoolismo e à conseqüente decisão de colocar a filha em um colégio interno. Depois disso, em um processo de reelaboração do passado, ela consegue se livrar da culpa pelos abusos sofridos pela filha, aposta em sua companhia para continuar sua estrada e lhe propõe o legado de que amar vale a pena.

¹⁷ Texto original: “Cara Zuhra, forse tu volevi da me la mia storia. Volevi sapere cos’ha fatto tuo padre. Quali luoghi ha visitato, quante persone ha incontrato [...]. Lo so di averti raccontato un’altra storia. Ma non ne potevo fare a meno. Sono stato un fallito. [...] Non sono riuscito ad amare le donne che mi hanno amato, non sono riuscito a condividere con voi figlie i miei giorni. Volevo farti sapere che la tua storia di donna è legata a una storia più antica. Non so se ti sarà utile. In un angolino di me spero di sì. Ho deragliato, lo so. Ma sai, non sono mai stato capace di raccontare storie. Non sono capace di niente, in verità.”

¹⁸ Texto original: “Però ora io, Miranda, tua madre, una donna, scrivo. Trasformo il pianto in una lingua, in una ribellione. Prima ero sfocata. Tua madre, Miranda, la poetessa, sfocata. Quasi inutile. Non riuscivo a vedermi, a farmi vedere. Ora [...] ecco che la mia immagine riappare. Sono qui, una *reaparecida*. Mi sento forte.”

Maryam falava para o seu gravador. [...] As histórias eram o seu amor de mãe, que ela, Maryam Laamane, não tinha conseguido demonstrar. Voltou em pensamento e em palavras àquele dia distante, quando seu destino tinha se unido ao de Elias. [...] Maryam procurou contar ao gravador todas as suas sensações de então. Queria explicar para a filha cada detalhe daquele seu esplêndido amor. Queria dizer a Zuhra que, apesar da amargura de depois, valia a pena apostar naquele sentimento. Queria convencer a filha, ultrajada devido à sua desatenção, que os homens, amados no momento certo, podiam se tornar os seres mais maravilhosos do mundo. [...] Sim, viver, afinal, vale a pena. E amar vale a pena ainda mais. [...] Roma estava escura e dava um pouco de medo. Mas, agora, ali estaria sua filha Zuhra, para iluminar o seu universo. [...] Maryam Laamane sabia que conseguiria seguir adiante. (SCEGO, 2008, p. 426-430)¹⁹

Enquanto a mãe grava suas fitas, Zuhra, na Tunísia, analisa a própria vida e identifica os medos que bloqueiam a sua felicidade:

Medo de conseguir, de não conseguir. De ser feliz, de não suportar a dor. Medo, medo, medo e sempre medo. E assim passo a existência sem viver. Por isso não sinto os sabores dos beijos, por isso não escuto os batimentos do meu coração [...]. O medo bloqueia todos os meus sentidos antes que se acendam. (SCEGO, 2008, p. 405)²⁰

Ao final do romance, entretanto, Zuhra supera o medo, acolhe a lição da mãe, recupera a última cor que não conseguia identificar: o vermelho, e investe em um novo relacionamento amoroso. Ela acredita em um mundo melhor, para si e para as mulheres da Somália, com uma única condição: que tomem seus destinos nas mãos. Será possível, assim, amar, ultrapassar todos os sofrimentos vividos e renascer “para além de Babilônia”:

agora posso mudar o mundo com as minhas duas mãos, torná-lo um lugar melhor com as minhas mãos. Às vezes esqueço que tenho essa força em mim, que tenho esperança também, e felicidade. Esqueço que, no ser humano, tudo é conquista do intelecto e da vontade. [...] Por isso,

¹⁹ Texto original: “Maryam parlava al suo registratore. [...] Le storie erano il suo amore di madre che lei, Maryam Laamane, non era riuscita a manifestare. Ritornò con il pensiero e la parola a quel lontano giorno quando il suo destino si era unito a quello di Elias. [...] Voleva spiegare alla figlia ogni dettaglio di quel suo amore splendido. Voleva dire a Zuhra che, nonostante l'amarezza del dopo, valeva la pena di scommettere su quel sentimento. Voleva convincere la figlia oltraggiata per sua disattenzione che gli uomini, se presi nei momenti giusti, potevano diventare tra le creature le più meravigliose. [...] Sì, di vivere vale la pena comunque. Di amare ancora di più. [...] Roma era buia e a tratti faceva paura. Ma ora ci sarebbe stata sua figlia Zuhra a illuminare il suo universo. [...] Maryam Laamane sapeva che se la sarebbe cavata.”

²⁰ Texto original: “Paura di riuscire, di non riuscire. Di essere felice, di non sopportare il dolore. Paura, paura, paura e sempre paura. E così passo l'esistenza senza vivere. Per questo non sento i sapori dei baci, per questo non sento i battiti del mio cuore [...]. La paura blocca ogni mio senso prima che possa accendersi.”

as minhas mulheres somalis também poderão mudar o próprio destino com as suas duas mãos. Ah, sim, as minhas mulheres somalis vão conseguir, eu sinto. Na aparência não têm nada. Não têm clitóris²¹. Não têm Mogadíscio. Não têm a paz. Não têm... Porém Maryam Laamane tem a mim. Eu amo Maryam Laamane. [...] Não quero mais ter medo. [...] Nasci agora [...]. (SCEGO, 2008, p. 406-407)²²

Nas últimas páginas, a autora oferece a seguinte explicação para o título do livro: *Oltre Babilonia* seria uma espécie de mantra que Zuhra teria inventado para si mesma, ainda nos tempos de escola, no qual “Babilônia era tudo o que poderia existir de pior no mundo” (SCEGO, 2008, p. 450)²³, e expressaria seu desejo de “ir além” de tudo isso. Baseia-se em uma entrevista, de 1976, de Bob Marley à revista “Rolling Stone”, na qual o compositor idealiza seu refúgio na Etiópia, para escapar da Babilônia corrompida (metáfora do Ocidente). O romance de Scego, entretanto, ultrapassa e atualiza a proposta do compositor, haja vista que não propõe a fuga para uma “Mãe África” idealizada, nem o abandono de uma marca cultural por outra. O livro, na verdade, não privilegiada nem o adquirido nem o genuíno: ao “ou... ou”, prefere o “também”. Assim, a clara referência à Babilônia/Babel bíblica perde seu caráter negativo de corrupção, confusão e contaminação e assume o significado de um fato consumado, quando passa a simbolizar o desenho atual da Itália, como microcosmo da cartografia mundial. Ir “oltre Babilonia”, seria repetir a experiência da escola de árabe na Tunísia, enfrentar, sem medo e de modo positivo, esta Babel de línguas e culturas, considerá-la como uma composição viável e ultrapassar os empecilhos rumo à pacífica convivência entre os povos.

Referências

- COMBERIATI, Daniele. La letteratura femminile della migrazione, le scrittrici delle ex colonie italiane di seconda generazione. In <http://www.emigrazione-notizie.org/> Acesso em 17/11/2012.
- GNISCI, Armando. La letteratura italiana della migrazione. Roma: Lilit Edizioni, 1998.

²¹ A decisão de não abordar, neste ensaio, a temática da infibulação não implica no desprezo aos procedimentos e consequências das mutilações genitais impostas, ritualmente, às mulheres somalis, prática essa recorrentemente lembrada e criticada no romance.

²² Texto original: “ora posso cambiare il mondo con le mie due mani, renderlo un posto migliore con le mie due mani. A volte mi scordo di avere tanta forza in me, di avere speranza anche, e felicità. Mi scordo che nell'uomo tutto è conquista dell'intelletto e della propria volontà. [...] Anche le mie donne somale, perciò, potranno cambiare il proprio destino con le loro due mani. Ah sì, le mie donne somale lo faranno, lo sento. Non hanno nulla all'apparenza. Non hanno la clitoride. Non hanno Mogadíscio. Non hanno la pace. Non hanno... Maryam Laamane ha me, però. Io la amo Maryam Laamane. [...] Non voglio più avere paura. [...] Sono nata ora [...]”

²³ Texto original: “Babylon era tutto quanto di peggio possa esistere al mondo.”

- RAGUSA, Stefania. *Africa qui: storie che non ci raccontano*. Milano: Edizioni dell'Arco, 2008.
- SCEGO, Igiaba. *Rhoda*. Roma: Sinnos, 2004.
- . Relazione di Igiaba Scego, anno 2004. In <http://www.eksetra.net/> Accesso em 6/3/2012, 2004'.
- . *Oltre Babilonia*. Roma: Donzelli, 2008.
- . *La mia casa è dove sono*. Milano: Rizzoli, 2010.
- TADDEO, Raffaele. Creolizzare l'Europa, letteratura e migrazione, Armando Gnisci. In [http:// www.el-ghibli.provincia.bologna.it/](http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/) Accesso em 6/7/2013.

IMAGENS PERIFÉRICAS E ESTADO DE EXCEÇÃO: ALEGORIAS DA SUBALTERNIDADE EM *MANHÃ CINZENTA*

*Claudio Novaes (UEFS)*¹

Estar-fora e, ao mesmo tempo, pertencer: tal é a estrutura topológica do estado de exceção, e apenas porque o soberano que decide sobre a exceção é, na realidade, logicamente definido por ela em seu ser, é que ele pode também ser definido pelo oximoro êxtase-pertencimento (Giorgio Agambem, 2004).

Resumo: Analisamos o filme *Manhã Cinzenta* (1969), dirigido por Olney São Paulo, discutindo o imaginário político nacional alegorizado na narrativa cinematográfica, agenciando conceitos de poder periférico, estado de exceção e subalternidade, para ler as formas do silenciamento imposto pela censura em contraponto com as vozes que emergem dos discursos silenciados.

Palavras-Chave: cinema, política, censura, Olney São Paulo.

A representação de fenômenos históricos em narrativas audiovisuais, como o cinema, acrescenta ao real um simulacro intempestivo, suplementando os sentidos da realidade, ao desviar a imagem do meramente factual. Como analisa Marc Ferro: “le film aide ainsi à la constitution d’une contre-histoire, non officielle, dégagée pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions (FERRO, 1993, p. 13); ainda segundo ele: “le film permis d’atteindre à des zones non visibles du passé des sociétés” (Idem, idem). A simultaneidade de tempos e espaços entre o real e a

¹ Claudio Cledson Novaes é Professor Titular da Universidade Estadual de Feira de Santana. Email: ccnovaes.uefs@gmail.com.

ficção audiovisual promove desdobramentos de imagens históricas emblemáticas, como as que registraram o estado de exceção e os métodos de controle institucionais que tentaram silenciar movimentos sociais em regimes de censura, como no Brasil, entre 1964-1984. Nos períodos de violência, muitos episódios tem a visibilidade esgarçada e as vozes subalternas operam nas fissuras do poder político, traduzindo os episódios traumáticos da sociedade silenciada em imagens subalternas nas narrativas artísticas alegóricas.

O caso de *Manhã Cinzenta* (1969) é sintomático do imaginário político nacional. Filme dirigido pelo cineasta baiano Olney São Paulo, com roteiro baseado em conto homônimo do mesmo autor, passa por um dos atos mais absurdos atos de silenciamento das expressões artísticas no Brasil, culminando com prisões e interrogatórios, tornando esse episódio uma alegoria da violência no período. A interdição e o desaparecimento do material cinematográfico representa uma experiência brutal do estado de exceção contra vozes subalternas e divergentes, ao censurar uma obra que nem mesmo chegou a ter existência plena, pois não havia sido concluída nem distribuída para exibição. O impacto do episódio é demonstrado pelo pesquisador da censura no Brasil, Inemá Simões, ao sintetizá-lo de forma singular: "O filme de Olney não chegou a ter existência legal, mas serviu de prova física contra ele. O suficiente para levá-lo ao inferno" (SIMÕES, 1999, p. 127).

A ilegalidade atribuída às vozes dissonantes, como no caso da intervenção estética sobre o realidade no filme *Manhã Cinzenta*, levou Olney à categoria de cineasta maldito, mais pela tensão invisível do imaginário político entre a censura e a contracultura no ambiente de repressão, do que pela atividade política do diretor, que se resumiu a participar de algumas sessões reservadas no cineclubes do MAM-RJ. O projeto de seu filme foi impedido após o boato de que militantes responsáveis pelo desvio do avião *Caravelle* para Cuba teriam assistido *Manhã Cinzenta* durante o voo e o classificado de revolucionário. Por causa disso, cineastas brasileiros e estrangeiros se manifestaram sobre o episódio, destacando a sofisticada alegoria vanguardista, porém sem enfocarem a estratégia narrativa de Olney sobre a realidade política imediata.

Algumas análises em jornais traziam argumentos que consolidaram a imagem do cineasta maldito abandonado, como na notícia sobre o cinema nacional, analisada em nosso livro sobre Olney, que fora publicada na Folha de São Paulo, em 17 de maio de 1977, tratando do lançamento do último longa-metragem realizado por ele e atribuindo o seguinte título: "Olney, um cineasta fora da festa", trazendo na legenda abaixo da foto do cineasta a frase: "Olney: críticas à distribuição". Segundo a matéria do jornal, a política de desenvolvimento do cinema brasileiro praticada pelos órgãos do Ministério da Cultura durante o regime militar era contraditória: "se por um lado, o governo estimula a produção de filmes através da Embrafilme, por outro, entrega o mercado exibidor praticamente inteiro ao filme estrangeiro". Esta constatação ecoa nas vozes dos cineastas subalternos, que tinham seus projetos mais audaciosos, do ponto-de-vista criativo, cerceados pela censura, e ainda eram esmagados pela estrutura industrial do cinema nacional capturado pelo lobby dos distribuidores, que não se interessavam pela produção local, porque os filmes nacionais não davam o mesmo lucro dos importados,

permanecendo esse dilema na cinematografia brasileira, até hoje.

A narrativa de *Manhã Cinzenta* é protagonizada por personagens subalternos e recalçados por uma densa realidade de violência social, psicológica e política, centrando a ação num casal de estudantes que tenta organizar os colegas para se aproximarem dos trabalhadores, participando dos comícios no centro da cidade sitiada pela repressão policial. Os estudantes são presos, torturados, julgados e condenados por um robô.

As recepções da crítica cinematográfica em jornais e revistas especializadas na época não enfatizam a mensagem política do filme e são raras as notícias sobre o processo enfrentado pelo diretor na censura, o que reflete metaforicamente o silêncio do estado de exceção, apresentando-se em duas dimensões nesse episódio: uma direta e material, o sequestro do filme e a prisão do diretor; e uma dimensão indireta, a da autocensura internalizada pela classe cinematográfica que somente abordam a realidade de forma alegórica. Nesse duplo sistema duramente ideologizado, ora se confundia o artístico como ato subversivo, ora o artista como colaborador do sistema. Não raras vezes, essa duplicidade de avaliação recaía sobre um único personagem, como é o caso de Olney São Paulo, mais um caso flagrante da patrulha ideológica que condenou muitos cineastas e outros artistas no clamor da ditadura.

Glauber Rocha, uma das vozes mais influentes do cinema brasileiro, se expressa de forma enigmática sobre o episódio de Olney São Paulo. Segundo ele:

Olney é a Metáfora de uma Alegorya.

Retirante dos sertões para o litoral – o cineasta foi perseguido, preso e torturado.

A Embrafilme não o ajudou, transformando-o no símbolo do torturado e reprimido.

Manhã Cinzenta é o grande filmexplosão de 1967/8 e supera incontestavelmente os delírios pequeno-burgueses dos histéricos udigrudistas.

Montagem caleidoscópica desintegra signos da luta contra o syztema – panfleto bárbaro e sofisticado revolucionário a ponto de provocar a prisão, tortura e iniciativa mortal no corpo do Artysta (ROCHA, 2004, p. 394).

As palavras do líder cinemanovista evocam instigantes sentidos e levam a pensar sobre o discurso da subalternidade nas condições de produção do cinema brasileiro. Ele sugere na censura enfrentada por *Manhã Cinzenta* algo que permanece como dilema do Brasil, até hoje: o desafio da indústria cinematográfica nacional subalterna diante da neocolonização pelo capital internacional compactuado com a elite dominante, às vezes, representada na própria Embrafilme.

“Metáfora da Alegorya” aponta a dimensão do corpo individual como sintoma da coletividade. Glauber apresenta nessa imagem do cineasta Olney São Paulo o emblema da nação subalterna. A grafia da frase num registro linguístico característico da ideia glauberiana de subverter a semântica nacionalista, chama a atenção para o estado de

exceção no qual as metáforas e alegorias são possibilidades de se referir à realidade de forma alternativa àquela grafada pela linguagem oficial. Enquanto sujeito ativo na realidade contraditória brasileira, Olney espelha a contradição nacional à sua maneira, passando a ser, em primeiro plano, uma Alegoria do Brasil, como se constata nos seus depoimentos durante o processo da censura de *Manhã Cinzenta*, ao construir um discurso que simula, ao mesmo tempo, o gesto ingênuo do homem popular e o mais profundo conhecimento metafísico da realidade, confirmado pela potência alegórica do seu discurso no filme. Conforme o relatório datilografado por ele, no qual registra os termos dos depoimentos prestados aos órgãos da censura, Olney afirma que os inquisidores do estado de exceção não entenderam a sua intenção, pois, segundo ele:

[...] não considerava o filme subversivo [grifo dele] e sim um trabalho de ficção, tanto que o roteiro do filme havia sido transformado em conto e publicado no volume "Antevéspera e o Canto do Sol" livro editado pelo José Álvaro Editor, com ajuda oficial através de seleção em concurso do Instituto Nacional do Livro, que realmente, além de Viña del Mar mandei o filme para Itália (festival de Pesaro), França (para cinemateca francesa) Estados Unidos (cinema independente de Nova Iork [sic]), Espanha (cinemateca de Barcelona), não tendo certeza de as cópias haverem chegado ao seu destino.

Que essa atitude se prendia ao fato de não tendo condições de concluir o projeto aqui no Brasil (os produtores acharam o projeto ante comercial) fosse o filme visto por críticos estrangeiros que me apoiassem no projeto e também defendessem o filme que para mim era um trabalho importante, pessoal, que eu temia não fosse entendido no Brasil, porisso [sic] enviara para o exterior a fim de também proteger um trabalho que representava um patrimônio artístico-cultural de muita importância para mim [...]²

O depoimento confirma o gesto representado pelo diretor em suas narrativas ficcionais, bem como ilustra as descrições feitas sobre ele por outros cineastas, como na frase-enigma de Glauber Rocha, ao dizer que Olney foi martirizado como indivíduo por uma causa coletiva com a qual não compactuava completamente, e, por isso mesmo é a metáfora da alegoria.

As primeiras cenas do filme *Manhã Cinzenta* espelham a imagem do depoimento de Olney: nela é apresentada uma reunião de estudantes, e um dos personagens está lendo *A Peste*, de Alberto Camus. A teoria do absurdo ganha contornos literários nesse livro do

² Este trecho, e os seguintes, são extraídos do documento datilografado por Olney São Paulo, contendo o teor do seu depoimento no Ministério da Aeronáutica, o qual obtivemos cópia no arquivo da Cinemateca do Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ.

escritor franco-argelino e se amplia revolucionariamente através dos seus leitores nas sociedades subalternas, crivando seu imaginário nas gerações transgressoras dos anos 1950-1960. *A Peste* reflete principalmente sobre os dilemas do amor e da liberdade, como bases filosóficas e referências universais às quais Olney se apega para a sua defesa nos depoimentos aos censores, dizendo serem estes os temas centrais do filme e não a luta política local, conforme estava sendo acusado. A imagem do seu humanismo é distópico, como no caso do robô do filme alegorizando o julgamento no estado de exceção, ao mesmo tempo em que é um humanismo utópico, quando engajado na realidade local e as falas em *Manhã Cinzenta* refletem alegorias dos personagens de Camus, por exemplo, na discussão sobre o que é o homem no diálogo entre Rambert e Rieux no romance citado:

- O homem não é uma ideia, Rambert.

O outro saltou da cama com o rosto inflamado de paixão.

- É uma ideia, e uma ideia curta, a partir do momento em que se desvia do amor. E, justamente, nós já não somos capazes de amar. Resignemo-nos, doutor. Esperemos vir a sê-lo e, se verdadeiramente não for possível, esperemos a libertação geral sem brincar de herói. Não irei mais longe. Rieux levantou-se com um ar de súbito cansaço.

- Tem razão, Rambert, tem toda razão, e por nada deste mundo eu gostaria de demovê-lo do que vai fazer, que me parece justo e bom. Mas devo dizer-lhe uma coisa: tudo isso não se trata de heroísmo. Trata-se de honestidade. É uma ideia que talvez faça rir, mas a única maneira de lutar contra a peste é a honestidade (CAMUS, 2009, 144).

A alegoria do universo tenebroso sem amor e sem liberdade no qual a violência é manipulada por um robô universaliza a imagem repressiva do poder no filme de Olney, o que extrapola as referências locais e o que parece ser a “honestidade” do diretor ao se eximir da culpa pelo filme considerado subversivo, convocando o álibi da narrativa humanista universal.

A aparência de ingenuidade no discurso de Olney sobre o teor ideológico da sua obra cinematográfica, ao descartar a semelhança com o contexto político local, desvela a imagem que Glauber faz dele na metáfora de uma alegoria. Olney parece ser a tradução do sertanejo que se expressa pelo silêncio de uma honestidade primitiva e performática do corpo; mas ele também trafega simultaneamente pelo olhar resignado e dissimulado dos ruídos urbanos nas cenas dos jovens revolucionários. A ambiguidade cinematográfica desconstrói os noticiários locais, ao mostrar nas cenas de *Manhã Cinzenta* as mesmas imagens jornalísticas exibidas pela televisão oficial com o aval da censura, mas desvelando as vozes silenciadas no enunciado televisivo com as montagens alegóricas no cinema. Olney, ao fazer a colagem das imagens dos noticiários permitidos pela censura com as cenas criadas para o filme, insufla e camufla, simultaneamente, a imagem paradoxal da resignação revolucionária. A narrativa ficcional promove outro olhar em profundidade sobre a realidade noticiosa, mas Olney, em seus depoimentos, ao responder à pergunta

se o filme era subversivo e se ele pedia nova forma de governo, respondeu que não, porque ele apenas exibía imagens públicas:

[...] se o meu filme desejava algum tipo de governo, era o governo da valorização do homem, tanto que no filme enquanto os personagens discutem o noticiário e o ator diz: “que não adianta, tudo está perdido”, a namorada responde: “no entanto é necessário fazer alguma coisa... formar um governo de gentes que soubessem sorrir, uma nação de povo, um país em que as crianças respirassem alegres e saíssem às ruas entoando um canto de amor [...].

A citação explícita da teoria de Camus na referência ao tema da liberdade e do amor no documento deixado por Olney realça, ao invés de apagar a citação política local em seu filme, Torna-se a voz do sujeito subalterno ensimesmado e solitário na luta utópica por um ideal de nação e por outra linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo em que se mostra ser um narrador coletivo e revolucionário.

A dupla dimensão da vida – individual e coletiva – em um único corpo representa a sociedade como um espelho partido, e, como lemos a imagem na qual Glauber traduz Olney, o Brasil é a miragem alegórica de um ideal invertido e o cineasta representa no seu corpo dilacerado a metáfora dessa nação grotesca. Glauber Rocha traduz na superposição das figuras de linguagem (metáfora e alegoria), além dos recursos estéticos de Olney no cinema moderno nacional do período, a motivação ética do diretor engajado na política dos cineastas subalternos em contexto de exceção, provocando a reversão da ordem social pela ironia do cineasta menor, mas que eleva seu discurso a uma hegemonia ideológica, ao ponto de torna-se o mártir de uma causa através dos recursos irônicos acessíveis somente a quem domina a sua interpretação. Segundo Linda Hutcheon:

a ironia é uma estratégia discursiva que não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto e que também tem dificuldades de escapar à relações de poder evocadas por sua aresta avaliadora. As restrições (paradoxalmente) habilitadoras que são operativas em todos os discursos obviamente funcionam aqui também, mas não se trata apenas de quem pode *usar* a ironia (e onde, quando, como) e sim de quem pode (ou consegue) *interpretá-la* (2000, p. 135, grifos da autora).

Os intelectuais interpretaram as ironias das narrativas dessa época no Brasil e traduziram a tensão da censura em imagens enigmáticas, como a de Glauber Rocha, buscando os sentidos das falas crivadas no corpo social do diretor censurado e preso, operando com interpretações alegóricas da nação violentada.

Ao identificar o filme como subversivo, a partir da lógica do estado de exceção, a censura vê apenas a dimensão do real materializado nas imagens e falas dos personagens. Mas o “crime” de Olney é desvelar a tridimensionalidade da imagem alegórica do sujeito

partido, aquele que simula no corpo o país contraditório, como sugere a ideia de metáfora da alegoria atribuída por Glauber. A semântica enigmática e o vocabulário bárbaro da linguagem traduz esse acontecimento político numa linguagem em transe: “Olney é a Metáfora de uma Alegoria”.

O cineasta martirizado sofre a violência do sistema oficial e da complacência da contracultura, o que torna o cineasta a expiação política ideológica dimensionada para além do corpo físico ultrajado pela prisão e pela tortura. Olney assume, consciente ou inconscientemente, o martírio ideológico de mão dupla: o plano concreto da censura e o simbólico do cineasta revolucionário e maldito. Mesmo à revelia, sua legenda histórica é a figura do “corpo sem órgãos”, a instância, segundo Gilles Deleuze, mais sofisticada do discurso da imanência: “(ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torna-lo oco, prazer que viria preenche-lo)” (DELEUZE, 1996, p. 15). O estado de violência produz esses corpos sem órgãos e os campos ideológicos manipulam os mecanismos de poder com discursos muitas vezes desprovidos de realidade, mas que se constituem como verdades no combate entre as forças opostas representadas alegoricamente na narrativa de *Manhã Cinzenta*.

A voz do subalterno se expressa na ambiguidade do diretor e do filme, produzindo outros significados para o discurso do poder, e sugerindo outra dimensão da luta de classes no jogo da superestrutura e da infraestrutura, pois o corpo dilacerado pela espoliação material só completa sua liberdade no devir da consciência descolonizada, assumindo uma subalternidade que sublima a violência para além da tomada do poder material. Frantz Fanon argumenta que há um estágio da luta pela emancipação em que as sociedades são iluminadas pela violência contra o dominador, mas quando elas chegam à consciência de que muitos dos discursos nacionalistas e pacificadores internos são demagógicos e mistificadores da realidade, as massas subalternas experimentam vorazmente os fragmentos do real em seus corpos como alegorias das nações fragmentadas. Segundo Fanon:

Illuminée par la violence, la conscience du peuple se rebelle contre toute pacification. Les démagogues, les opportunités, les magiciens ont désormais la tâche difficile. La praxis qui les a jetée dans un corps à corps désespéré confère aux masses un goût vorace du concret. L'entreprise de mystification devient, à long terme, pratiquement impossible (FANON, 2002, p. 90).

O discurso político alternativo engendrado contra o estado de exclusão vai do marxismo à psicanálise, na conjuntura dos anos 1960, passando pela linguística e pela filosofia existencialista, referências que dominaram as ideologias nacionalistas no cinema novo assimiladas em manifestos como *Estética da Fome*, de Glauber Rocha. Nesses discursos são traçadas as conexões entre a economia intelectual e artística e a economia política e social, dando novos sentidos culturais aos acontecimentos históricos, como os narrados por Olney São Paulo em *Manhã Cinzenta*.

Ao se apropriar das imagens oficiais cedidas pela televisão e fazer com que elas

falassem pela voz do subalterno, Olney realizou uma operação radical com a linguagem do cinema, produzindo mais significado pelo poder da escuta do que pelo enunciado, porque é o silêncio visível do estado de exceção um indicativo da existência emudecida de uma voz libertária revertida pelo movimento existencial, e não apenas um elemento revolucionário na perspectiva da economia material. Para Jean-Paul Sartre (2007), a reversão só acontece quando a sociedade olha para si e não apenas reconhece a sua imagem, mas a forma como ela pensa que representa a si mesma. Olney fragmenta o discurso uniformizado do noticiário televisivo autorizado pela censura, ao simular o jornalismo oficial nas alegorias de *Manhã Cinzenta*, revertendo as imagens já conhecidas do público e causando estranhamento ao enunciar a voz calada do subalterno. A censura ao filme inflama a alegoria do estado de exceção e desvela à sociedade o vazio com o qual ela é forçada a se reconhecer, como diz o filósofo francês: “la société s’y mire avec ravissement parce qu’elle reconnaît les pensées qu’elle forme sur elle-même; elle ne demande pas qu’on lui révèle ce qu’elle est mais qu’on lui reflète ce qu’elle coit être” (SARTRE, 2007, p. 101).

A realidade forjada nos noticiários televisivos é ressignificada pelo tratamento ficcional da montagem no filme, apesar de em sua defesa no Olney assegurar ao inquisidor que a sua narrativa não enfocava espaço e tempo real, mas sim a condição existencial dos personagens. Nesse sentido, *Manhã Cinzenta* suplementa interrogações contemporâneas sobre os estados de exceção, como as perguntas feitas por Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?* O filme experimenta os limites das expectativas da voz dissonante, focando os dispositivos do poder com a montagem alucinada de sons e imagens fragmentárias, chegando à experiência de deslocamento radical que a censura julga subversiva e reterritorializada.

Além disto, o filme de Olney é uma intervenção crítica no âmbito da indústria cultural brasileira e no embate trazido pela dialética do esclarecimento, em diálogo com a cinematografia nacional e estrangeira dos anos 1950-1970. É o momento de ebulição do nacionalismo desenvolvimentista, que dividia os cineastas em grupos: um lado focado na expansão da comunicação de massa e outro contrário à massificação, e sobressaindo a esses dois lados, outro grupo que sintetiza o cinema no modelo de comunicação massiva transnacional, ao mesmo tempo em que combate a indústria cinematográfica dominante. Sendo esse paradoxo a reversão por dentro do sistema, protagonizado pelo modelo da ideologia cinemanovista. A voz subalterna e ambígua de Olney também é fruto dessa ambivalência dialética do nacionalismo cinematográfico. É isso que lemos nas enigmáticas frases de Glauber sobre o cineasta maldito, assim como nos depoimentos e nas expiações de Olney diante da censura, ao dizer, por exemplo, que privilegiou a divulgação do seu filme em festivais estrangeiros por compreender que a dialética industrial dominante no financiamento de filmes no Brasil não aceitaria o seu projeto porque não era “comercial”.

O modelo de discussão sobre o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil é marcado pela teoria crítica de Adorno e Horkheimer produzida nos anos de 1940-50, com o impacto do livro *Dialética do Esclarecimento*. Obra publicada originalmente em 1947, que volta a ser reeditada em 1969, em meio aos ruídos da revolução cultural deflagrada no período. Apesar da defasagem de certos aspectos da primeira edição, os autores

insistem em conservar o que consideram o “essencial” da tese, principalmente a crítica “ao mundo administrado”, conforme as observações no prefácio da reedição, onde discutem os rumos do projeto teórico sobre a ideologia da indústria cultural:

Quanto às alterações, fomos muito mais parcimoniosos que o de costume na reedição de livros publicados há mais de uma década. Não queríamos retocar o que havíamos escrito, nem mesmo as passagens manifestamente inadequadas. Atualizar todo o texto teria significado nada menos do que um novo livro. A idéia de que hoje importa mais conservar a liberdade, ampliá-la e desdobrá-la, em vez de acelerar, ainda que indiretamente, a marcha em direção ao mundo administrado, é algo que também exprimimos em nossos escritos ulteriores. Contentamo-nos, no essencial, com a correção de erros tipográficos e coisas e tais. Semelhante reserva transforma o livro numa documentação; temos a esperança de que seja, ao mesmo tempo, mais que isso (ADORNO, 1985, p. 10).

As teses do livro repercutiam no final dos anos 1960, enquanto se fortaleciam as ideias pós-estruturalistas. Ao fazer um balanço dessas ideologias, no tocante às relações entre cinema e estado no Brasil, nos anos 1950-60-70, José Mário Ortiz Ramos (1983), mapeia as contradições entre o nacionalismo estatal e o cinema moderno imerso na luta política da sociedade, avaliando como a repressão do regime militar prepara uma política cultural:

Por suas peculiaridades de produção artística de alto custo, o cinema repensou-se e reagiu antecipadamente ao se defrontar com a nova situação política. O fim das possibilidades de financiamento de um projeto artístico via burguesia nacional, a característica repressiva da nova ordem, e a criação de um órgão nos moldes como surgiu o INC, eram fatores preocupantes para o setor do campo cinematográfico identificado com as propostas anteriores (RAMOS, 1983, p. 75).

Manhã Cinzenta é emblemático nessas tensões dialéticas do período, como uma imagem da definição topológica do estado de exceção dada por Giorgio Agambem (2004) na epígrafe desse texto. A perspectiva crítica da alegoria do poder da censura representada no personagem máquina do filme de Olney permite a compreensão sutil do estado autoritário no sentido apresentado por Agambem: o juiz robô é o responsável pelo julgamento e pela condenação dos estudantes considerados subversivos, sendo o personagem que cria a lei e é, simultaneamente, criado por ela, o que torna o censor espécie de configuração única que se traduz no oximoro do “extase-pertencimento”. O que nos faz lembrar a mística do cérebro eletrônico nos debates protagonizados por cientistas entre os anos 1950/1960, imagem que é traduzida magnificamente na música de Gilberto Gil, *Cérebro eletrônico*, compositor que traz no corpo – e para além dele – as marcas da ditadura, ao ser capturado pela burocracia da censura. Durante sua prisão

também kafkiana, ele compôs algumas músicas, entre elas, esta que simula no lirismo típico da sua canção o grotesco alegórico do estado de exceção:

O cérebro eletrônico faz tudo
Faz quase tudo
Faz quase tudo
Mas ele é mudo
O cérebro eletrônico comanda
Manda e desmanda
Ele é quem manda
Mas ele não anda
Só eu posso pensar
Se Deus existe
Só eu
Só eu posso chorar
Quando estou triste
Só eu
Eu cá com meus botões
De carne e osso
Eu falo e ouço
Eu penso e posso
Eu posso decidir
Se vivo ou morro por que
Porque sou vivo
Vivo pra cachorro e sei
Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
No meu caminho inevitável para a morte
Porque sou vivo
Sou muito vivo e sei
Que a morte é nosso impulso primitivo e sei
Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
Com seus botões de ferro e seus
Olhos de vidro

Essa é mais uma imagem da possibilidade de reflexão sobre o emblemático filme de Olney São Paulo. Mas ela não cabe em nossa análise aqui, que aponta exclusivamente para alegorias da violência representada na interdição do filme *Manhã Cinzenta* pelo regime militar, mostrando as estratégias do cinema moderno e de outros movimentos artísticos e intelectuais que explodiram o sistema de silenciamento por dentro da criatividade cultural. Neste sentido, Roberto Schwarz (1978), em seu estudo clássico sobre o desenvolvimento da cultura brasileira entre 1964-1969, propõe entender o transe político-cultural e ideológico desse período com a tese de que a esquerda, apesar da repressão política, deteve a hegemonia no campo da cultura. Para ele: “o artista buscaria

a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo (SCHWARZ, 1978, p. 76-77).

O traço quase automático de vincular o produto intelectual e artístico ao subversivo explica muitos equívocos da censura, no particular. Mas, no geral, a prisão e a censura do filme de Olney é um sintoma da força do estado de exceção que flerta com a interpretação da alegoria como ameaçadora do sistema, apesar da tese do diretor sobre o caráter não subversivo do seu filme. No inquérito da aeronáutica registrado por Olney São Paulo, entre outras declarações, ele diz não ter responsabilidade direta sobre a origem da cópia possivelmente exibida no avião sequestrado, confirmando que reproduziu várias cópias, mas elas foram enviadas para fora país com o intuito de participar dos festivais de cinema. No depoimento, Olney descreve o que considera a problemática central da narrativa: “o filme tinha um sentido puramente humanista [grifo dele] e cultural de forma moderna, talvez dentro de uma “lógica do absurdo” se podia conceber, representava um estado de espírito de um casal”.

A voz do subalterno na fala de Olney sobre seu filme repercute na necessidade do artista enquanto indivíduo dar utilidade à arte no mundo coletivo, o que reflete a tese de Hannah Arendt sobre a dubiedade nos desdobramentos da violência no indivíduo e na coletividade em tempos sombrios. Segundo ela:

Em nossa época, parece-me, nada é mais dúbio do que nossa atitude em relação ao mundo, nada menos assente que a concordância com o que aparece em público, imposto a nós pela homenagem, a qual confirma sua existência. Em nosso século, mesmo o gênio só pode se desenvolver em conflito com o mundo e o âmbito público, embora, como sempre, encontre naturalmente sua concordância própria e particular com sua plateia [...] Mas, a cada uma dessas retiradas, ocorre uma perda quase demonstrável para o mundo; o que se perde é o espaço intermediário específico e geralmente insubstituível que teria se formado entre esse indivíduo e seus companheiros homens (ARENDDT, 1987, p. 14).

Enfim, a violência histórica e social não está necessariamente mostrada na representação direta do conto e do filme *Manhã Cinzenta*, mas emerge nas fissuras da memória do espectador provocado diante da cena de violência alegórica que o leva a identificar na narrativa os regimes autoritários, fazendo o olhar individual sobre a história ganhar o reflexo coletivo no filme, conforme Walter Benjamin (1994), quando afirma que o cinema é criação da coletividade:

O sentido desta transformação é o mesmo no ator de cinema e no político, qualquer que seja a diferença entre suas tarefas especializadas. Seu objetivo é tornar “mostráveis”, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob

certas condições naturais. Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem o campeão, o astro e o ditador (BENJAMIN, 1994, p. 183).

É nesse sentido que analisamos a obra de Olney São Paulo: como discurso silenciado que opera a voz muda das imagens a contrapelo da violência; seus personagens alegóricos desafiam o estado de exceção e são dilacerados e fragmentados pela censura, mas assumem uma voz dominante culturalmente em contraponto à fala forjada pela força de uma política de identidade nacional uniforme. A maior ameaça aos sistemas históricos totalitários é o poder alegórico do silenciado que grita contra o silenciamento. O silêncio pensado como discurso não significa a ausência de sons, mas sim onde se fundem sentidos silenciados tão ambíguos como os dos sons das palavras. Para Eni Puccinelli Orlandi: “o silêncio, como dissemos, não é transparente. Ele é tão ambíguo quanto as palavras, pois se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar” (ORLANDI, 2007, p. 101). Portanto, ao silenciar com a cesura o filme *Manhã Cinzenta*, a repressão impulsionou um discurso que, ao se calar, num ruído alegórico da resistência.

Referências:

- ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento* – fragmentos filosóficos/Theodor Adorno, Max Horkheimer. Trad. Guido Antonio de Almeida. Reimpressão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- AGAMBEM, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Politi. São Paulo: Boitempo, 2004, (col. Estado de Sítio).
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução: André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6 ed, São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CAMUS, Albert. *A Peste*. Trad. Valerie Rumjanek, 19 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- DELEUZE, Gilles. GUATARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto et alii. São Paulo: Editora34, 1996, vol 3.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: La Découverte, Poche, 2002.
- FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard, Folio Histoire, 2000
- NOVAES, Claudio C. *Aspectos críticos da literatura e do cinema na obra de Olney São Paulo*. Salvador: Quarteto, 2011.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio – no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais – anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- SÃO PAULO, Olney. *A antevéspera e o canto do sol – contos e novelas*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1969.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: Gallimard, Folio Essais, 2007.
SCHWARZ, Roberto. *O pai de família – e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância – A censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: SENAC, 1999.
SPIVAC, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida *et alii*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Ficha técnica do filme: *Manhã Cinzenta* (MM/1969): 35 mm p&b, 21 min – Roteiro, Direção e Produção, Olney São Paulo. Câmera: José Carlos Avellar/Montagem Luís Tanin. Gerente de Produção: Jorge Dias. Assistentes: Sonélio Costa, Evaldo Falcão, Poty, Carlos Pinto. Dublagem: Echio Reis. Som: Raimundo. Granjeiro e Antonio Gomes. Efeitos Sonoros: Geraldo José. Reportagem: Hebert Richers S/A TV Globo Canal 4. Narração: Ricardo Cravo e Ivan Souza. Arte: Antonio Manoel e Newton Sá. Elenco: Sonélio Costa, Janete Chermont, Maria Helena Saldanha, Jorge Dias, Nestor Noya, Poty, Cláudio Paiva, Antonio Maciel, Paulo Neves, Carlos Pinto, Adenor Pitanga, Márcio Cury, Nagla, Tuna Espinheira, Paulo Sérgio, Violeta; participações especiais: Flávio Moreira Costa, Iberê Cavalcanti, Neville d'Almeida, Zena Félix. Produção: Santana Filmes S/A

IMPASSIBILIDADE, FRIGIDEZ E MASOQUISMO: UMA LEITURA ERÓTICA DA POESIA PARNASIANA DE FRANCISCA JÚLIA

Emmanuel Santiago (USP)¹

Resumo: Francisca Júlia foi uma poetisa parnasiana brasileira que angariou considerável prestígio literário durante sua existência. Devido ao rigor e à severidade de sua poesia, o crítico João Ribeiro, seu contemporâneo, chegou a questionar se seria realmente feminino o coração que dera origem aos versos coligidos em *Mármore* (1895), que tanto se afastavam da poesia de “enfermaria” produzida pelas mulheres da época. No que pese os estereótipos a respeito da sensibilidade feminina e do modo como eles pudessem estar representados na escrita dessas mulheres, interessa investigar, na poesia de Francisca Júlia, o apagamento de qualquer indício de sexualidade como condição para a criação de uma poesia “séria” ou respeitável quando se trata da obra de uma poetisa. Ao contrário do que se verifica nos poemas de seus colegas parnasianos — que apresentavam frequentemente uma sensualidade pronunciada —, percebe-se em Francisca Júlia uma sublimação de qualquer impulso erótico, o que acaba transbordando num sentimento de iminência do perigo diante da possibilidade sexual e até mesmo em manifestações sintomáticas de masoquismo, como na criação de uma galeria de figuras femininas que, tal como a Musa Impassível de seus sonetos mais célebres, remetem à imagem da mulher carrasco na obra do escritor austríaco Sacher-Masoch, autor de *A Vênus das peles* (1870). Entretanto, o enfoque desta investigação não é a leitura psicanalítica da obra de Francisca Júlia, nem a comparação intertextual entre sua obra e a de Masoch, mas, sim, a investigação de como a condição feminina no Brasil da virada do século XIX para o XX oferece uma experiência social que serve de matéria para uma poesia marcada pela virilização da figura feminina. Pesquisa desenvolvida com auxílio do CNPq.

¹ Emmanuel Santiago é Doutorando pela Universidade de São Paulo. Email: emmsantiago@usp.br .

Palavras-chave: Erotismo; Parnasianismo brasileiro; Francisca Júlia

Francisca Júlia da Silva foi uma poetisa da segunda geração do parnasianismo brasileiro, nascida em Xiririca — atual Eldorado — no interior paulista, e incluída por Mário de Andrade entre os cinco “mestres do passado” em seu necrológio à poesia parnasiana publicado em 1921, no *Jornal do Comércio*. Mesmo tendo deixado uma obra razoavelmente pequena, angariou considerável prestígio literário por seus poemas impressos em jornais tanto de São Paulo quanto do Rio de Janeiro, chamando a atenção de vários intelectuais de destaque da época. A publicação de seus dois livros principais, *Mármore*s e *Esfinges* (este último uma espécie de versão revista e ampliada, com algumas supressões, do primeiro), apenas confirmou sua posição como um dos nomes mais aclamados da poesia brasileira do final do século XIX e início do XX. Para muitos, Francisca Júlia foi, entre nós, quem mais fielmente seguiu o modelo do parnasianismo francês (RAMOS, 1961, p. 28), enquanto outros poetas, em geral, tendiam a amaneirar e a temperar os rígidos preceitos da escola literária com o passar do tempo. Apesar disso, a poetisa paulista também flertou com o simbolismo na vertente mística de sua obra.

Desde o princípio, uma das características que mais chamou a atenção da crítica em sua obra foi certo acento másculo de sua poesia, um estilo que poderíamos definir como “viril”. A publicação do soneto “Paisagem” em *A Semana*, a 13 de outubro de 1894, levou Artur Azevedo, Valentim Magalhães, Araripe Júnior e Lúcio Mendonça a duvidarem que o autor do poema fosse realmente uma mulher. O mais incrédulo de todos, porém, foi o crítico e poeta João Ribeiro, que, imaginando tratar-se de um poema de Raimundo Correia, respondeu à “poetisa imaginária” com uma espécie de pastiche do estilo utilizado na composição do soneto. Desfeito o equívoco, o crítico escreveria o prólogo de *Mármore*s, de 1895.

Em tal prólogo, após fazer o *mea culpa* em relação a sua leitura inicial da obra de Francisca Júlia — e se defender das acusações, segundo ele injustas, de que “só via nas mulheres as aptidões inferiores das cozinheiras” (SILVA, 1902, p. I) —, João Ribeiro afirma: “E todos nós inquiríamos se era verdadeiramente de mulher aquele coração enérgico e possante, capaz de propelar o sangue de um milhão de artérias” (*Idem*, p. III). Isso porque os versos da poetisa paulista destoavam da “banalidade vulgar e desolante do comum das poesias escritas outrora por mulheres” (*Idem, idibem*, p. IV), caracterizada por uma “languidez antipática e irracional”, da parte de meninas “rubicundas e gordas [...] algumas até glotonas” que “andavam a chorar pelos cantos da casa e a morrer em cada verso” (*Idem, ibidem*, pp. IV-V).

Em outros termos, o que João Ribeiro parece acusar em tal produção poética feminina é a permanência de certos lugares-comuns do romantismo, que há muito haviam caducado. Foi justamente essa visão lânguida e enfermiça da mulher que Carvalho Júnior combatera no soneto “Profissão de fé”, reunido no livro póstumo *Parisina*, de 1879. No soneto, o poeta declara seu ódio às “virgens pálidas, cloróticas” do romantismo, preferindo “a exuberância dos contornos,/ As belezas da forma, seus adornos,/ A saúde, a matéria, a vida enfim”. Some-se a isso o seguinte comentário de João Ribeiro: “Francisca Júlia tem pouco mais de vinte anos de idade. Sente-se a custo, às vezes, nas suas produções,

a ternura dos verdes anos que só a adolescência é capaz de sugerir e realizar, porque a frieza clássica de seus versos é absoluta”, e percebe-se que o crítico, ele também poeta parnasiano, parece estar contrapondo a excelência artística da autora de *Mármore* ao público que, via de regra, era relacionado ao romantismo: mulheres e jovens, principalmente estudantes.

É nesse contexto que Francisca Júlia, mulher e ainda por cima na flor da idade, procura galgar os degraus mais altos da carreira literária. Numa carta de 1894, endereçada a Max Fleiuss, a poetisa evidencia como lhe calou fundo a crítica de Severiano de Rezende, quando da publicação de seu primeiro poema na imprensa. Severiano teria lhe dado o seguinte conselho: “Minha senhora, há ocupações mais úteis: dedique-se aos trabalhos de agulha” (RAMOS, *op. cit.*, p. 6). Não é por acaso, portanto, que Francisca Júlia desenvolveu um estilo absolutamente contido, no qual se procura apagar qualquer traço de feminilidade. No afã de desvincular sua poesia dos estereótipos relacionados à condição feminina numa sociedade ainda muito atrelada aos valores patriarcais (fundamentados, segundo Gilberto Freyre, numa profunda especialização dos sexos — FREYRE, 2004, pp. 207-8), a autora de *Esfinges* acabou por elidir ou sublimar de sua obra a sexualidade em geral, ou ao menos foi isso que pretendeu fazer. Também não deve ter sido casual o fato de Francisca Júlia, depois de algum tempo, ter se afastado dos círculos literários para abraçar uma vida doméstica, assim como sua aproximação de uma poesia mística e devocional, mais de acordo com as expectativas que se tinha em relação ao papel da mulher na sociedade brasileira. O universo familiar pode ter se tornado inconciliável com sua *persona* pública e literária, projetada tanto em sua obra poética quanto entre os meios letrados. Mas isso tudo, é claro, são suposições. O que me interessa agora é mostrar como Francisca Júlia logrou obter esse estilo “ másculo ” de escrita que tanto surpreendeu seus contemporâneos.

Um estilo vigoroso

Pode-se dizer que há no parnasianismo um predomínio de aspectos descritivos sobre o lirismo, como destaca Mário de Andrade em relação a Castro Alves, que, segundo o autor de *Macunaíma*, foi uma espécie de precursor de nossos poetas parnasianos (ANDRADE, 1972, p. 120). Isto é, mais do que expressar estados psicológicos, importava apresentar da maneira mais nítida e exata possível as situações e os objetos que compõem o assunto do poema. Disso resulta a tão propalada objetividade parnasiana, segundo a qual o conteúdo era captado por uma perspectiva externa ao que está sendo representado, perspectiva essa que nem sempre chegava a se configurar como eu lírico. O extremo de tal tendência consistiria na ideia de *impassibilidade*, que preconizava o mais completo distanciamento dos planos da enunciação e do enunciado no que se refere ao teor emocional do que é narrado ou descrito. Tanto o mais excruciante sofrimento quanto a mais esfuziante das alegrias deveriam ser abordados por um mesmo tom analítico, equilibrado e racional.

Ocorre que tais preceitos de objetividade e impassibilidade (sobretudo o último) nunca foram rigorosamente respeitados no parnasianismo brasileiro, flanqueados que eram pelo pendor lírico de nossos poetas. Como afirma Manuel Bandeira: “[...] a diferença dos parnasianos em relação aos românticos está na ausência não do sentimentalismo, que sentimentalismo, entendido como afetação do sentimento, também existiu no parnasianismo, mas de uma certa meiguice dengosa e chorosa, bem brasileira aliás” (BANDEIRA, 2009, p. 100). Contudo, Francisca Júlia foi quem mais longe levou a obediência a esses preceitos, tornando-se a mais impassível de nossos parnasianos. Cabe questionar se isso não se deu porque a prescrição de impessoalidade lhe oferecia as circunstâncias para o apagamento de qualquer marca de fragilidade ou vulnerabilidade que poderia ser creditada a sua condição feminina.

A parte mais significativa da obra de Francisca Júlia — aquela propriamente parnasiana e que se limita, por um lado, pelos poemas iniciais (alguns dos quais refugados na preparação de *Esfinges*) e, por outro, pela poesia mais espiritualizada — caracteriza-se por um distanciamento olímpico da perspectiva estruturante do poema em relação ao assunto. Destacam-se nesse conjunto verdadeiros “quadros” e a composição de cenas sem a mínima interferência emocional do eu lírico. Isso não significa que, na poesia de Francisca Júlia, encontramos um tom neutro e anódino. Na realidade, há nela frequentemente um ímpeto retórico, como podemos perceber no primeiro quarteto do soneto “Os argonautas”:

Mar fora, ei-los que vão, cheios de ardor insano;
Os astros e o luar — amigas sentinelas —
Lançam bênçãos de cima às largas caravelas
Que rasgara fortemente a vastidão do oceano.²

Há uma tentativa de emprestar dramaticidade à cena, que é descrita de maneira dinâmica: “ardor insano” e “fortemente”, que evidenciam a energia e a coragem necessárias à superação das dificuldades, contrapõem-se a “amigas sentinelas” e “bênçãos”, que expressam a tranquilidade das altas esferas astrais, causando um efeito de contraste. Os homens se debatem freneticamente contra as forças da natureza, embora os astros, em sua calma inquebrantável, estejam a seu favor.

O expediente literário empregado nessa passagem é a *hipotipose*, que, na definição de Umberto Eco, constitui um conjunto variado de técnicas descritivas que têm como objetivo produzir, por meio da linguagem verbal, impressões visuais ao ouvinte ou leitor (ECO, 2003, pp. 170-1). Difere-a da mera descrição o fato de, com ela, o autor

² “Os argonautas”, assim como o soneto homônimo de Raimundo Correia (tradução de um poema de José María de Heredia), trata das Grandes Navegações do início da Era Moderna e não da tripulação da nau Argos, da história mitológica de Jasão. A referência clássica comparece aqui como uma analogia para conceder dimensão mítica às viagens de Vasco da Gama, Colombo, Pedro Álvares Cabral & Cia. Portanto, não há qualquer anacronismo na utilização do termo “caravelas”.

perseguir determinados efeitos artísticos, agindo sobre a sensibilidade estética dos receptores ao criar uma imagem vívida e sugestiva das situações e dos objetos representados. Contudo, Francisca Júlia, lançando mão da hipotipose, mantém suspenso qualquer juízo subjetivo em relação ao que é descrito. Não há empatia, apenas a intenção de impactar o leitor com um estilo vigoroso, apelando para os sentidos e não para as emoções; tampouco há, em seus poemas, o convite a uma reflexão sobre as condições da existência humana.

E foi o estilo vigoroso da poetisa — caracterizado pela escolha de termos que expressam força, intensidade e movimento —, aliado a uma contenção emocional espartana, que surpreendeu seus contemporâneos justamente por se originar num “coração de mulher”, considerado mais terno e delicado. Impermeável ao drama humano e alheia à complicação psicológica, a vertente estritamente parnasiana da poesia de Francisca Júlia suscita inúmeras sensações no leitor, mas não permite a emoção; impressiona, mas não comove. É o ideal de poesia expresso no poema “Musa Impassível I”, no qual o eu lírico, ao mesmo tempo em que diz não querer que “um gesto sequer de dor ou de sincero luto” enfeie a face de sua musa, pede-lhe “Versos que lembrem, com seus bárbaros ruídos,/ Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra,/ Ora o surdo rumor de mármore partidos”. Vejamos, de agora em diante, como se dá a questão do erotismo ou da sensualidade em tal poesia.

A sensualidade em Francisca Júlia

A princípio, falar de erotismo em Francisca Júlia pode parecer uma impropriedade, pois os elementos eróticos de sua poesia, quando os há, aparecem quase sempre muito sublimados. A exceção está naqueles poemas em que é representado o nu feminino de acordo com as convenções do parnasianismo, como nos sonetos “Anfitrite” e “Rainha das águas”, este último dedicado a Alberto de Oliveira — autor de “Aparição nas águas” e de uma série de três sonetos dedicados a Afrodite, que parecem ter servido de inspiração ao poema de Francisca Júlia.

“Anfitrite” talvez seja o poema da poetisa em que a nudez é desvelada de maneira mais clara: “Surge, esplêndida e vem, envolta em áurea bruma,/ Anfitrite; e, a sorrir, nadando à tona d’água,/ Lá vai... mostrando à luz suas formas redondas,/ Sua clara nudez salpicada de espuma,/ Deslizando no glauco amículo das ondas”. Ainda assim, a nudez é sumária, genérica, dispensando detalhes e especificações, e a figura que deveria ser a central do poema, Anfitrite, aparece somente ao nono verso. A maior parte do poema, o que inclui os dois quartetos iniciais, foi gasta na criação da ambientação, na representação do cenário que serve de fundo à deidade nua, de modo que há um sutil deslocamento do motivo principal para o segundo plano.

Quando comparado aos poemas de Alberto de Oliveira que abordam tema semelhante, o soneto de Francisca Júlia revela uma grande diferença, pois, nos poemas de Oliveira, o corpo feminino, com riqueza relativa de detalhes, é o interesse central.

Essa diferença se torna ainda mais patente em “Rainha das águas”, em que a figura feminina, no primeiro quarteto, é metonimicamente evocada apenas por sua boca e cabelos (“Mar fora, a rir, da boca o fúlgido tesouro/ Mostrando, e sacudindo a farta cabeleira, [...]”), sem ser sequer nomeada, para reaparecer apenas no último verso, com o sol refletindo na coroa que adorna a “cabeça real da bela soberana”. Toda a rainha das águas, que dá título ao poema, resume-se a isso: o “fúlgido tesouro” da boca, a “farta cabeleira” e a “cabeça real”. Entre os dois primeiros versos e o último (por onde se espalham os parcos indícios da soberana), a longa descrição de uma cena marítima. O corpo foi totalmente elidido, submerso.

Na obra de Francisca Júlia, há uma relutância geral com a sensualidade, da qual a elisão do corpo feminino é apenas uma manifestação. Para ficar ainda nos motivos marítimos, consideremos o poema “A ondina”, no qual a figura feminina, que corre nua na praia, com os cabelos soltos (mais uma vez, uma nudez genérica, sem detalhamento) é surpreendida por um monstrengo surgido das sombras, que começa a persegui-la, até que o mar a esconda em seu regaço. A sexualidade em Francisca Júlia, quando chega a se apresentar, é sempre de forma ameaçadora, neste caso, como uma possibilidade de estupro.

Em “A dança das centauras”, temos um grupo dessas criaturas mitológicas envolvido numa espécie de jogo marcial. Elas dançam e lutam com a brancura dos seios “pompeando à luz” e o “cabelo solto ao léu”, enquanto terçam armas. Não há qualquer conotação erótica em sua nudez e estamos numa atmosfera guerreira, até mesmo violenta. A partir do primeiro terceto, tais figuras amazônicas fogem em debandada pelo aparecimento de Hércules brandindo, com o “heroico braço”, sua “clava argiva” (imagem de evidente conotação fálica). É como se o célebre herói, símbolo máximo de força e virilidade entre os gregos antigos, rompesse o círculo de uma feminilidade autocentrada, que se faz autônoma em relação ao sexo masculino pela incorporação de características deste (não por acaso, centauros são seres híbridos). O contato com o sexo oposto, que suspende o jogo e a luta, isto é, o clima de liberdade e coragem, não pode ser sentido senão como promessa de aniquilamento. A introdução da presença masculina no poema vem desfazer a fantasia de um universo feminino autodeterminado. Nada mais compreensível considerando o contexto histórico-social de Francisca Júlia, no qual o poder estava distribuído desigualmente entre os sexos e a mulher mantinha-se sujeita à autoridade patriarcal. Mas ainda mais do que isso: o surgimento de Hércules, repondo os lugares de gênero, promove a sexualização de tal universo, sustando o aparente recato da nudez das centauras. Elas fogem certamente dos braços de Hércules, notório matador de monstros, mas será que não fogem também de seus olhos, por meio dos quais são obrigadas a reconhecer a dimensão sexual de seu próprio corpo?

É interessante perceber que tanto “A ondina” quanto “A dança das centauras” colocam em jogo o tema da fuga. Foge-se, nos dois casos, de uma presença masculina ameaçadora que traz consigo a sombra de uma sensualidade que se pretendia manter afastada. Os poemas colocam em jogo, em suma, o medo do sexo.

A mulher-carrasco

No que se refere às personagens femininas da obra de Francisca Júlia, as mais peculiares são aquelas encontradas nos dois sonetos da série “Musa Impassível” e em “Vênus”. No primeiro “Musa Impassível”, há um clamor para que a musa mantenha a mais glacial indiferença diante do sofrimento humano:

Musa! um gesto sequer de dor ou de sincero
Luto jamais te afeie o cândido semblante!
Diante de um Jó, conserva o mesmo orgulho; e diante
De um morto, o mesmo olhar e sobreceño austero.

Em teus olhos não quero a lágrima; não quero
Em tua boca o suave e idílico descante.
Celebra ora um fantasma anguiforme de Dante,
Ora o vulto marcial de um guerreiro de Homero.

Já no segundo soneto da série, o eu lírico pede à musa para que o transporte aos “Olímpicos-Lares”, “onde os Deuses pagãos vivem eternamente” e de onde se pode ver “os Poetas e os Heróis do grande mundo antigo”. Mas o que nos interessa é a evocação: “Ó Musa, cujo olhar de pedra, que não chora,/ Gela o sorriso ao lábio e às lágrimas estanca!”. “Sobreceño austero”, “olhar de pedra” e sorriso gelado são as características dessa figura feminina nada maternal, insensível e absorta com os vultos grandiosos da literatura ocidental e da mitologia grega. O mais curioso, todavia, é quando tais características são atribuídas à deusa Vênus, justamente a deusa do amor e da beleza entre os antigos:

Branca e hercúlea, de pé, num bloco de Carrara,
Que lhe serve de trono, a formosa escultura,
Vênus, tímido o colo, em severa postura,
Com seus olhos de pedra o mundo inteiro encara.

Um sopro, um quê de vida o gênio lhe insuflara;
E impassível, de pé, mostra em toda a brancura,
Desde as linhas da face ao talhe da cintura,
A majestade real de uma beleza rara.

Vendo-a nessa postura e nesse nobre entono
De Minerva marcial que pelo gládio arranca,
Julgo vê-la descer lentamente do trono,

E, na mesma atitude a que a insolência a obriga,
Postar-se à minha frente, impassível e branca,
Na régia perfeição da formosura antiga.

Vênus também é impassível, feito a musa, e, também como esta, possui “olhos de pedra”. Sua postura é severa, seu porte é majestático e sua atitude, insolente. Não há nada de amoroso ou de sedutor nessa deusa, à qual veio se colar a imagem da deusa da guerra Minerva. Se Vênus nasce do esperma de Urano derramado nas águas do mar, surgindo já adulta em sua radiante nudez, Minerva nasce da cabeça de Júpiter, também adulta, porém vestida de armadura (e, além disso, permanece virgem). Há um simbolismo contraditório na Vênus de Francisca Júlia. Como se não bastasse, ela ainda é classificada, logo de saída, como “hercúlea”. Se em “A dança das centauras” Hércules aparece como o princípio masculino que vem ameaçar um universo feminino fechado sobre si mesmo, em “Vênus” é esse próprio princípio que é incorporado à imagem feminina. Menos deusa do que estátua, menos amante do que guerreira, ela é andrógina e, talvez por isso mesmo, autossuficiente.

A Vênus de Francisca Júlia nos lembra outra Vênus: Wanda, personagem de *A Vênus das peles*, de Sacher-Masoch. A propósito, tanto ela quanto a Musa Impassível apresentam vários elementos que as aproximam da mulher-carrasco na fantasia masoquista. Segundo Delleuze, em *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*, o que define a mulher-carrasco do masoquismo não é seu prazer em causar sofrimento — ao contrário do que afirma a concepção tradicional que vê sadismo e masoquismo como perversões complementares —, mas sua capacidade de fazer sofrer sem ceder à compaixão; “sem piedade, mas sem ódio”, nas palavras de Dragomira, heroína de *A pescadora de almas*, outro romance de Masoch (DELLEUZE, 2009, p. 42). Na verdade, na obra de Masoch, uma mulher nunca se torna algoz cedendo à inclinação de sua natureza (o que a tornaria essencialmente sádica), mas por meio de um processo pedagógico no qual a vítima vai gradativamente adequando sua parceira a seus desejos autopunitivos.

Na porção estritamente parnasiana da obra de Francisca Júlia, vemos uma tentativa de afastar qualquer resquício de sensualidade como forma de elidir do texto marcas de feminilidade (sejam elas biológicas ou culturalmente construídas), tanto no estilo utilizado quanto no tratamento dado aos temas. Como consequência, há um recrudescimento de uma espécie de feminilidade intransitiva que se dá por meio da incorporação de traços convencionalmente atribuídos ao sexo masculino. Há uma recusa dos papéis de mãe e de amante, resultando na imagem de uma mulher fria, impedida de se afeiçoar, pois talvez haja a percepção de que são justamente os vínculos formados pelo afeto que ameaçam a autonomia da mulher; e isso num nível provavelmente inconsciente. Entretanto, a sensualidade abafada acaba retornando de forma enviesada, por meio de elementos sutilmente masoquistas.

Em “O mergulhador”, inspirado num tema de Murger, o poeta é comparado a um mergulhador que desce ao fundo do mar — no palácio das sereias — atrás da pérola mais rara para adornar os cabelos de uma “clara rainha”, que é quem lhe exige a façanha. Percebemos um jogo amoroso que consiste na sujeição a uma figura feminina majestática e caprichosa. Porém o exemplo mais explícito de verdadeiro gozo masoquista está no poema “Dona Alda”:

Hoje D. Alda madrugou. Às costas
Solta a opulenta cabeleira de ouro,
Nos lábios um sorriso de alegria,
Vai passear ao jardim; as flores, postas
Em longa fila, alegremente, em coro,
Saúdam-na: “Bom dia!”
D. Alda segue... Segue-a uma andorinha;
Com seus raios de luz o sol a banha;
E D. Alda caminha...
Uma porção de folhas a acompanha...
Caminha... Como um fúlgido brilhante,
O seu olhar fulgura.
Mas — que cruel! — ao dar um passo adiante,
Enquanto a barra do roupão sofralda,
Pisa um cravo gentil de láctea alvura!
E este, sob os seus pés, inda murmura:
“Obrigado, D. Alda.”

O cândido cravo agradece a pisadela dos mimosos pés de D. Alda. Um poema assim aparentemente tão pueril e gracioso acaba ganhando um insuspeitado tom perverso quando relacionado com o erotismo sufocado do restante da obra de Francisca Júlia.

Conclusão

Francisca Júlia firmou-se como poetisa prestigiada por meio de um estilo vigoroso e de uma rígida contenção emocional, o que lhe rendeu o epíteto de o mais parnasiano de nossos parnasianos, quem sabe a única a levar realmente a sério o princípio da impassibilidade. Para tanto, talvez tenha sentido a necessidade de restringir ao máximo o teor sensual de seus poemas, o que, como vimos, teve como consequência um sentimento do sexo como ameaça de aniquilamento e certo viés masoquista difuso, porém perceptível. De certa maneira, sua trajetória literária esclarece em muitos pontos o momento histórico que o Brasil atravessava na passagem do século XIX para o XX.

Uma das principais características do século XIX foi a migração do capital para as grandes cidades, o que se fez acompanhar do deslocamento do patriarcado rural para a área urbana. Com o estabelecimento nas cidades, o estilo de vida das famílias patriarcais foi se modificando, o que incluía a situação das mulheres. O regime de reclusão no qual elas até então viviam foi gradativamente dando lugar a uma vida social mais variada, em que a cultura mantinha um importante papel como capital simbólico, como elemento distintivo entre classes. Com o decorrente aumento do nível de instrução das mulheres das famílias mais privilegiadas, abriu-se a elas a possibilidade de participar do ambiente cultural que existia nas cidades, embora o mesmo não se desse quanto à participação na política e na economia.

Como se sabe, a modernização dos modos — em grande parte tributária da importação do estilo de vida da burguesia europeia — não se fez acompanhar da modernização das estruturas econômicas e sociais do país, que se mantiveram basicamente as mesmas pelo menos até a década de 30 do século XX, de maneira que, por muito tempo ainda, sobreviveriam valores de nosso passado colonial, que davam forma e substância à mentalidade do patriarcado brasileiro. Nesse sentido, a obra de Francisca Júlia é o testemunho de um impasse: por um lado, estavam dadas as condições práticas para a participação das mulheres no âmbito da cultura, incluindo aí a literatura; por outro, persistiam valores que atribuíam à mulher uma posição inferiorizada, restringindo-lhe virtualmente o campo de ação. A solução encontrada pela poetisa paulista foi apagar de seu texto, tanto quanto possível, todas as marcas de feminilidade, escrevendo poemas que fossem “dignos de mãos masculinas”, o que certamente terá sido feito intuitivamente e não de forma deliberada.

Referências

- ANDRADE, Mário de. “Mestres do passado”. In: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- . “Castro Alves”. In: *Aspectos de Literatura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil, 1900*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004.
- DELLEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Tradução Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009,
- ECO, Umberto. “Les sémaphores sous la pluie”. In: *Sobre a literatura*. 2ª ed. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003
- FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo brasileiro: entre a ressonância e a dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004.
- MARTINO, Pierre. *Parnasse et symbolisme*. Paris: Librairie Armand Colin, 1967.
- MONTALEGRE, Duarte de. *Ensaio sobre o Parnasianismo brasileiro*. Coimbra: Coimbra Ed. Lda, 1945.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (org.). *Poesias de Francisca Júlia*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SILVA, Francisca Júlia da. *Mármore*. São Paulo: Horacio Belfort Sabino Editor, 1895.
- . *Esfinges*. São Paulo: Bentley Jr. & Comp., 1902.

INVENÇÕES DO UNIVERSO MASCULINO: UMA RELEITURA DE ANA PEDRO

Héber Ferreira de Souza (UFES)¹

Resumo: Considerando serem *gênero* e *identidade* constructos culturais, esta (re)leitura da novela juvenil Ana Pedro, do escritor goiano Jorge Miguel, orienta-se teoricamente pela História Cultural, dialogando em especial com os conceitos de Roger Chartier sobre práticas e representações e com as ideias de Stuart Hall acerca de sujeitos. A partir de conceitos metafóricos de fronteiras e invenções, resgatados das ciências sociais, pretende propor uma interpretação da obra, localizando-a num terreno de tensões e conflitos. Na primeira parte, tece uma breve análise sobre a materialidade da obra e sobre o trabalho realizado pelo ilustrador Rogério Borges. Na segunda parte, traça um panorama sucinto da obra em foco a partir do nascimento da personagem Ana até o momento em que ela atinge a mocidade. A terceira parte ocupa-se em perscrutar relações intertextuais com *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, no tocante ao tema, e com personagens bíblicos, num movimento que envolve as escolhas de nomes e suas possíveis representações. Por último, investiga questões relacionadas ao universo masculino, revelando práticas e representações carregadas de preconceitos e controladas pela cultura falocêntrica.

Palavras-chave: *Ana Pedro*; questões de gênero; literatura infanto-juvenil.

Gestando ideias

Como o tempo é dado imprescindível na construção de representações, duas metáforas têm extrapolado seus sentidos originais e vêm sendo lidas por nós de maneira muito especial: *invenções* e *fronteiras*, ambas no plural, pois assim se alojam mais

¹ Héber Ferreira de Souza é Mestrando pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: heberfs2000@hotmail.com

confortavelmente na rede da leitura que pretendemos propor da novela juvenil *Ana Pedro*, de Miguel Jorge. Neste trabalho, a palavra *invenção* assume um significado inverso ao que a consagrou tradicionalmente como sinônimo de mentira, falácia e imaginação, dando formas e sentidos à identidade movediça da personagem Ana, que oscila entre o ser masculino e o feminino.

A ideia metafórica de fronteiras desvia-se, aqui, do sentido de barreiras, divisões ou zonas de contenção, para se constituir como espaço de encontros, lugar de contato e das misturas culturais. *Ana Pedro* encontra-se em tempos e espaços fronteirísticos, nos quais se confirma a ideia de Roger Chartier (1990) referente às representações. Para o historiador francês, elas concernem ao modo como as pessoas as produzem, se apropriam delas e se inventam nelas (reiventando-as), e constituindo novas práticas, que, por sua vez, constroem outras representações e possibilidades de apropriação. Nesse sentido, ele observa que a apreensão do real se dá em categorias de classes, divisão e delimitações e por meio de “lutas”, de imposições. Na tensão entre polos aparentemente dicotômicos, entra em cena *Ana Pedro*, Ana, que nasceu Pedro, ou Pedro, que nasceu Ana, num jogo entre masculino e feminino, luz e sombra, domínio e subordinação, aceitação e resistência:

— Thomás, acho que chegou a hora.

[...]

O corpo da mãe ficava no meio de um jogo de luz e sombra. Às vezes ela deixava escapar um gemido baixinho, como se tivesse vergonha do próprio gemido.

[...]

— Desta vez eu quero menino.

[...]

— E se Deus não quiser?

— Ele vai querer, sim, Madalena (JORGE, 2010, p. 9).

O livro *Ana Pedro*, de Miguel Jorge, ilustrado por Rogério Borges, apresenta uma roupagem interessantíssima: a ilustração da capa da obra parece nos revelar, com clareza, duas faces: a primeira, mais particularmente voltada ao campo das artes, explora cores, tons e componentes gráficos, acentuando, assim, o gosto do autor pela singularidade, sutileza e elegância; já a segunda, mais reveladora de ideias, é capaz de, usando elementos classicamente tidos como antagônicos, representar o embate entre os gêneros masculino e feminino presente no *corpus* da narrativa. Ainda sobre essa ilustração, observamos a predominância da cor preta, que funciona como plano de fundo para enfatizar o binômio ANA PEDRO. Subpostos, respectivamente, a esses nomes, destacam-se as imagens de uma espora e de uma flor². As cores rosa e verde são “pinceladas”, supostamente, para demarcar a posição do gênero feminino (nesse caso, o rosa) e sugerir a evocação da

² A flor (símbolo do feminino) apresenta-se numa disposição gráfica que sugere a ideia de subordinação à espora (símbolo do masculino).

esperança (representada pela cor verde) — sentimento presente nos discursos e na alma de cada personagem da obra perscrutada. É provável que o fato de o nome PEDRO estar grafado na cor rosa, enquanto o nome ANA, na cor verde, cause, num primeiro olhar, certo estranhamento ao leitor. Isso ocorre por promover uma representação que foge à norma cultural e contraria, portanto, a expectativa do lugar-comum, em que se espera associar o rosa ao feminino. Além disso, a partir da ilustração inicial de *Ana Pedro*, é possível lermos que “o gênero, como categoria de análise, não se preocupa apenas com a questão da diferença, mas também do poder, uma vez que envolve a problemática da dominação do feminino pelo masculino” (ZINANI, 2010, p. 41).

As ilustrações internas da narrativa, notadamente as que divulgam imagens da personagem Ana, tracejadas em preto e branco, manifestam a sensibilidade de Borges em tentar não definir características de gêneros, tampouco induzir o leitor a isso. Numa manobra de tensão e equilíbrio, ele usa traços artístico-visuais que não tendem ao feminino nem ao masculino, apontando tanto para um quanto para o outro, sem se posicionar no terreno da “neutralidade” nem no limite da dicotomia ou do extremismo. Em todas as imagens que registram a personagem, o perfil de Ana camufla o perfil de Pedro e vice-versa, resguardando desse modo o aspecto verossímil da narrativa, ou seja, as imagens respeitam a indecidibilidade de que o texto dá conta.

Um pouco de Ana, um pouco de Pedro: um pouco de *Ana Pedro*

Instantes antes do parto, Thomás exige de Madalena, sua esposa, que lhe dê um menino, pois as duas filhas do casal, nascidas anteriormente, Clarissa e Carminha, já eram suficientes para assegurarem o descontentamento do pai:

— Menina? Já não bastam as duas que você me deu?

[...]

— E se for menina, santo Deus?

— Um menino, de saco roxo, ouviu bem, Madalena? (JORGE, 2010, p.10)

Com o fito de estabelecer o equilíbrio da família e evitar que algum mal recaia sobre o lar, a parteira Ozana não hesita em esboçar uma espécie de plano de salvação, escondendo a menina assim que vem ao mundo e apresentando ao pai e a todos os interessados a nudez de outro menino, Ruitter, nascido no mesmo dia, na casa ao lado. Dessa forma, Thomás sente-se realizado enquanto homem, por herdar de Madalena um “menino do saco roxo”, e Ana abdica-se de sua feminilidade, por herdar do pai o fruto insano do autoritarismo, dominante e repressor, colhido da cultura machista:

Foi nesse momento que o menino esguichou um mijo longo, aumentando ainda mais o orgulho do pai que foi logo chamar os amigos para ver o saco roxo do guri.

Os amigos vieram. Olharam o menino como se olha uma coisa exposta, sorriram, abraçaram o pai, e saíram dizendo alguma coisa como parabéns. Ninguém reparou direito no garoto. Ninguém falou que parecia com o pai, com o avô ou com a mãe. Do jeito que entraram, saíram, deixando no quarto um leve cheiro de álcool (JORGE, 2010, p. 12).

Nesse ponto de tensão entre ser ele ou ela, Ana ou Pedro, a criança cresce sob os olhos orgulhosos do pai e com ele, e por ele, aprende as artes do universo masculino:

— Vou levá-lo para a fazenda. [...]
— Filho meu tem que aprender a montar a cavalo, jogar o laço, conhecer os segredos das terras (JORGE, 2010, p. 48).

Entretanto, a adolescência explode e, conseqüentemente, mancha a identidade de Pedro, revelando a todos o sinal da existência de Ana. A partir de então, morre Pedro, levando consigo as ilusões de Thomás, mas gesta, com isso, a possibilidade do renascimento de Ana e da (re)construção de uma identidade paterna, desta vez, (se não absolutamente livre) liberta, em parte, dos encargos impostos pela tradição falocêntrica: “...Foram minhas vistas que, num repente, escureceram. Foi o céu que ficou vermelho de uma vez” (JORGE, 2010, p. 127). O adjetivo vermelho aparece no cenário como símbolo da revelação de Ana. Os sinais da primeira menstruação são apontados de forma metafórica e rompem com uma trajetória narrativa, que antes permitia a presença de Pedro, mas que, agora, conduz as tensões da novela ao encontro (definitivo e esclarecedor) de um pai (enganado e iludido por achar que havia nascido de fato um menino) com a sua terceira filha:

A mãe implorava proteção. A Ozana movimentava os lábios numa oração muda. O pai me olhava no rosto. Examinava o corpo. Desabotoava os botões da minha camisa. Eu não tinha forças para reagir. Via tudo como se fosse um sonho. O pai me despiu. De repente, ele atirou as minhas roupas para o canto e gritou:
— Madalena! (JORGE, 2010, p. 128)

Thomás, assim que soube da traição familiar, se porta de maneira agressiva e mais uma vez dominadora. Esboça uma tentativa de, a partir de sua “natureza superior”, resolver a situação à moda masculina; usando a força e a autoridade. Contudo, prova ser vencido pelo poder movediço da identidade, ao se render à voz delicada e ao amor de Ana, quando permite que ela o abrace, o beije, acaricie seus cabelos e “sinta o soluço que sai do fundo do seu peito paterno” (JORGE, 2010, p.132). Essa transição de personalidade — do resistente ao permissivo — coteja com a ideia de Stuart Hall (2005) acerca da concepção pós-moderna de identidade:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e

representação cultural se multiplicaram, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente (HALL, 2005, p. 13).

O pai, em cena, sentado na cadeira, silencioso, expondo, por meio de olhos vermelhos e a barba por fazer, uma fragilidade masculina até então desconhecida, dá sinal de que está aceitando a filha. Sendo assim, possibilita que nasça um brilho bonito na alma de sua esposa. A noite sai do palco e entra o sol, trazendo consigo a esperança de uma nova vida.

Reiterando imagens bíblicas

A temática de *Ana Pedro* dialoga com o romance de João Guimarães Rosa: *Grande Sertão: Veredas*, por se enveredar em questões de gênero, evidenciando um sentimento homoafetivo fantasiado, ao se tratar de correspondências amorosas entre pessoas do sexo oposto, mas que se realiza no imaginário dos personagens masculinos (Riobaldo e Ruiters)³ como sentimento entre mesmos sexos; ou seja, eles só descobrem no final da narrativa que os amigos pelos quais tinham enorme afinidade e um envolvimento muito especial são, na verdade, mulheres.

Encontramos diversos vestígios da sugerida homoafetividade ao longo da narrativa. Todavia, pela maneira requintada e discreta com a qual Miguel Jorge descreve esse dado, pensamos que o trecho seguinte, nesse quesito, se torna bastante especial:

Eu me lambuzava com o sumo do coco e ele com a doçura do mel. Quando nos abaixávamos para lavar os rostos, as nossas sombras se misturavam no espelho d'água. Então, o Ruiters fazia um leve movimento com as mãos e os nossos corpos dançavam e se uniam, e ele ria (JORGE, 2010, p. 24).

Também, a novela de Miguel Jorge reitera algumas imagens bíblicas que merecem nossa atenção. Partindo do ponto de que Ana teve de ser escondida da morte assim que nasceu, apenas por ter nascido mulher, podemos buscar, no capítulo inicial de *Êxodo*, um nascimento de natureza bastante parecida, embora permeado por diferentes questões políticas e culturais: Moisés precisou ser escondido, por três meses, até ser lançado num

³ Torna-se curioso o fato de os nomes Riobaldo e Ruiters serem iniciados com fonemas que possibilitam a “aparição” sonora da palavra rio. Contento ambos, coincidentemente ou não, a identidade mergulhada na natureza ou a natureza mergulhada na identidade, além do fato de que o rio, como metáfora, remete à ideia de fluxo, transitoriedade.

castiçal à beira do rio Nilo e amparado, para sua salvação, pela filha do Faraó. Além disso, no Novo Testamento, encontramos a clássica história do nascimento de Jesus, a qual evidencia a necessidade de se ocultar a criança do olhar de Herodes, devido ao decreto da matança de inocentes na antiga Jerusalém.

Ainda no âmbito de representações religiosas, podemos destacar alguns nomes que, de certa forma, carregam consigo um pouco da simbologia bíblica. Ana, por exemplo, bíblicamente, trata-se de uma personagem que recebeu na sua velhice a benção divina de ser mãe, significando, portanto: graciosa, abençoada. Já Pedro, como a própria raiz etimológica supõe, significa pedra, rocha. Sendo assim, o binômio Ana Pedro, título da obra analisada, combina, numa jogada antitética, os símbolos da fragilidade e da rudeza. O nome Madalena se tornou popular por causa de Maria Madalena, personagem bíblica mencionada no Novo Testamento que se chamava Maria e era de Magdala, antiga cidade de Israel. De igual modo, a Marta bíblica é a irmã de Lázaro e Maria (de Betânia), amigos de Jesus, que são mencionados nos evangelhos. Em *Ana Pedro*, Marta apresenta-se como amiga de Madalena e mãe de Rüter. O nome Thomás, versão inglesa de Tomás ou Tomé, aparece na novela juvenil como aquele que precisa ver para crer. A exemplo do discípulo, reconhecido por sua incredulidade, que precisa tocar nas feridas do mestre, para acreditar que, realmente, este havia ressuscitado, Thomás precisa ver os “documentos” do suposto filho, para se certificar de que o “sexo” era realmente masculino:

- O senhor quer ver os documentos do menino?
- O pai ficou calado, mas de olho nos movimentos da Ozana.
- Pronto.
- Saco roxo, eu não disse? (JORGE, 2010, p.12)

É possível observarmos que a identidade de Ana é atropelada pelos “documentos” (saco-roxo) do seu “dublê”, o filho de Marta, a ponto de, naquele contexto teatral, o pai ignorar as demais características da criança. Isso de algum modo pode reafirmar a leitura de que o machismo é também cruel com o sexo/gênero masculino, porque reifica o sujeito ao fazê-lo identificar-se com o falo, ou seja, ao tomar a identidade de gênero como elemento central de toda a constituição humana.

Outro trecho que reforça a aproximação do pai de Ana ao personagem bíblico, Tomé, está no capítulo dedicado à Ozana. Ao ser sugerido que deixasse a parteira benzer a lavoura da fazenda, para salvá-la das lagartas, Thomás responde da seguinte forma:

- Benzeção? Eu sou lá homem de acreditar em mágica?
- É ver para crer. Igual a São Tomé, seu Thomás (JORGE, 2010, p.36).

Por fim, outro nome que denota um significado muito interessante, por estar rodeado de uma áurea mística e por representar, a nosso ver, a personagem mais intrigante da narrativa, é Ozana; variante do nome Hosana, que é um termo proveniente tanto do latim como do hebraico e significa “salvação”. Impressiona-nos a construção psíquica

dessa personagem-mulher. O autor goiano Miguel Jorge criou uma identidade que, mesmo apresentando características tão marcadas negativamente no universo masculino: negra, pobre e mulher, é, na contramão da ordem cultural clássica, a peça principal de sustentação para o equilíbrio aclamado em cada conflito da obra. Ela surge (meio bruxa, meio mágica, meio santa) como a válvula de escape; a representação da cura, da vida, da fé e da esperança. As tensões narrativas da obra passam muitas vezes pela figura da parteira, ora (re)mediadas por suas rezas, ora pelo mistério que envolve a sua cultura, sua história, sua sabedoria, sua religiosidade:

A Ozana abriu os braços e proferiu uma oração em voz alta. Então eu ouvi, Madalena. Eu ouvi uns ruídos, como se fossem um enxame de abelhas. O céu se fechou numa nuvem escura, que vinha vindo na nossa direção. Pois foi. Eram marimbondos, grandes e amarelos, que surgiram de tudo que não era lado. Eles pegavam as lagartas e as carregavam para longe. Iam e voltavam numa operação que durou muito pouco tempo. Eu mal podia acreditar no que via. Meu corpo tremia. A bruxa só abriu os olhos quando tudo serenou: “a sua lavoura está salva, seu Thomás” (JORGE, 2010, p. 44).

Outro dado interessante dessa personagem encontra-se na forma como ela se expressa. Durante toda a narrativa, o autor de *Ana Pedro* lhe permite expressar apenas em terceira pessoa, conforme podemos conferir na novela juvenil, quando Ozana e Madalena expõem suas convicções acerca do sexo da criança que estava por vir, momentos antes do parto. Elas têm certeza de que se tratava de uma menina e, não de um menino, contrariando, assim, a ordenança do marido:

- E Ozana não sabe?
- Sabe, Ozana?
- Ozana sabe, dona Madalena. Ozana sabe (JORGE, 2010, p. 10).

Parece-nos que essa forma de manifestação linguística indicia um ser neutralizado, uma subjetividade nula, que no lugar do pronome “eu” a personagem usa o nome-próprio: Ozana, como se tratasse de alguém que nem estivesse presente no ato do discurso, coincide com a ideia de Guacira Lopes Louro sobre a invisibilidade da mulher:

Tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das estudiosas feministas desses primeiros tempos. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito (LOURO, 1997, p. 17).

Outrossim, podemos associar o universo (im)peçoal da personagem negra ao que Iris Marion Yong (1987) aponta acerca das críticas feministas da Teoria Moral e Política:

Os feministas mostraram que a exclusão teórica das mulheres do público universalista não é mero acaso ou aberração. O ideal do público cívico exhibe uma vontade de unificar, e exige a exclusão de aspectos da existência humana que ameaçam dispersar a unidade fraternal de formas retas e verticais, especialmente exclusão de mulheres (YONG, 1987, p. 68).

Desse modo, pensamos que Ozana, mesmo que, na narrativa, não se apresente como um ser silenciado, e sim como personagem chave na história, de considerável relevância, possa representar perfeitamente, dentre tantas outras metáforas literárias, a ausência da mulher em determinadas relações sociais, em especial no círculo científico; o silenciamento do feminino nos diferentes tempos e espaços da história humana e o preconceito contra as manifestações culturais e religiosas de natureza africana.

Considerações finais

Obviamente, a narrativa se dividindo entre a fazenda, a matinha e locais urbanos específicos: a casa da família, a escola, a loja do pai de Rüter, contribui também para o conjunto verossímil da obra. Ora, como poderia se esconder do pai, durante tanto tempo, o real sexo do filho, ou melhor, da filha? Para tanto, a narrativa se vale da ideia de o pai ser fazendeiro e passar boa parte do tempo cuidando de sua propriedade rural, ao passo que o restante da família vive na “cidade”. Nesse sentido, o dado tempo-espaço garante o distanciamento entre o pai e a filha. Ana se passa por Pedro, despercebida do olhar paterno, durante todo tempo de infância, porque vive apenas sob os cuidados da mãe. O transcorrer temporal entre espaços distintos pode ser capturado no trecho em que a esposa Madalena conversa sobre a ida de seu esposo Thomás à fazenda:

Os dias passavam amarelos, vermelhos, cinzentos. As chuvas chegaram e levaram o pai para cuidar da lavoura.

— Quanto tempo dessa vez, Thomás?

— Quanto tempo for necessário (JORGE, 2010, p.18-19).

A matinha, como espaço narrativo, recebe um significado especial por apresentar aspectos sugestivos; carrega no seu interior os segredos e os mistérios tanto da natureza física quanto da essência humana:

Aí eu mostrei ao Rüter os segredos daquele lugar: o rio, com as águas fumegantes, recoberto por uma fina neblina. O sol, que mudava de posição nas copas das árvores. O canto dos pássaros. O movimento dos insetos, das borboletas. O verde que corria bonito nas folhas dos

buritis. Os cachos de cocos amarelecidos. As flores que, simples e delicadas, cresciam na beira da estrada. A prainha com a areia fininha. [...]

Fui me despindo devagarinho. Alguns raios de sol brincavam no meu rosto. No meu corpo. Os olhos dele, um tanto curiosos, um tanto inibidos, acompanhavam os meus movimentos. Nua, ele me olhava deslumbrado. Agora era ele quem se despia. Eu segui os seus movimentos. O ritual de desabotoar a camisa, de retirar as peças e atirá-las para o canto. De frente um para o outro, nos olhávamos como se fosse a primeira vez. O Ruitei, sem dizer nada, segurou minha mão e entramos lentamente na maciez morna das águas do rio (JORGE, 2010, p.134-135).

Em *Ana Pedro*, a escola surge como um espaço hostil e pouco acolhedor, pois o “corredor cheirava a mofo. A umidade tomava conta das paredes. O Bedel fumava um cigarro de palha tranquilamente” (JORGE, 2010, p. 31). Além disso, assim que Madalena matricula Ana, surge, na mãe, a preocupação com os prováveis riscos que a filha poderia correr:

- Deixa o menino estudar, dona Madalena.
- Tenho medo, Ozana.
- Não vai acontecer nada.
- Queria ter certeza.
- Confia em Deus (JORGE, 2010, p. 25).

O ambiente escolar justifica as preocupações maternas, pois, nele, as práticas agressivas por parte dos personagens masculinos encontram abrigo. Podemos notar que os meninos, embora ainda adolescentes, já apontam marcas da herança do machismo:

O Eduardo mostrava os dentes de vampiro, Morbec tinha um riso cínico nos lábios. Foi então que eles me seguraram, enquanto o Eduardo passava a mão na minha bunda.

- Mariquinha.
 - Me solta.
 - Maricas — ele falou quase cuspiendo em minha cara.
- Espernei. Tentei me libertar daquelas mãos. Ouvia a voz da mãe: “Enfrente-os, sem medo”. Mas, como? Se eles me agarravam e eu não podia gritar nem nada.
- Quieta, bichinha (JORGE, 2010, p. 31).

O modo como essa novela é narrada se torna bem distinto das narrativas tradicionais, porque a narradora-personagem, ainda que em primeira pessoa, assume um foco tanto da realidade interna como externa desde o ventre da mãe. Atenta para si e para os outros, é responsável pela condução da trama, a ponto de colaborar para a feitura do enredo e

para a verossimilhança narrativa. Além do poder de reza de Ozana e a súplica de Madalena a Deus funcionarem como mediadores das ações, Ana tem consciência, mesmo antes de vir ao mundo, da importância de intervir na história, para salvaguardar sua própria história:

— Foi aí que eu parei de fazer força para nascer. [...]

Aí me deu vontade de ver a cara das duas, a da mãe que não parava de rezar e chorar e a cara esperta da Ozana, por isso comecei a fazer força novamente para vir a este mundo (JORGE, 2010, p. 10-11).

É evidente que a personagem, por ser obrigada a se comportar conforme exigem os padrões masculinos, pratica atividades taxadas culturalmente como masculinas: brincar de carrinho, subir em árvores, andar a cavalo, usar cabelo curto e penteado para trás etc. Essas práticas na narrativa servem para reafirmar a ideia de gênero como fruto da sociedade. Ana supera os demais personagens masculinos em diversas competências: é mais inteligente e desenvolta nas atividades escolares, monta bem a cavalo; não tem medo de serpentes nem escorpiões e se sai bem usando espingarda. Portanto, mostra que o fato de ser, essencialmente, uma menina, por si só, não a faz inferior.

Importa-nos também ressaltar que, no berço de conflitos onde repousa o contexto de *Ana Pedro*, nasce uma perfeita harmonia entre a progressão narrativa e o percurso identitário de Ana. Ou seja, o perfil da personagem é tão movediço quanto o seu discurso. O sujeito cambiante da personagem pode ser destacado no seguinte trecho:

Aí eu deixei de correr atrás das meninas e fui enfiar o revólver na cara da Zulmira. O pai ria mais ainda. Depois achei de passar o carrinho por cima das bonecas da Clarissa. A mãe olhava-me espantada, sem coragem de dizer nada. E, naquele momento, ela mesma não saberia dizer se eu era a sua Ana, ou se era o Pedro, que o pai tanto queria (JORGE, 2010, p. 20-21).

Esse estado do personagem conjuga perfeitamente com a concepção de sujeito pós-moderno proposta por Stuart Hall:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocada (HALL, 2005, p. 13).

Além disso, podemos constatar que durante o tempo em que Ana se passa por Pedro, ela mesma apropria-se do discurso masculino; somente depois que se revela “menina” o discurso feminino também se faz revelar. Um leitor atento pode observar que os adjetivos que a personagem-narradora usa para se caracterizar estão no masculino. A partir da cena em que ela é “descoberta” pelo pai e assume, em seguida, definitivamente,

a condição de Ana, é que os adjetivos de gêneros femininos participam da história. Antes, podemos perceber o gênero masculino em trechos como: “Então fui crescendo *cheio* de cuidados” (p. 19); “Eu não sabia se ia ou não ia porque estava *zangado* com ele” (p. 26); “Saí *apressado* de dentro do caixote” (p. 67); “Vi-me *projetado* nos ares” (p. 88) e “Acordei *sobressaltado. Molhado* de suor” (p. 123). Depois, quando Ana se identifica como “menina”, ela transfere o gênero do seu discurso também para o universo feminino: “Me senti *bonita*” (p. 133) e “*Nua*, ele me olhava deslumbrado” (p. 135).

Nesse trabalho, não pretendemos, logicamente, colocar *Ana Pedro* sob os domínios de nossa invenção, mas estamos certos de que a obra de Miguel Jorge analisada é mais um elo da corrente artística que valoriza a figura feminina e tenta resgatar o seu espaço, sua presença, sua voz. Ele, enquanto criador de Ana, parece querer fazer como ela: “Pensar na mãe, pensar no Benhur. Fechar a mão, se armar rapidamente e meter um murro, com toda força, na cara do ‘Machismo’, para que ele rodopie e se estatele de bunda no chão” (JORGE, 2010, p. 73).

Referências

- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?*. Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Tradução Maria Manoela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- JORGE, Miguel. *Ana Pedro*. Ilustrações Rogério Borges. 6ª impressão. São Paulo: Publicações Mercuryo Novo Tempo, 2010.
- LOURO, Guacira Lopes. A emergência do gênero. In:_____. (Org). *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 14-36.
- YOUNG, Iris Marion. A imparcialidade e o público cívico: algumas implicações das críticas femininas da teoria moral e política. In:_____.BENHABIB, Seyka & CORNELL, Drucila (Org.). *Feminismo como crítica da modernidade*. Releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987, p. 66-86.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Literatura infantil e gênero: História meio ao contrário. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANYOS, Salette Rosa Pezzi dos (Org.) *Multiplicidade dos signos: diálogos com a literatura infantil e juvenil*. 2. ed. Caxias do Sul, RS: EdUCS, 2010, p. 35-52.

JOSÉ SARAMAGO E A DEMOCRACIA SEQUESTRADA: UM ESCRITOR DE ESQUERDA

Fabiana Curto Feitosa (UFES)¹

Resumo: O escritor português José Saramago era bastante crítico em relação ao conceito tradicional de utopia, afirmava que não era um utopista e que o mundo está cheio de utopias que não nos servem para nada. Na opinião do autor havia outra questão que precisava ser urgentemente discutida: a democracia, pois “vivemos uma democracia sequestrada, condicionada, amputada”, globalizada, que serve somente aos interesses dos poderosos, aqueles que verdadeiramente determinam a direção da economia e dos direitos dos cidadãos. Há, por trás desta afirmação, um posicionamento político, característico dos textos de Saramago, que era membro do Partido Comunista Português e declaradamente de esquerda. Ao ganhador do Nobel de Literatura em 1998 interessava questionar: qual é o poder do cidadão? Quem elege os representantes das organizações econômicas que governam o mundo? Nesse entendimento, a presente comunicação tem por objetivo propor uma reflexão em torno do conceito de democracia sequestrada, exposto pelo autor. Para compor a presente proposta, faz-se necessário trabalhar com o conceito “ser de esquerda”, proposto por Gilles Deleuze. No referido conceito, o filósofo aponta algumas características que auxiliam no processo de definir o que significa ser de esquerda, dentre as quais, destacam-se: a questão da percepção e o devir minoria.

Palavras-Chave: Democracia; esquerda; capitalismo.

No Fórum Social Mundial de 2005, realizado em Porto Alegre, Brasil, ao participar de uma mesa-redonda, cujo tema era “Quixote hoje: utopia e política”, Saramago mostrou-se bastante crítico em relação ao conceito tradicional de utopia. Surpreendendo a plateia, o escritor anunciou que não era um utopista, afirmando que o mundo está cheio de utopias que não nos servem para nada.

A má notícia que tenho a vos dar é que eu não sou utopista. E a pior notícia ainda é que considero a utopia, ou o conceito de utopia, não só inútil como também tão negativo como a ideia de que, quando morrermos, todos, vamos ao paraíso. [...] Se eu pudesse riscava a palavra

¹ Fabiana Curto Feitosa é Doutoranda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: fabigiu@ig.com .

utopia dos dicionários. Mas claro não posso, não devo e nem o faria. Há que reconhecer que os jovens são muito sensíveis à ideia da utopia (SARAMAGO, 2005, s/p).

Ao se autodenominar um não utopista, Saramago se distancia das formas tradicionais de utopia, da busca platônica² por uma sociedade idealizada e metodicamente organizada, e da concepção de alteridade geográfica proposta por Thomas More³. Do mesmo modo, o autor rechaça a ideia de que, há séculos, os homens vivem de utopias, crenças e mitos totalmente desconectados da razão, o que explicaria a multiplicidade de seitas e igrejas que creditam no Paraíso celeste a felicidade que não pode ser alcançada na Terra. Comumente associado à busca da sociedade “perfeita”, em contraposição à realidade existente, um utopista projeta no porvir os anseios de um mundo melhor. Nessa visão, a ideia de perfeição difundida nas utopias clássicas é problemática, pois essa concepção não se apresenta como algo possível, mas como ponto de partida para uma análise crítica da sociedade existente ou alternativa para uma espécie de especulação imaginária (RACAULT, 2009).

Cabe ressaltar que, embora a utopia tenha surgido como gênero literário, é um equívoco tentar compreendê-la unicamente a partir das obras literárias. Se durante muito tempo a utopia romanesca manteve o imaginário humano voltado para a ideia de não lugar ou deslocamento espacial, aos poucos o fenômeno utópico foi evoluindo, ganhando novos contornos à medida que os relatos da existência de lugares até então desconhecidos⁴ foram perdendo força.

Em seus estudos sobre os relatos utópicos na contemporaneidade, o professor francês Jean-Michel Racault defende a tese de que a palavra utopia compreende duas noções diferentes:

Se chamarmos de utopia o “sonho de um mundo melhor”, ou seja, a aspiração a transformar a realidade existente para que se chegue a uma sociedade mais racional, mais justa, mais feliz... o objetivo parece ser agir sobre a realidade contemporânea ao invés de procurar compreendê-la, mesmo que uma coisa dependa da outra. Mas ganharíamos em clareza se batizássemos de utopismo tudo o que se configure como programa de transformação radical da sociedade, reservando a palavra utopia para

² Originalmente, a ideia de uma civilização ideal, perfeita, portanto utopicamente sistematizada, surge ainda na Grécia Antiga quando o filósofo Platão, na obra *A República*, provavelmente escrita por volta de 375 a.C., apresenta o projeto de uma cidade-estado organizada com base em rígidos critérios de conduta moral, verdade e justiça, em contraposição à decadente democracia ateniense da época.

³ Embora a ideia de utopia tenha surgido inicialmente na República de Platão, foi somente em 1516 com a obra *Utopia*, escrita por Thomas More, que a palavra foi inventada, e o conceito materializado na descrição de uma ilha imaginária, Utopia, com um “perfeito” sistema político e social.

⁴ A afirmação de que os relatos foram perdendo força está baseada no fato de que na época de Platão, e depois de More, as narrativas utópicas romanescas relacionavam à utopia as descobertas de novas terras.

um gênero literário em que se apresenta ao leitor uma sociedade imaginária, apartada, em funcionamento, como se ela realmente existisse. Há, portanto, sem dúvida alguma, um deslocamento em relação ao mundo contemporâneo do autor e do leitor. No entanto, este deslocamento não se situa mais na dimensão do porvir, como é o caso no utopismo, mas na dimensão do *alhures* - por exemplo, numa ilha dos antípodas. Neste caso, o objetivo primeiro não é transformar a sociedade de seu tempo, mas ajudar a compreendê-la, pensando-a em sua complexidade. Contrariamente à representação convencional do utopista como um sonhador irrealista ou um entusiasta ingênuo, os autores das utopias são mais irônicos do que militantes (RACAULT, 2009, p. 5).

De acordo com Racault, o utopista lança um olhar investigativo sobre o real, mas em seguida se afasta, distanciando-se e assumindo um comportamento crítico perante o caos e a desordem da sociedade contemporânea. Em parte isso acontece porque o utopista está comprometido com um projeto de transformação radical da sociedade existente. Por outro lado, é também um posicionamento político, pois ele vitupera o real para reorganizá-lo conforme seu desejo.

A explicação acima nos ajuda a compreender a declaração de Saramago descrita anteriormente. Ao se declarar um não utopista, o escritor se mostra contrário à representação tradicional, que define um utopista como um sonhador alienado ou um otimista ingênuo. De fato, um olhar atento sobre a obra do autor português evidencia que o principal fundamento não é transformar radicalmente a sociedade a partir de um ideal pré-concebido, mas, expondo a complexidade humana, auxiliar na compreensão sobre o tipo de sociedade que a humanidade está a construir. Para o autor o debate a respeito do conceito de utopia é “inútil” porque existe outra questão que precisa ser urgentemente discutida:

[...] há outra questão que tem de ser urgentemente revista. Tudo se discute neste mundo, menos uma única coisa que não se discute. Não se discute a democracia. A democracia está aí, como se fosse uma espécie de santa no altar, de quem já não se espera milagres, mas de quem está aí como uma referência. Uma referência é a democracia. E não se repara que a democracia em que vivemos é uma democracia sequestrada, condicionada, amputada (SARAMAGO, 2005).

Em seu pronunciamento, Saramago expõe a forma limitada e parcial da democracia. Não se trata de desqualificar a importância do cidadão escolher seus representantes, como se o escritor estivesse a defender algum tipo de regime autoritário, como a ditadura, por exemplo. O que aqui está em jogo é a necessidade de questionar o fato de que não basta propagar a existência de um estado democrático de direito; é preciso vivenciá-lo plenamente.

Em parte, isso acontece porque o poder do cidadão está equivocadamente relacionado, na esfera política, a destituir um governo “de que não gosta e a pôr outro de

que talvez venha a se gostar” (SARAMAGO, 2005). Por outro lado, essa reflexão apresenta-se como um questionamento às grandes organizações financeiras internacionais, que segundo ele seriam as responsáveis por governar o mundo.

[...] as grandes decisões são tomadas em uma outra grande esfera e todos sabemos qual é. As grandes organizações financeiras internacionais, os FMI, a Organização Mundial do Comércio, os bancos mundiais, tudo isso. Nenhum desses organismos é democrático. E, portanto, como é que podemos falar em democracia se aqueles que efetivamente governam o mundo não são eleitos democraticamente pelo povo? Quem é que escolhe os representantes dos países nessas organizações? Os povos? Não. Onde está então a democracia? (SARAMAGO, 2005).

O fato de chamar a atenção para a força do capital nas decisões mundiais pode parecer lugar comum. O próprio Karl Marx, intelectual alemão fundador da doutrina comunista, denunciou a violência do capital sobre a classe trabalhadora, mostrando em *O capital* (1868) que a liberdade e a igualdade são símbolos quiméricos, apropriados e tomados de empréstimo pela democracia, que os utiliza para encobrir a luta de classes. Mas Saramago retoma a questão com o objetivo de questionar a democracia na contemporaneidade.

Com efeito, a democracia adquiriu concepções diversas ao longo da história. Etimologicamente, a palavra formada por *demos* (povo) e *kratos* (poder de decidir), desde a sua origem, na Grécia Antiga, era empregada em um contexto limitado e excludente, pois embora propagasse a participação do povo nas decisões da cidade, deixava de fora mulheres, crianças e escravos.

Na contemporaneidade, a hipocrisia com que o termo é frequentemente empregado, como se indicasse uma “real” participação do povo nas decisões, instigou a reflexão proposta por José Saramago no FMS: qual é o poder do cidadão? Mesmo diante da aparente sensação de viver em um formal sistema democrático, no qual tem direito ao voto, esse poder não alcança sua plenitude porque só chega até a capacidade do cidadão de eleger um governo – e em muitos lugares nem isso. Parte dessa problemática reside no fato de que, historicamente, o poder econômico e o poder político sempre estiveram ligados. Em outras palavras:

Nós vivemos numa plutocracia, um governo dos ricos, e são eles que governam. Aristóteles dizia que em um governo democrático, os pobres deveriam ser maioria, porque são em maior quantidade que os ricos. Dizia ele, inocentemente, que era só uma questão de respeitar a proporção. Mas isso já aconteceu alguma vez? Claro que não. Se criarmos um partido pobre, ele não duraria muito tempo, porque um partido pobre não tem muita coisa para prometer (SARAMAGO, 2004, s/p).

Diante da percepção de que o poder econômico direciona, muitas vezes, o poder político, aumentando ainda mais a exclusão social e a exploração do homem, Saramago demonstra sua preocupação com um mundo dominado pelo capitalismo. No cerne dessa questão, inúmeras vezes exposta na obra do autor, reside o paradigma marxista, o que fez com que a sua escrita fosse demarcada por certo engajamento de ordem ética⁵. Em *Diálogos com José Saramago* (1998), livro baseado em uma longa entrevista concedida em 1997 a Carlos Reis, o escritor, referindo-se à sua visão de mundo e à questão do fim do marxismo, afirma:

No meu caso, o meu modo de entender a sociedade e o mundo está ligado à análise e ao entendimento marxista. Até onde eu pude chegar e compreender, como leitor e como estudioso (porque alguma coisa li, embora não me imagine um especialista), o marxismo serve-me para compreender o mundo de um modo que faz todo o sentido. O que quero dizer com isto é que o marxismo, pelo menos para mim, não morreu e continua a ser útil: estou nele e nem sequer posso conceber outro modo de tentar entender o funcionamento das sociedades humanas. Agora, qual será o futuro do marxismo? O que se passa é que vivemos na época do liberalismo econômico, do consumismo, da perda de valores éticos e o marxismo aí parece ter pouca voz e pouco lugar. Mas se pensarmos em termos históricos e se verificarmos que nada daquilo que teve que ver com o pensamento e com a ação do Homem morreu, não se percebe por que razão o marxismo haveria de ser uma exceção – e morrer mesmo (SARAMAGO, 1998, p. 56).

No exposto, depreende-se que, na opinião do escritor, somente o marxismo pode promover a teoria-práxis de uma sociedade melhor. Contudo, isso não significa criar outro mundo, mas transformá-lo dialética e economicamente, em um processo que só pode ser realizado com a participação consciente da classe trabalhadora, conforme podemos exemplificar no seguinte trecho retirado do romance *Levantado do Chão* (1980), no qual Saramago retrata a luta de um grupo de trabalhadores rurais face às forças opressoras da Igreja e dos grandes latifundiários.

Camaradas, não se deixem enganar, é preciso que haja união entre os trabalhadores, não queremos ser explorados, aquilo que pedimos nem sequer chegava para encher a cova dum dente ao patrão. E avança o Manuel Espada, Nós não podemos ser menos que os camaradas das outras terras, que a esta hora reclamam um salário mais certo. E há um Carlos, outro

⁵ Impossível não se lembrar das palavras do filósofo marxista Ernest Bloch (2006, p. 456): “o marxismo não é uma compreensão contemplativa, mas uma instrução para agir”.

Manuel, um Afonso, um Damião, um custódio, e um Diogo, e também um Filipe, todos a dizerem o mesmo, a repetir as palavras que acabaram de ouvir, só a repeti-las porque ainda não tiveram tempo de inventar outras suas próprias, e agora adianta-se João Mau-Tempo, juntemo-nos todos para exigir o nosso salário, porque já vai sendo tempo de termos voz para dizer o valor do trabalho que fazemos, não podem ser sempre os patrões a resolver o que nos pagam (SARAMAGO, 1980, p. 144).

Nesse excerto, destacam-se a importância da luta organizada e as características necessárias para promover a consciencialização da classe trabalhadora: a capacidade de ser solidário, de identificar os patrões e de compreender a migração dos frutos do trabalho para a classe dominante. Ao se juntarem para reivindicar melhores salários propondo uma greve, os trabalhadores rurais demonstram ter a consciência de que as terras que eles cultivam pertencem a homens que exploram seu trabalho. E assim como o trigo que plantaram, “posto em seu devido tempo na terra, o trigo nasceu, cresceu e agora está maduro” (SARAMAGO, 1980, p. 138); é enfim chegada a hora do amadurecimento político dos lavradores.

E após um longo processo de exploração, o despertar da consciência crítica desses homens se manifesta, motivando-os ao próximo estágio da luta por melhores condições: a revolução. Entretanto, “não era fácil entender o que é uma revolução e como se faz, e se nos puséssemos com explicações de palavra, o mais certo seria alguém dizer, perguntar, com todo o ar de quem não acredita, Ah, isso é que é uma revolução” (SARAMAGO, 1980, p. 351). Ainda assim, mesmo sem dominar o conceito de revolução, os lavradores compreendem que vivem sob a ideologia dominante, e que não é mais possível aceitar esse domínio passivamente.

Ao semear a resistência contra a exploração dos latifundiários, os trabalhadores reafirmam o direito de serem pagos dignamente pelo trabalho que fazem. Finalmente, os patrões cedem e decidem aumentar o valor do pagamento pela jornada. Os camponeses comemoram, mas o que acontece depois não é difícil de prever: os líderes do movimento grevista são presos e torturados. Mesmo assim, nem a situação humilhante é capaz de desencorajar a luta dos trabalhadores, porque eles já descobriram o seu poder político. Sob esse enfoque, o romance de Saramago pode ser lido como uma obra de contestação porque, em uma perspectiva dialógica, é um texto em que se poder ler o outro, onde esse outro também tem lugar na narrativa. Para além dessas considerações, *Levantado do Chão* exemplifica a opção política, feita pelo autor, de dar visibilidade às minorias, aos trabalhadores, aos oprimidos e, principalmente, às mulheres, como veremos posteriormente.

Em diálogo com o posicionamento adotado por Saramago, trazemos a definição do que é ser de esquerda, exposta por Gilles Deleuze em uma série de entrevistas⁶ concedidas a Claire Parnet, em 1988. Nelas, o filósofo afirma:

⁶ A transcrição das entrevistas está disponível em: <http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze> Acesso em: 10 mar. de 2012.

Se me pedissem para definir o que é ser de esquerda ou definir a esquerda, eu o faria de duas formas. Primeiro, é uma questão de percepção. A questão de percepção é a seguinte: o que é não ser de esquerda? Não ser de esquerda é como um endereço postal. Parte-se primeiro de si próprio, depois vem a rua em que se está, depois a cidade, o país, os outros países e, assim, cada vez mais longe (DELEUZE, 1988, s/p).

Na tentativa de definir o que significa ser de esquerda, Deleuze expôs o argumento de que esse conceito pode ser compreendido a partir do fenômeno da percepção do que ele não é. Nesse entendimento, não ser de esquerda é pensar o mundo a partir do indivíduo, é se reconhecer em uma situação favorável e tentar mantê-la, ainda que se reconheçam os perigos de tal determinação.

Ser de esquerda, ao contrário, é:

Primeiro, vê-se o horizonte e sabe-se que não pode durar, não é possível que milhares de pessoas morram de fome. Isso não pode mais durar. Não é possível esta injustiça absoluta. Não em nome da moral, mas em nome da própria percepção. Ser de esquerda é começar pela ponta. Começar pela ponta e considerar que estes problemas devem ser resolvidos. A esquerda é o conjunto dos processos de devir minoritário. Eu afirmo: a maioria é ninguém e a minoria é todo mundo. Ser de esquerda é isso: saber que a minoria é todo mundo e que é aí que acontece o fenômeno do devir. É por isso que todos os pensadores tiveram dúvidas em relação à democracia, dúvidas sobre o que chamamos de eleições (DELEUZE, 1988).

Ao elaborar o seu pensamento, o filósofo escapa do binarismo esquerda versus direita, afirmando a esquerda como devir em movimento constante. Uma questão a ser destacada é que Deleuze estabelece o conceito de esquerda a partir de uma percepção direcionada para o conjunto dos “processos de devir minoria” e, assim como também faz Saramago, preocupa-se em por em xeque as ilusões de uma democracia de aparências que desqualifica essas minorias.

Decerto, a democracia deveria ser uma forma de governo, um conjunto de procedimentos voltados para garantir as decisões coletivas, a ampla participação do povo. No entanto, o que se observa é uma manipulação dos processos democráticos, em que um pequeno grupo consegue influenciar muitas pessoas a eleger um governo que não estará a serviço da grande massa que o elegeu, mas daqueles que têm o poder econômico e, por conseguinte, político. Segundo Deleuze,

[...] a maioria nunca é ninguém. É um padrão vazio. Só que muitas pessoas se reconhecem neste padrão vazio. Mas, em si, o padrão é vazio. O homem macho, etc. As mulheres vão contar e intervir nesta maioria ou em minorias secundárias a partir de seu grupo relacionado a este padrão.

Mas, ao lado disso, o que há? Há todos os devires que são minoria. As mulheres não adquiriram o ser mulher por natureza. Elas têm um devir-mulher (DELEUZE, 1988).

Em contraposição a esse “padrão vazio”, ao qual se refere Deleuze, Saramago direciona o seu olhar sensível para um devir-mulher dando destaque, em vários de seus romances, a personagens femininas que vão de encontro à reducionista visão machista expressa muitas vezes em obras literárias. Nestas, a mulher aparece personificada em personagens ameaçadas pelo poder masculino, sempre subservientes, fracas, oprimidas; mas Saramago rompe com esse estereótipo na medida em que dá visibilidade a mulheres, que participam ativamente das decisões relativas ao grupo social no qual estão inseridas.

Em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), por exemplo, o autor nos mostra uma mulher corajosa, que decide acompanhar o marido, mesmo sem estar cega, que aguenta o peso de testemunhar a barbárie e a decadência, e ainda assim, ou apesar disso, decide ser a luz que guia todos os outros. Ao desconstruir o estereótipo feminino, o autor acaba por contribuir na desconstrução da dicotomia homem/mulher, dominador /dominado. Mas não nos enganemos, na visão do autor a figura da mulher também sofre, é violentada, humilhada. Diante dessa situação degradante podemos nos perguntar: o que muda afinal? O que muda é que na narrativa saramaguiana as mulheres são capazes de reagir!

A mulher do médico observava os movimentos daquele que não tardaria a matar, como o gozo o fazia inclinar a cabeça para trás, como já parecia estar a oferecer-lhe o pescoço. Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. A cega continuava no seu trabalho. A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos. Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais (Saramago, 2009, p. 185).

Diante do estupro e da humilhação diária, a mulher do médico decide matar o seu algoz. Para Deleuze (1988), “há situações nas quais a única saída para o homem é o devir revolucionário”. Esse devir toma força nos momentos de tirania e opressão, onde não há nada mais a ser feito, e a cada uma nova situação, outros novos devires revolucionários são desencadeados. É por este processo que a mulher do médico passa. Ela sabe que precisa fazer algo, que é a única capaz de fazê-lo.

Em *Levantado do chão* (1980), as personagens femininas também tentam vencer os desafios de viver sob a opressão masculina, no arcaico modo de vida rural, como podemos observar nos trechos abaixo:

De mulheres nem vale a pena falar, tão constante é o seu fado de parideiras e animais de carga (SARAMAGO, 1980, p. 125).

Muito de homens se tem falado, alguma coisa de mulheres, mas quando assim foi, como de passageiras sombras ou às vezes indispensáveis interlocutoras, coro feminino, de costume caladas por ser grande o peso da carga ou da barriga [...] De homens se continuará a falar, mas também cada vez mais de mulheres [...] as razões são outras, ainda se calhar imprecisas, e é que os tempos vêm aí (SARAMAGO, 1980, p. 183).

Nos fragmentos acima podemos perceber que as mulheres, assim como os homens que lutam contra a opressão e exploração dos patrões, também tentam se levantar do chão. Por outro lado, o romance revela outras nuances: elas têm mais participação na vida familiar e nas decisões dos maridos, trabalham, são decididas, têm opiniões fortes, lutam para serem ouvidas e por melhores condições de vida, reafirmando o seu devir minoria.

Considerações finais

Embora no campo literário, críticos e teóricos sejam resistentes à ideia de relacionar a obra de um autor ao seu posicionamento político, é preciso ressaltar que, nas análises das obras de José Saramago, essa relação é difícil de ser descartada. Engajado, o autor construiu sua obra em torno de um inegociável projeto ético e estético, sem, contudo, tornar-se doutrinário. Ele não admitia abrir mão de suas ideias, mas isso não acontecia de uma forma imposta, porque antes de tudo, buscava respostas, um sentido para o que o homem está a fazer com os outros homens.

Segundo o filósofo francês Jean-Paul Sartre (1993, p. 21), “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”. Para Saramago, a função do escritor é, como cidadão, intervir na sociedade da qual se faz parte. Mais do que um modo de agir, a opção pelo engajamento, feita pelo escritor, indica a consciência de quem sabe “que a palavra é ação, sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 1993, p. 20).

Talvez seja com base nessa consciência que o autor proponha uma reflexão a respeito da democracia de aparências, essa fachada política do poder econômico, em que tudo pode ser discutido, menos o excludente processo democrático. Em parte, isso acontece porque os homens têm tratado a democracia como algo óbvio, como um bem adquirido, inquestionável.

Por outro lado, vale ressaltar que a possibilidade de atacar, ao menos questionar, a democracia, só é possível dentro de um regime democrático. Em um regime ditatorial, por exemplo, a liberdade de expressar o pensamento não é permitida.

Decerto, na contemporaneidade, muitos são os desafios postos à democracia. É preciso buscar formas de diminuir as desigualdades sociais, tentando construir um mundo

com menos injustiça, com mais respeito à diversidade, onde o poder econômico não seja capaz de determinar medidas políticas que visam apenas o lucro dos países mais ricos em detrimento dos mais pobres. Isso pode parecer um pensamento um tanto utópico, mas é apenas uma questão de percepção, e porque não, de devir minoria.

Bibliografia

- DELEUZE, Gilles. **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Realização de Pierre-André Boutang. Produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris 1988 - 1989. Divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações]. Transcrição realizada por Bernard Rieux, em 6 de agosto de 2005. Disponível em: dc128.4shared.com/download/.../Gilles_Deleuze_-_O_Abecedario_d.doc. Acesso em: 22/06/2011.
- RACAULT, Jean-Michel. Longe da quimera, perto do real. **Jornal da Unicamp**, Campinas, 1º a 14 de junho de 2009. Tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro, p. 5 a 7.
- REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Levantado do Chão**. Lisboa: Editoria Caminho, 1980.
- _____. Por utopias mais próximas. **Revista Espaço Acadêmico**. Nº 69. Ano VI. Fevereiro de 2005. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/069/69saramago.htm>. Acesso em 04/03/2012.
- _____. Saramago questiona a ilusão do mundo democrático. In: **Carta Maior**, Paris, 23 de agosto de 2004. Entrevista concedida a Erika Campelo. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Jose-Saramago-questiona-a-ilusao-do-mundo-democratico/4/2164>. Acesso em 17/09/2013.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 1993.

LEITURA E LITERATURA: A EDUCAÇÃO INFANTIL¹ NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Josineia Sousa da Silva (UFES)²

Resumo: Este trabalho expõe resultados parciais de uma pesquisa bibliográfico-documental, de matriz histórico-cultural, cujo objetivo inicial foi conhecer a formação do professor de Língua Portuguesa, principalmente das séries iniciais, em relação à Leitura e a Literatura. É fruto do diálogo entre resultados que obtivemos na Iniciação Científica e no Projeto de Conclusão de Curso. A pesquisa em questão investiga as representações da formação do professor de Língua Portuguesa, por meio do estudo das práticas e saberes atualmente mobilizados na licenciatura em Pedagogia. Abarca, para produção dos dados, os conteúdos presentes no currículo, atentando especialmente à Leitura e à Literatura. Conjuga para obtenção e análise dos dados documentos oficiais do curso e outros materiais escritos que circulam no/em função do curso de licenciatura em Pedagogia objetivando contribuir com divulgação e discussões acerca do tema.

Palavras-chave: Leitura; Literatura; Formação do professor de língua portuguesa.

Considerações iniciais

No conto “A idade da discricção”, publicado em 1968, a Professora e Escritora Simone de Beauvoir, descrevendo uma personagem, relata a certa altura: “Ela não sabe o que é aborrecimento! Professora, três filhos, a aposentadoria foi para ela uma felicidade que ainda não se esgotou” (BEAUVOIR, 2010, p. 22). Adiante, em um diálogo, incita:

¹ Referimos aqui à educação de crianças, em geral, e não apenas aquela que ocorre anteriormente ao ensino fundamental.

² Josineia Sousa da Silva é Graduada pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: josineialis@gmail.com .

- O ensino, a pesquisa são realmente muito malpagos. Tenho um primo que é químico. No C.N.R.S. ele ganhava oitocentos francos por mês. Entrou numa fábrica de corantes e agora recebe três mil. ---- Não é somente questão de dinheiro [...] eu, como mulher, fui bem-sucedida. Mas nós vivemos fora do mundo, em laboratórios e bibliotecas. A geração de jovens intelectuais quer estar em contato com a sociedade (BEAUVOIR, 2010, p. 25-26).

Apesar de serem ideias das quais muitos compartilham, aparentemente paradoxais (afixadas, estruturadas, limitadas ou dadas a quem desempenha determinada função), enunciações similares a essas, retratadas há 45 anos em um país europeu, frequentemente perpassam o contexto contemporâneo no Brasil, em diferentes espaços – da escola, da pesquisa, do ensino e do ser professor. Sem certezas a respeito de uma carreira bem sucedida (ou da pesquisa), ao contrário do que afirma o excerto, é justamente por vivermos inseridos no mundo e nos considerarmos parte dele, na tentativa de melhorar nossa compreensão a esse respeito, que cuidadosamente exploramos fontes e expomos parte de uma pesquisa que há meses tem sido realizada.

Este trabalho que aqui noticiamos é vinculado ao projeto “As disciplinas voltadas à formação do professor de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES): abordagens da leitura, da literatura e dos materiais didáticos na licenciatura em Letras Português e de Pedagogia”. É fruto do diálogo entre resultados que obtivemos na Iniciação Científica e no Projeto de Conclusão de Curso. A pesquisa em questão objetiva investigar as representações da formação do professor de Língua Portuguesa, por meio do estudo das práticas e saberes atualmente mobilizados na licenciatura. Abarca, para produção dos dados, os conteúdos presentes no currículo, atentando especialmente à Leitura e à Literatura, a partir de uma perspectiva teórico-metodológica histórico-cultural.

Tendo em vista contribuir com a divulgação e apropriação dos conhecimentos produzidos nas instituições públicas de ensino, pesquisa e extensão, aborda os primeiros resultados da análise de documentos oficiais do curso (projeto político-pedagógico - PPP, matrizes curriculares - MC, ementários - EM, planos de curso - PC, e outros materiais escritos que circulam no/em função do curso de licenciatura em Pedagogia). Entendemos esses documentos como ações institucionalizadas, não neutras, com *forças, poderes*, produtores de *estratégias e práticas* e, sobretudo, legitimidade. São produzidos por instâncias responsáveis pela formação de professores, se fundamentam em propostas, parâmetros ou diretrizes curriculares e em materiais de divulgação de conhecimentos, confeccionados em foro acadêmico (artigos, ensaios, guias, livros etc.); são documentos, portanto, que apresentam duplo caráter: de *normatização*, uma vez que se pautam em recomendações oficiais para a Educação e têm o objetivo de ordenar os saberes e as ações que constituem os cursos e as disciplinas; e de *formação*, pois se fundamentam em conhecimentos teórico-práticos produzidos na academia. Em análise, a composição descritiva das disciplinas obrigatórias para a formação docente do Profissional de Língua Portuguesa inventaria uma prática legítima na realidade da formação de professores na UFES.

Os dados, para este trabalho, foram confeccionados a partir de documentos

disponibilizados pelo colegiado do curso de modo digitalizado e impresso, sendo, o Manual do Aluno (documento que procura coligir o que julga ser relevante para que o curso transcorra de maneira agradável e proveitosa) disponibilizado apenas impresso.

Nos primeiros resultados de análise, apresentamos parte do que vem se desenvolvendo nos estudos de uma Iniciação Científica e de um Projeto de Conclusão de Curso, refletindo sobre elementos que constituem a formação inicial do professor de Língua Portuguesa. São estudos que, basicamente, seguem os mesmos princípios teóricos-metodológicos - de orientação, de levantamento de dados, de objetivação geral e de metodologia. No entanto, a pesquisa de Iniciação Científica se dedica de modo geral à investigação concernente a dois cursos de Licenciatura da UFES (Letras Português e Pedagogia), analisando representações sobre o que seja a intentada formação do professor de Língua Portuguesa, especialmente em relação à Leitura, à Literatura e aos Materiais Didáticos.

Já no Trabalho de Conclusão de Curso, exploramos com mais vigor apenas o curso de Pedagogia da mesma Universidade, ainda refletindo sobre a formação de professores de Língua Portuguesa implementada pela UFES, atentando para o que Libâneo chama de "Boa pesquisa", refletindo e objetivando manter fidelidade ao movimento do real. Prima-se desenvolver um trabalho que

[...] penetra demoradamente nos dados para captar seus nexos constitutivos, suas relações, para extrair deles a confirmação de algumas suposições, mas, principalmente, para compreender fatos, relações e conexões que, antes, estavam velados e propor ações de mudança (LIBÂNEO, 2006, p. 9).

Nesse sentido, pretendemos elencar questões inscritas nos documentos que dispõem sobre a formação do profissional professor - Pedagogo, como Professor de Língua Portuguesa das séries iniciais do Ensino Fundamental, atentando especialmente à compreensão de como o ensino de leitura, de literatura e uso de materiais didáticos afigura-se no curso de Pedagogia da UFES, na tentativa de maior aprofundamento das indagações que, ao longo da pesquisa de Iniciação Científica, foram suscitadas. Entendemos que é este profissional (o professor pedagogo) que privilegiadamente trabalhará com leitura e literatura na educação de crianças nos processos formais de escolarização. A principal justificativa para a escolha dos Documentos Oficiais dos cursos como fontes e como objetos centrais é que

[...] as mudanças implementadas com as reformulações nos projetos de curso das Instituições de Ensino Superior que formam professores de Língua Portuguesa, como consequência das novidades trazidas pelo advento das pesquisas em Linguística e Linguística Aplicada (nos anos de 1970), pelo início da divulgação dessas pesquisas ao grande público (nos anos de 1980) e pela instituição de uma nova LDB e de PCNs para o ensino fundamental e médio (nos anos de 1990 e 2000), vêm exigir que se repense a existência ou não de um perfil claramente delimitado

(no que diz respeito aos saberes e práticas) para o professor de Língua Portuguesa que atuará na educação básica (DALVI, 2012, p. 286-287).

Tomando algumas noções fundamentais do historiador Roger Chartier, o estudo reforça a necessidade de buscarmos entender o lugar, os momentos, as realidades sociais da onde se deslocam determinadas práticas, visando sobremaneira a refletir sobre como essa realidade social está sendo constituída na contemporaneidade. A partir de que óticas vai se constituindo? O que elas podem nos evidenciar para um possível avanço diante das práticas e representação já estabelecidas na comunidade acadêmica, no campo da formação de professores de Língua Portuguesa, concernente à Leitura e à Literatura?

Os princípios teórico-metodológicos

Propusemo-nos a analisar documentos oficiais relacionados à formação de professores de Língua Portuguesa na licenciatura em pedagogia, no âmbito da Universidade Federal do Espírito Santo, cujo conteúdo permeia práticas de esferas institucionais de ensino local e nacional. Desse modo, analisamos nos documentos como estão dispostas a Leitura e a Literatura sem perder de vista que

[...] às vezes, o essencial do que diz um texto ou um discurso está naquilo no que ele não diz. Está na forma em que o diz... Mudar a mensagem política na sua forma supõe uma mensagem política mais profunda do emissor do que uma mudança do conteúdo da mensagem política (BOURDIEU, 2011, p. 253).

Isto posto, consideramos que é a leitura feita do tempo e dos espaços que nos levará a um presente e a uma possível reinvenção do mesmo, ou seja, por meio de estudos - do ensino, do levantamento de dados, da pesquisa, da análise e reflexão sobre os mesmos e do permanente contato com o outro - poderemos (ou não) ser capazes de reformular, por meio de deslocamento e dos redirecionamentos, as práticas que se constituem nas relações sociais e cotidianas tangenciadas ao campo explorado de pesquisa.

A obra *A história ou a leitura do tempo*, do historiador francês Roger Chartier, como o próprio título enseja, aborda questões referentes à história, à leitura e ao tempo, reforçando a ideia de que é fundamental se fazer uma reflexão sobre as possibilidades que nos permitem pensar um discurso histórico como explicação e *representação* ajustada de uma realidade que só existe no passado. Chartier assevera que representações

[...] são o produto de construções sociais que assegura o poder de uns (sobre o presente ou o futuro, sobre si próprios ou sobre os demais) e levam os outros à desesperança... a leitura das diferentes temporalidades

que fazem que o presente seja o que é, herança e ruptura, invenção e inércia ao mesmo tempo (CHARTIER 2010, p. 68).

Sendo assim, a formação de professores de língua portuguesa, principalmente a constituída na licenciatura, direcionada à educação básica, pode ser observada sob uma perspectiva crítica, levando em consideração as possibilidades de reinvenção da realidade a partir das infinitas possibilidades de formação e de ressignificação das práticas formativas instituídas pelas universidades.

Nesse sentido, referenciamos um estudo que dialoga com nosso tema de pesquisa, nossos anseios e angústias, tendo em vista ser objetivo central deste trabalho relatar parte de análises das condições nas quais o alunado sai dos cursos de formação de professores para atuar nos anos iniciais da escolaridade. As autoras delineiam traços da formação de professores na década de 1970 – quando características de estrutura e processo de formação resultavam em um perfil de jovens marcados pelo desconhecimento, pela ausência de competências de ensino e principalmente pela deficiência [...] do domínio e critério de seleção, ordenação e priorização dos conteúdos a serem ensinados e dos procedimentos adequados de ensino e de avaliação a serem adotados, especialmente nas áreas de *Língua Portuguesa* e Matemática (MARIN e GIOVANNI, 2006, p. 133. Grifo nosso).

Segundo as mesmas autoras, a ideia de “universalização” da formação docente, como tentativa de proporcionar maior qualificação aos professores primários no Brasil, resulta de mecanismos de aligeiramento e precarização de uma formação, o que as leva concluir que: os cursos não tinham clareza da própria realidade com a qual trabalham seus agentes, tampouco, organizam-se de forma a proporcionar conhecimentos os quais não lhes foram dados durante a sua vida pessoal e escolar. Daí, a afirmativa de que há falhas na escola no que se refere à transmissão dos conhecimentos, problema que é seguido pelo esvaziamento do significado da expressão de um capital cultural institucionalizado pelo certificado de formação de curso. A esse respeito, Ezequiel Theodoro da Silva afirma que

[...] para promover verdadeiramente o conhecimento entre seus grupos de estudantes, em determinado contexto escolar e no passar do tempo, o professor tem de ensinar bem, e para ensinar bem ele tem de aprender sempre e ler continuamente ao longo do tempo (SILVA, 2006, p. 391).

O autor salienta a interatividade das partes que constituem os objetos ou os conteúdos a serem propostos, estudados e apreendidos em um curso. Acredita ser fundamental um ensino que se volte, mais do que nunca, para a elucidação do contexto em que residem diferentes informações, para a compreensão entre o todo e as partes, à análise de múltiplas vertentes, à dinâmica dos conteúdos. Enfim, para os diferentes processos de leitura (no que se incluem também as leituras literárias) que permeiam as práticas de ensino.

Nesse sentido, a legitimidade da atuação do licenciado em Pedagogia na educação básica, o qual se caracteriza também como professor de Língua Portuguesa tendo em vista a obrigatoriedade desse conteúdo na educação infantil e nos anos iniciais, é descrito segundo os Referenciais Curriculares Nacionais dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura/

Secretaria de Educação Superior (2010) do seguinte modo:

O Licenciado em Pedagogia ou Pedagogo é o professor que planeja, organiza e desenvolve atividades e materiais relativos à Educação Básica. *Sua atribuição central é a docência na Educação Infantil e nos anos iniciais do Ensino Fundamental, que requer sólidos conhecimentos sobre os fundamentos da Educação, sobre seu desenvolvimento histórico e suas relações com diversas áreas; assim como sobre estratégias para transposição do conhecimento pedagógico em saber escolar. Além de trabalhar diretamente na sala de aula, o licenciado elabora e analisa materiais didáticos, como livros, textos, vídeos, programas computacionais, ambientes virtuais de aprendizagem, entre outros... [...] trabalha como professor em creches e em instituições de ensino que oferecem cursos de Educação Infantil e Fundamental* (p. 88. Grifos nossos).

O excerto alude ao que Ezequiel Theodoro da Silva (2009) considera em relação ao professor alfabetizador. Para ele, esse profissional além de introduzir formalmente a criança no mundo da escrita, pode propiciar segurança no percurso do ensino fundamental.

Tendo em vista: a) a leitura e a Literatura como formas de ampliar a cognição, estimular a sensibilidade, a racionalidade, o dialogismo, a criatividade, e sua prática indispensável às sociedades letradas; b) a ideia de que a escola é o reduto dessa aprendizagem – é sua a função e obrigatoriedade do ensino da língua escrita; c) os paradigmas contemporâneos da formação docente, entendendo o ensino da Leitura e da Literatura, como exercícios que se iniciam privilegiadamente na alfabetização e se expandem nas sociedades letradas (PALMA, 2004); justifica-se a pertinência de nosso estudo.

Sendo assim, é imprescindível também que estejamos atentos ao que Marcos T. Masetto conclui em um estudo sobre formação pedagógica e paradigmas curriculares, asseverando que é preciso

[...] refletir, analisar e discutir o significado do currículo, do projeto político pedagógico para sua ação docente voltada para o desenvolvimento de aprendizagens fundamentais para os nossos alunos universitários, tanto em seu aspecto de formação profissional competente quanto de sua educação como cidadão. É ao fazer esta análise que se percebem a existência, a importância de um paradigma curricular: sua força, seus componentes e estratégias para envolvê-lo e modificá-lo em sua ação docente (MASETTO, 2006, p. 468).

Por conseguinte, nossos interesses de análise dos documentos oficiais³ do curso

³ Sabemos que documentos oficiais são apenas um dos indícios que é necessário considerar para o estudo da formação do Professor de Língua Portuguesa nos anos iniciais; temos consciência de que entre o escrito e o praticado há uma distância significativa. No entanto, dada a necessidade de um primeiro recorte de pesquisa, optamos por trabalhar inicialmente com o textualmente previsto, deixando a consideração de outras fontes para momento posterior.

de licenciatura são reforçados, na medida em que exploramos documentos norteadores da formação docente, buscando entender dois pontos centrais: 1) o desenvolvimento do profissional em um campo específico – Abordagens da Leitura, Literatura e Material Didáticos na formação do professor de Língua Portuguesa, atribuídos por uma política de formação característica de um perfil profissional norteado por diretrizes e bases curriculares, afiguradas por meio de documentos oficiais. 2) Abordagens da Leitura, Literatura e Material Didático na formação do professor de Língua portuguesa, atribuídos por uma política delineada no curso de Pedagogia, tendo em vista que o profissional pedagogo também desempenha a função de Professor de Língua Portuguesa nas séries iniciais do ensino fundamental.

Dados preliminares dos documentos

O Projeto Político Pedagógico do Curso de Pedagogia da Universidade Federal do Espírito Santo foi desenvolvido de acordo com a legislação vigente de 1995, resultante de discussões feitas entre professores e discentes do Centro de Educação da UFES. É ofertado nos períodos matutino e noturno e tem uma carga horária total de 3410 horas, sendo 2.805 horas preenchidas por disciplinas, 405 horas com Estágio Supervisionado e 200 horas com Atividades complementares. Circula através de impresso um exemplar desenvolvido pela Comissão de Diretrizes Curriculares do Curso de Pedagogia, ou seja, equipe de educadores que compartilham das ideias propostas pela Associação Nacional pela Formação dos Profissionais da Educação (ANFOPE) e pelo Fórum de Diretores de Faculdades/Centros de Educação das Universidades Públicas Brasileiras (FORUMDIR).

A pesquisa no PPP, na MC e no EM do curso de licenciatura em Pedagogia da UFES foi pautada na busca por diretrizes norteadoras da concepção do professor de leitura e literatura para as séries iniciais. Sendo assim, foi organizada uma tabela que pudesse contemplar as abordagens referentes à formação de professor.

PROJETO PEDAGÓGICO - FORMAÇÃO DE PROFESSORES
<ul style="list-style-type: none">- A formação para o humano, forma de manifestação da educação omnilateral dos homens;- A docência como base de formação profissional;- A sólida formação teórica em todas as atividades curriculares;- A ampla formação cultural;- A incorporação da pesquisa como princípio de formação;- A reflexão sobre a formação do professor e sobre suas condições de trabalho; - a avaliação permanente dos cursos de formação dos profissionais da educação como parte integrante das atividades curriculares, e entendida como responsabilidade coletiva a ser conduzida à luz do projeto político- pedagógico de cada curso em questão;- Destina-se à formação de professores para exercer funções de magistério na Educação Infantil e nos anos iniciais do Ensino Fundamental, nos cursos de Ensino Médio na modalidade Normal, de Educação Profissional, na área de serviços e apoio escolar e em outras áreas nas quais sejam previstos conhecimentos pedagógicos.

Quadro 1 – Síntese do Projeto Pedagógico em relação aos objetivos da pesquisa

Quadro 1 – Síntese do Projeto Pedagógico em relação aos objetivos da pesquisa

Neste caso, percebemos que a formação de professores de séries iniciais é o principal foco do curso dessa Licenciatura, portanto, são extensas as referências vinculada a essa prática, suas atribuições são bastante comentadas e há uma grande expectativa curricular por uma sólida formação teórica e ampla formação cultural.

Ainda como resultado, é possível entender com mais clareza a relação das disciplinas com as áreas de conhecimento do interesse da pesquisa, a Leitura e a Literatura.

EMENTÁRIO DO PROJETO PEDAGÓGICO DO CURSO DE LICENCIATURA EM PEDAGOGIA MATUTINO / NOTURNO DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS/OPTATIVAS
LEITURA
DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS ALFABETIZAÇÃO I - 3º período - 60 horas - Alfabetização, leitura e escrita na Educação Infantil e nos anos iniciais do Ensino Fundamental. Articulação teoria e prática no processo de alfabetização. O processo de aprendizagem da leitura e da escrita: as contribuições de estudos e pesquisas de base construtivista e histórico- cultural. ALFABETIZAÇÃO II - 4º período - 60 horas - Leitura e produção de texto na fase inicial de aprendizagem da leitura e da escrita: na Educação Infantil e/ou nos anos iniciais do Ensino Fundamental. PORTUGUÊS (CONTEÚDO E METODOLOGIA) - 5º período - 60 horas - Fundamentação teórica e metodológica para o ensino da Língua Portuguesa nas modalidades oral e escrita a partir da diversidade de gêneros e tipologias textuais: concepções de linguagem, de língua, de texto, de leitura, de produção de texto, de gramática e de prática de ensino.
LITERATURA
DISCIPLINAS OPTATIVAS LITERATURA INFANTIL E JUVENIL - 60 horas - A questão do gênero. Literatura infantil e juvenil. Problemática de conceituação e historicidade do gênero. O sistema de produção-circulação-recepção. Literatura para crianças, jovens e ideologia. Modalidade de literatura infantil e juvenil: a narrativa e a lírica para crianças e jovens.

Quadro 2 – Síntese do Ementário em relação aos objetivos da pesquisa

Os dados dispostos foram organizados a partir do conjunto das disciplinas optativas e das 46 disciplinas obrigatórias ofertadas na grade curricular do Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Pedagogia Matutino/Noturno. Se observado, na nomenclatura das disciplinas, no que concerne a Leitura, o termo não se destaca em nenhuma das disciplinas ofertadas. No entanto, é possível perceber que as disciplinas obrigatórias intituladas por “Alfabetização I”, “Alfabetização II”, “Português (Conteúdo e metodologia)”, e as disciplinas optativas “Linguagens, cultura e epistemologia das classes

populares” e “Tópicos especiais: linguagem na escola” pretendem uma abordagem de ensino que tangencia a prática da leitura. Com efeito, são destinadas 180 horas obrigatórias do currículo a três disciplinas, nas quais serão trabalhados não só, mas também, os temas: leitura na educação infantil e nos anos iniciais do ensino fundamental, o processo de aprendizagem da leitura, leitura na fase inicial de aprendizagem e concepções de leitura. Se contabilizado em termos percentuais, 46 disciplina ofertadas representam 100% do total obrigatório da carga horária do curso onde 3 dessas somente circunscrevem o tema da pesquisa em questão, logo, a parte pertinente representativa resulta em 6,52% do todo ofertado ao curso de Pedagogia.

Todavia, acreditamos que “o exercício da leitura é o ponto de partida para o acercamento à literatura” (ZILBERMAN, 2008, p. 24). Esta Literatura, por sua vez disposta no documento analisado, dispõe de uma proposta em que explora literatura infantil e juvenil, literatura para crianças e jovens, ideologia e modalidade de literatura infantil e juvenil: a narrativa e a lírica para crianças e jovens. Porém, é apresentada no Ementário do curso como disciplina optativa (nem sempre ofertada). Esse fato nos pareceu um pouco peculiar quando cotejamos os dados com grades curriculares – disciplinas obrigatórias do mesmo curso em outras Faculdades do estado do Espírito Santo (Centro Universitário do Espírito Santo (UNESC), Faculdade Pitágoras, Faculdade Novo Milênio, Faculdades Integradas Espírito Santenses (FAESA) e MULTIVIX), nessas, a obrigatoriedade da disciplina Literatura Infanto-Juvenil é um dos pré-requisitos para obtenção do diploma de conclusão de curso.

Em momentos posteriores, analisaremos os objetivos, conteúdos, metodologias e bibliografias compatíveis com as essas disciplinas. Contudo, diante dos dados expostos, podemos já visualizar parte (e talvez ainda muito pequena) de um todo praticado no processo de formação. Os aspectos que têm sido privilegiados nos objetivos e nos conteúdos da formação desses professores, os temas emergentes e silenciados, nos permitem ainda outro questionamento: as metodologias utilizadas na formação prática são coerentes com que as diretrizes documentais propõem?

Além da reflexão, a síntese documental tentou colaborar (dentro das nossas limitações) com as produções na área da formação docente, indicando o que as proposições dessas duas licenciaturas, por meios documentais, dão a ver no quesito Leitura e Literatura para a formação docente de Língua Portuguesa. Entre aspectos que se sobressaem e lacunas ainda existentes, permitiu uma visualização do caminho proposto e que vem sendo trilhado. Parece fundamental, agora, dar continuidade ao mapeamento para verificar em que direção podemos avançar a formação desses sujeitos, vislumbrando uma educação (mesmo que marcada por rupturas) produtora, reprodutora e passível de reinvenção.

Referências bibliográficas

- BEAUVOIR, Simone de. *A mulher desiludida*. Tradução Helena Silveira e Maryan A. Bom Barbosa. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2010.
- BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. 5ª. Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. 5ª. Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- DALVI, Maria Amélia. *A pesquisa e as pesquisas: leitura, literatura e materiais didáticos na formação de professores*. In SAMPAIO, Maria Lúcia. REZENDE, Neide Luzia de. BONFIM, Maria Núbia Barbosa. Ensino de língua portuguesa: entre documentos, discursos e práticas. São Paulo: Humanitas, 2012.
- LIBÂNIO, José Carlos. In GUIMARÃES, Valter Soares. Formação de *professores: saberes, identidade e profissão* – Campinas, SP: Papirus, 2006.
- MARIN, Alda Junqueira; GIOVANNI, Luciana Maria. *A precariedade da formação de professores para os anos iniciais da escolarização: 35 anos depois do início da formação de novos modelos*. In BARBOSA, Raquel Lazzari Leite (Org.). Formação de educadores: artes e técnicas, ciências políticas. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- MASETTO, Marcos T. *Formação pedagógica do docente do ensino superior e paradigmas curriculares*. In BARBOSA, Raquel Lazzari Leite (Org.). Formação de educadores: artes e técnicas, ciências políticas. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- Referenciais Curriculares Nacionais dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura/Secretaria de Educação Superior. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Superior, 2010.
- SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Ensino-aprendizagem e leitura: desafios ao trabalho docente (com ou sem jornais)*. In BARBOSA, Raquel Lazzari Leite (Org.). Formação de educadores: artes e técnicas, ciências políticas. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Criticidade e leitura: Ensaio*. São Paulo: Global, 2009.
- ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Literatura e pedagogia: ponto e contraponto*. 2. Ed. São Paulo: ALB – Associação de leitura do Brasil, 2008.

LINGUAGEM E VIDA EM *METADE CARA, METADE MÁSCARA* DE ELIANE POTIGUARA

Vera Lúcia da Silva (PUC-RJ)¹

Não tenho nada a fazer, isto é, nada em particular. Tenho de falar não tendo nada a dizer, somente as palavras dos outros. Não sabendo falar, não querendo falar. Ninguém me obriga a isso, não há ninguém, é um acidente, é um fato. Nada poderá jamais dispensar-me disso, não há nada, nada a descobrir, nada que diminua o que resta para ser dito, tenho de beber o mar, há pois um mar.

Samuel Beckett

Resumo: O presente trabalho pretende constituir um ato de leitura dos textos em prosa e em verso que compõem o livro “Metade Cara, Metade Máscara” da escritora e militante do Movimento Indígena Brasileiro, Eliane Potiguara, remanescente do povo Potiguara da Paraíba. Parece haver na literatura dessa indígena uma potência vital, algo que de alguma forma garante que forças de vida circulem. A leitura a ser empreendida compromete-se a pensar a respeito de que forças seriam essas, que esperar delas e quais as suas potencialidades para as sociedades indígenas e não-indígenas. Que forças existem na prosa e na poesia de Eliane em um contexto de intensos conflitos ligados às retomadas de território, ações violentas contra os povos indígenas brasileiros e afirmações das subjetividades indígenas marcadas por séculos de espoliação e silenciamentos? A literatura de Potiguara será discutida aqui como o lugar de um eu que é nós, da fala de um sujeito imemorial, sem nome próprio, sem idade, que se une fraternalmente a tudo que é vivo, e resiste: o lugar da despossessão, da voz coletiva. No momento em que a voz autoral é enfraquecida no texto da Potiguara, este faz audíveis vozes anônimas, histórica e propositadamente caladas em nome de um projeto de nação que não incluiu os povos

¹ Vera Lúcia da Silva é Mestranda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

anteriores à colonização portuguesa. A renúncia a primeira pessoa do singular, a abertura para o outro, ao fora, promove um deslocamento do verbo ser e da própria noção de linguagem como representação de um pensamento que se pretende universal, passível de variação apenas na forma. Será discutido ainda o viés revolucionário e político dos textos de Potiguara, que se declara indignada com uma sociedade que, segundo ela mesma, idolatra a cultura indígena, suas expressões artísticas, suas maneiras de ser e de estar no mundo, diz-se solidarizar com as questões referentes ao território, mas que ignora o índio em sua condição física, humana, social e política.

Palavras-chave: literatura; forças; indígena.

Eliane Potiguara é uma das mais conhecidas e importantes escritoras indígenas, professora com formação em letras e autodidata em direitos indígenas, destaca-se também por sua luta pelo desenvolvimento da mulher indígena e em 1988 foi considerada a Mulher do Ano pelo Conselho de Mulheres do Brasil. Essas informações foram obtidas na última página do livro *Metade Cara Metade Máscara* lançado pela Global em 2004.

Encontrei-me com Eliane em uma conversa entre indígenas, não-indígenas e pesquisadores dos dois grupos promovida pela Cátedra de Leitura UNESCO PUC- Rio em torno do que seria a ação dos povos indígenas na iminente Conferência das Nações Unidas para o Desenvolvimento Sustentável - Rio +20. Encantei-me e encontrei-me com uma Eliane de bastão em punho, herança ancestral, responsabilidade com a mãe-terra, mulher síntese da força de tantas outras mulheres que resistiram ou sucumbiram. Para a professora Graça Graúna apud Potiguara (2004: p.17), potiguar, também escritora e líder do movimento indígena o pensamento de Eliane requer “A leitura das diferenças (que) possibilita compreender uma literatura que expande o grito dos mais excluídos e tece a esperança de poder refletir os problemas dos povos indígenas e seus descendentes”. Potiguara, em depoimento pessoal em 2002, declara que não há nenhuma preocupação estrutural no ato de sua escrita, se preocupa muito mais com o conteúdo marcado sempre de cantos, choro, exaltação identitária, tradição, sensualidade, e em uma tentativa de resumir ela diz: “Eu misturo verdade e reação. História e desabafo. Vida e voz indígena, a luta pela sobrevivência”. Penso que é possível encontrar esse objetivo-desejo materializado no fragmento de *Identidade Indígena* abaixo:

Nosso ancestral dizia: temos vida longa
Mas caio da vida e da morte
E range o armamento contra nós.
Mas enquanto eu tiver o coração aceso
Não morre a indígena em mim.
(POTIGUARA: 2004, P.102)

Parece haver na literatura de Potiguara, representada nos versos acima, uma potência de vida. Nesse sentido a pesquisadora e escritora Michèle Petit (2010: p. 21) pergunta se a literatura pode, de fato, garantir forças de vida e que forças seriam essas. É a partir

dessa questão que esse trabalho se desenvolverá “O que esperar dela - sem vãs ilusões – em lugares onde a crise é particularmente intensa, seja em contextos de guerra ou de repetidas violências, de deslocamentos de populações mais ou menos forçados, ou de vertiginosas recessões econômicas?”. Que forças existem na prosa e na poesia de Eliane em um contexto de intensos conflitos ligados às retomadas de território, ações violentas contra os povos indígenas brasileiros e afirmações das subjetividades indígenas?

Quero correr o risco de começar pensando a vida que há nessa literatura, a partir da ideia de escrita como morte, sem, no entanto significar oposição à vida. Para Blanchot (1980) essa morte experimentada em uma escrita do desastre passa a ser o lugar daquilo que já ocorreu, é passado/passividade, esquecimento, mas também é algo recuado que permanece como iminência, passível de acontecer novamente. Essa escrita buscaria assim estados receptivos, como os estados místicos de despossessão (morte) e esvaziamento de si, em direção ao “impessoal”. Não tomemos impessoal aqui como algo que pretende ser indiferente, mas como alguma coisa que pertence a todos, como um lugar em que muitos podem habitar.

Potiguara (2004: p.102-104) cede autoria, compartilha, sua poesia com outros milhões para quem esta pode ser casa, voz sempre na iminência de uma atualização potente

Não somos dez, cem ou mil
Que brilharemos no palco da História.
Seremos milhões unidos como cardume
E não precisaremos mais sair pelo mundo
Embebedados pelo sufoco do massacre
A chorar e derramar preciosas lágrimas
Por quem não nos tem respeito.
[...]
Eu viverei 200, 500 ou 700 anos
E contarei minhas dores para ti.

Apesar da forma verbal *contarei* evidenciar uma primeira pessoa do singular em direção a um outro que lê, o verso anterior “ eu viverei 200, 500 ou 700 anos” nos aponta na verdade um eu que é nós, os muitos situados em diferentes temporalidades. Assim, esse eu que fala no texto representa um sujeito que atravessa os tempos, sem nome próprio, sem idade, que se une fraternalmente a tudo que é vivo e resiste. Esse desejo de impessoalidade aparece também nos fragmentos da narrativa guarani sobre Jurupiranga, o guerreiro:

No passado, estava Jurupiranga em seu território distante trabalhando no roçado pelo alimento diário de sua família, quando o chefe da tribo chegou gritando ao lado de outros homens:

“Os colonizadores estão invadindo nossas terras, levando nossas mulheres e crianças, matando nossos velhos e incendiando nossas casas!”

Mal teve tempo Jurupiranga de enfrentar o inimigo, quando viu tombada sua aldeia e mortos seus familiares. Os brancos haviam levado sua família Cunhataí e outras mulheres para a escravidão e para submetê-las às suas sevícias. Foi uma verdadeira tragédia.

[...]

Assim começou sua peregrinação pelo interior do extenso território norte-centro e sul-americano [...]. Viu a água do planeta ser contaminada e desperdiçada. Viu a biodiversidade da terra ser destruída pelos corruptos e dominadores. Nesses séculos, Jurupiranga, com sua lança, combatia os inimigos, tornando-se um guerreiro sem terras, andarilho e solitário.

[...]

Um dia, deitado sob uma árvore e enfraquecido pelas dificuldades, fome, desesperança e enfermidades, mas enaltecido, glorificado pela força interior, teve um sonho. Sonhou que estava numa grande sala, cheia de cadeiras envernizadas e muitos indígenas, inclusive representantes de seu povo, vestidos de vestimentas alheias e estranhas a seu tempo original [...] Via o grupo indígena apresentando papéis para uns homens brancos de roupas pretas, cinzas. Via mesas cobertas de mapas de territórios indígenas definidos por eles e via negociações serem feitas objetivando a paz indígena. (POTIGUARA, 2004: p. 127 – 129)

Jurupiranga atravessa os tempos, é o índio que estava aqui quando os invasores chegaram, já guardião de uma história anterior, “interior” que teve o papel de fazê-lo resistir, “como se fosse um rinoceronte”. Vê o processo destruidor de colonização dos territórios norte - centro e sul-americano acontecer, sofre as consequências da exploração empreendida aqui pelos povos europeus, no entanto não perde sua força interior: “ [...] deitado sob uma árvore e enfraquecido pelas dificuldades, fome, desesperança e enfermidades, mas enaltecido, glorificado pela força interior” (POTIGUARA, 2004: p. 128). O guerreiro resiste e chega a um tempo em que já é possível negociar os direitos indígenas nas mesas do poder, vê-los garantidos por legislação. É o que já aconteceu, o que pode acontecer novamente e uma certa garantia de que mais poderá acontecer, vislumbre de outras possibilidades

Num sobressalto e num piscar de olhos, vislumbrou a universidade indígena lotada de jovens, futuros antropólogos, cientistas, historiadores, jornalistas, juristas, contadores da própria história. Viu bibliotecas inteiras recheadas de livros escritos pelos próprios indígenas, viu uma qualidade de vida nunca vista em toda sua vida. Mulheres indígenas eram respeitadas, quando passavam para fazer suas compras ou quando necessitavam de recursos médicos, educacionais e jurídicos. Os velhos eram venerados por todos. (POTIGUARA, 2004: p. 129)

O guerreiro Jurupiranga é todos os índios americanos, e é Eliane Potiguara esperançosa em *Prenúncio da Liberdade* (POTIGUARA: 2004 p. 123)

Meu coração se esquenta com tua chegada
E nela vejo o alvorecer
O cantar dos pássaros
O cocoricó dos galos
O ciscar das aves
Como que anunciando um novo dia
Claro Aberto
Limpo.

Há em a *História de Jurupiranga* um contar que vai além da pessoalidade de um homem. A respeito disso Deleuze (2011: p.12-13) desconfia que “Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas”. Para ele a literatura “só se instala, descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança.” O guerreiro da narrativa, assim como o eu - lírico dos poemas de Eliane, são expressões de devires potentes, que atravessam a individuação rumo a uma terceira pessoa destituidora do “poder de dizer Eu”.

No momento em que a voz autoral é enfraquecida no texto, este faz audíveis vozes anônimas. A renúncia a primeira pessoa do singular, a abertura para o outro, ao fora, promove um deslocamento do verbo ser e da própria noção de linguagem como representação de um pensamento que se pretende universal, passível de variação apenas na forma.

Daniel Munduruku no texto de apresentação de *Metade Cara, Metade Máscara* defende que

Agora é hora de ler as palavras que foram ditas ao papel. Palavras que chocarão, trarão vertigens, denúncias, tristeza, verdades, realidades. Realidades sombrias, frágeis, únicas. Realidades marcadas pela dor, pela alegria, pela esperança, pelo sucesso. Realidades ditas pela poesia, pela prosa, por números, por nomes. Realidades mostradas com as singularidades das “visões indígenas”. (POTIGUARA, 2004: p. 16)

O que Munduruku denomina de “visões” acontece para Deleuze (2011: p.14) quando o eu sai de cena cedendo lugar a um outro agora visto. Discute ainda que a literatura, apesar de ter a fabulação como parte dela, não pode fazer disso uma projeção de um eu, é preciso dar passagem a visões que produzem devires, potências. Creio assim que as noções apresentadas pelos dois escritores se encontram no momento em que o munduruku justifica a escolha por definir os textos de Potiguara como “Visões Indígenas”. Diz que

este é o nome “para dar voz aos “indígenas em movimento”, homens e mulheres que lutam para dar esperança para essa gente nativa deste nosso país. É um nome pensado para dar vazão ao pensar, ao sentir, ao viver dos povos indígenas brasileiros.” (POTIGUARA: 2004 p. 16). Acrescenta pouco mais adiante que essa escrita vem para “dar possibilidade de externalizar o olhar indígena sobre si mesmo, sobre os “outros” das ciências.”

Potiguara a partir do verso externaliza esse “olhar indígena sobre si mesmo” e em consequência sobre os “outros”

Que faço com a minha cara de índia?

E meus cabelos

E minhas rugas

E minha história

E meus segredos?

Que faço com a minha cara de índia?

E meu Toré

E meu sagrado

E meus “cabocos”

E minha Terra?

Que faço com a minha cara de índia?

(POTIGUARA, 2004: p. 34)

Presença corporal, religiosidade e cultura que se opõem radicalmente a um “outro” que se incomoda, é preciso dar vazão a essas formas de ser e de sentir, é preciso responder a pergunta incessante “Que faço com a minha cara de índia?” Ouso insinuar uma resposta utilizando os versos do mesmo poema: “Eu sou história”, “Eu sou cunha / Barriga brasileira / Ventre sagrado / Povo brasileiro.”

A pergunta incômoda não é a expressão de uma neurose individual, é a expressão de um estado em que o processo foi interrompido, impedido, no caso dos indígenas pelo violento projeto de colonização implementado por Portugal. Deleuze (2011: p.14) assinala que essa parada do processo seria então doença e que o escritor seria assim o médico de “si próprio e do mundo”. Dessa forma a literatura seria um empreendimento de saúde

A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambigüidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiadamente grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota. (DELEUZE, p.14)

Para Deleuze, a saúde como literatura, como escrita, “consiste em inventar um povo que falta”. Nesse sentido, Potiguara confere às suas lembranças uma origem que é coletiva, restitui através de sua prosa e seu verso o direito à memória, a ser outro. Há em

seus textos um ímpeto fundador, um devir-revolucionário que dá voz e possibilidades ao povo indígena através de um só guerreiro, Jurupiranga. É ele esse “povo que falta” ainda em vários espaços de poder em nosso país.

É pertinente dizer ainda que Eliane é considerada pelos povos indígenas das mais diversas etnias uma liderança espiritual. Graúna (POTIGUARA, 2004: p.17) conta que “em 1979, o cacique Faustino dissera que a marca cor de jenipapo que Eliane Potiguara traz do lado direito do rosto (de nascença) representa uma marca de ancestralidade”, ou seja, há nela a autoridade dos ancestrais, algo como a vivência e vidência destes. Assim, a escritora é alguém que pode testemunhar em favor de seu povo.

Acredito ser possível pensar esse testemunho, esse contar pelos que não puderam fazê-lo em favor dos que estão e virão, no trecho de *Vi um indiozinho escorrendo pelo bueiro*:

Vi um indiozinho escorrendo pelo bueiro. A metade de seu corpo superior debruçava-se sobre o meio-fio da rua e a outra parte jazia cansada, escorrendo pelo esgoto urbano [...] o indiozinho estava lá, derretendo, e eu tive vontade de me derreter junto a ele pelo ralo planetar, mas não pude. Seria covardia de minha parte. (POTIGUARA, 2004: p. 93 – 94)

A enunciação “Seria covardia de minha parte” sugere que Potiguara, a mulher vivida e vidente, diante do demasiado grande e irrespirável toma para si a responsabilidade de contar. No texto “On Obscure Writing”, Primo Lévi fala sobre a responsabilidade do escritor, já que a função primordial seria a de comunicar. Quem escreve o faz por ter algo a dizer. Lévi afirma que “as páginas brancas são brancas, e é melhor que sejam chamadas de brancas; se o rei está nu, é honesto dizer que está nu” (LEVI, 1990: 172). A escritora é honesta, aponta o dedo e diz que o indiozinho escorre esgoto adentro.

Elie Wiesel (1994, p.23) refletindo sobre sua própria necessidade de escrever sobre os horrores da *Shoá*, lança luz, talvez, sobre os motivos que justificariam uma escritura de quem viu. Wiesel escreve para não enlouquecer, para cumprir um dever. Como o autor, Eliane Potiguara é narradora autorizada das histórias e da cultura ancestral - sabe que precisa contar a história, pois deixar de fazê-lo, seria trair a própria experiência, como ela mesma diz, covardia.

É também Wiesel (1994, p.24) que fala sobre a necessidade de “forçar o homem a olhar”. A partir dessa afirmativa, arrisco-me a pensar o registro e circulação das narrativas do povo indígena como dispositivo necessário para fomentar discussões em torno da constituição de nosso país, de nossa ideia de nação e de nós mesmos. Essa escritura forçaria um olhar de perto, talvez um comprometimento, não da ordem da compaixão ou da solidariedade, para Susan Sontag uma forma encontrada para desculpar toda forma de violência. Para ela

Na medida em que sentimos solidariedade, sentimos não ser cúmplices daquilo que causou sofrimento. Nossa solidariedade proclama nossa inocência, assim como proclama nossa impotência. Nessa medida (a

despeito de todas as nossas boas intenções), ela pode ser uma reação impertinente – senão imprópria. Pôr de parte a solidariedade que oferecemos aos outros, quando assediados por uma guerra ou por assassinatos políticos, a fim de refletirmos sobre o modo como os nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento deles e podem – de maneiras que talvez preferamos não imaginar – estar associados a esse sofrimento, assim como a riqueza de alguns pode supor a privação para outros, é uma tarefa para a qual as imagens dolorosas e pungentes fornecem apenas uma centelha inicial.(SONTAG, 2003, P.86)

Corroborando com Sontag (2003, p.86) Potiguara denuncia a solidariedade como sentimento impróprio em *Vi um indiozinho escorrendo pelo bueiro* ao dizer

“Como consegue dinheiro? Ele, com o rosto encharcado de lágrimas misturadas á poeira, respondeu: “Pedindo!” Ele era só um pedinte indígena, uma nova classe social criada pela pobreza. E meu útero de mãe rosou, rosou tanto de uma dor rouca. (POTIGUARA, 2004: p. 96)

Potiguara se declara indignada com uma sociedade que segundo ela mesma idolatra a cultura indígena, suas expressões artísticas, suas maneiras de ser e de estar no mundo, diz-se solidarizar com as questões referentes à terra, mas que ignora o índio em sua condição física, humana, social e política. Conforme ela é “melhor fechar os olhos e ver os “indiozinhos” e suas famílias partirem de suas terras do que investigar as causas da migração compulsória. A esmola dada ao menino “cor de terra” é, pois, a prova cabal da nossa solidariedade, inocência e impotência. É Canclini (1983, p. 141) quem nos adverte que “Os índios não querem ter sua cultura embalsamada, nem querem se tornar espetáculos recreativos do turismo.”

Gostaria de chamar a atenção ainda para a materialização, ao que me parece, da força política e revolucionária da escrita de Eliane na expressão “E meu útero de mãe rosou, rosou tanto de uma dor rouca”. É próprio do útero os impulsos vitais, é no “ventre vulcânico revolucionário” (POTIGUARA, 2004: p. 97) que o engendramento e transformação de toda vida tem início. Assim, o uso da linguagem escrita em Potiguara responde á necessidade indígena de sair do isolamento, de ocupar cada vez mais espaços potencialmente políticos para sua luta para permanecer sendo um povo diverso. Penso que seus textos constituem dispositivos potentes de visibilidade suficientes e adequados para que parte da experiência ancestral ameríndia seja partilhada, para que a tela entre o eu e o outro possa se romper. A respeito disso Jacques Rancière (2010, p.150) diz que “O problema não é opor a realidade às suas aparências. É sim, construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades das palavras e das coisas, das formas e das significações.”

Cumprindo o dever a ela confiado pelos ancestrais, Eliane abre sulcos na linguagem, fazendo-a falar, á sua maneira promovendo o que para Deleuze (2011: p.17) seria a

finalidade da literatura: “a passagem da vida na linguagem que constitui as idéias”. Ela faz questão de marcar “Mas não sou eu só” (POTIGUARA, 2004: p. 103), pois fala da existência de milhões, para além do tempo e do espaço, e certamente para além das etnias.

No poema *Consciente*, Potiguara (POTIGUARA, 2004: p. 73) declara que “Mesmo que lhe arranquem os dentes / ou se lhe cortem a garganta gritante!” e diz em outro, *Na trilha da mata* (p.62), que não se importa se o que escreve “Não são versos / rimas / redondilhas”. Para Deleuze:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) e uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. (DELEUZE: 2011, p.11)

Importa para Potiguara continuar falando e fazendo de sua fala um acontecimento vital de que outros possam também participar, espaço de elaboração de novas virtualidades. Sua prosa e seu poema querem ser espaços de singularidades, e penso que alcançam esse objetivo - mesmo sem o carimbo do literário, a partir do momento que a voz que fala e que é ouvida em sua escrita não repercute um eu que pretende contar a história de um indivíduo, ouço neles um sem número de vozes, há lugares vazios a serem ocupados, mais rasgos a fazer na língua para fazê-la falar o que é preciso para que as visões de Jurupiranga se apresentem como realidade.

Referências bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. **L'écriture Du desastre**. Paris: Gallimard, 1980.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. 2ª ed. São Paulo: Ed.34, 2011.
- LÉVI, Primo. “On obscure Writing” in: **Other People's Trades**. Nova York: Summit Books, 1990.
- PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir á adversidade**. Trad. Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Ed.34, 2009.
- POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo: Global,2004
- RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. In: **O espectador emancipado**. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu negro, 2010. P. 123-153.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- WIESEL, Elie. Por que escrevo? In: **Construindo a imagem do judeu**. Org. Nelson H. Vieira. Rio de Janeiro: Imago, 1994. P.23-29.

LITERATURA E DEMANDAS ÉTNICO-RACIAIS: O CASO DE CAÇADAS DE PEDRINHO, DE MONTEIRO LOBATO

Patrícia Ricardo Andrade (UFES)¹

Resumo: O intento desta pesquisa é analisar os documentos e argumentos relacionados às ações propostas e às alegações feitas sobre a obra *Caçadas de Pedrinho*, de Monteiro Lobato, com relação à acusação de haver conteúdo racista no referido livro distribuído pelo MEC para o ensino básico. Formam o corpus da pesquisa, além da própria obra literária, o mandado de segurança impetrado no Supremo Tribunal Federal contra a distribuição da obra no ensino e os dois Pareceres do Conselho Nacional de Educação em resposta à ação dos movimentos antirracistas. Pretende-se verificar as estratégias discursivas utilizadas pelos movimentos antirracistas diante dos órgãos institucionais, como também observar a resposta governamental ao pleito, como instância simbólica dominante, seus diversos posicionamentos e argumentos em face das manifestações dos afrodescendentes. Valendo-se das perspectivas teóricas de Teun A. van Dijk (2012; 2008), Shohat e Stam (2006), Meurer, Bonini e Motta-Roth (2005), Norman Fairclough (2001), Machado et al. (2012), Barreto et al. (2012) e Homi Bhabha (1998), entre outros, reconhece-se a necessidade da pesquisa e da explicitação das diversas formas de racismo na produção cultural das elites simbólicas, materializada nos livros didáticos, na imprensa, no cinema, na televisão, nas literaturas e em outros gêneros do discurso, a partir de categorias/estratégias que consistirão, nesta análise, em princípios a serem aplicados à leitura do material discursivo proeminente desse acontecimento.

Palavras-chave: Racismo; literatura; análise crítica do discurso; ação afirmativa.

¹ Patrícia Ricardo Andrade é Graduada pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: prandadeletras@hotmail.com

Introdução

A controvérsia sobre a obra de Lobato iniciou-se em 2010, quando Antonio Gomes da Costa Neto, técnico em gestão educacional da Secretaria do Estado do Distrito Federal então mestrando em educação junto ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade de Brasília-UNB na linha de pesquisa em Educação das Relações Raciais, observou que não estavam sendo obedecidos os critérios para a seleção de obras que compõem o programa de triagem e distribuição dos livros didáticos na educação infantil pelo Ministério da Educação-MEC.

Tendo observado que o livro *Caçadas de Pedrinho* integrava a lista de distribuição do MEC e que continha vocabulário discriminatório com relação à personagem negra na estória remeteu, junto com a Ouvidoria da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial- SEPPIR ao Conselho Nacional de Educação-CNE uma solicitação de análise das condições de inserção do livro na seleção do MEC, justificando seu conteúdo racista.

Devido à resposta desfavorável do segundo documento do Parecer CNE/CEB nº 6/2011 foi, então, impetrado o Mandado de Segurança nº 30950 no Supremo Tribunal Federal-STF para que a distribuição do livro viesse a ser objeto de reanálise e readaptação às novas demandas da sociedade em prol das relações étnico-raciais. Dessa forma, o documento impetrado no Supremo tem em vista à reobservância do Parecer CNE/CEB nº6/2011 ou a extinção do ato administrativo citado, que transgredir a norma de vedação a obras com doutrinações racistas no Programa Biblioteca na Escola - PNBE.

Este trabalho realiza análise discursiva (a partir da Análise Crítica do Discurso) dos documentos jurídicos envolvidos na polêmica (Mandado de Segurança e Pareceres do CNE), de modo a levantar os argumentos e estratégias discursivas que são usados para avaliação da questão racial nas obras literárias e na educação.

1- Quadro Teórico

Valendo-se das perspectivas teóricas Teun A. van Dijk (2008; 2012) e de suas pesquisas sobre diversas formas de racismo em livros didáticos, no cinema, na imprensa, na televisão, em literaturas e entre outros gêneros do discurso, reconhece-se algumas categorias/estratégias que serão, nesta análise, princípios a serem aplicados à leitura dos Pareceres, como também do Mandado de Segurança.

Teun A. van Dijk, em *Discurso e Poder* (2012), explica que um dos modos de se investigar o evento comunicativo como um todo é observando o seu controle, isto é, o seu contexto como um todo e, além disso, analisar no discurso os recursos estratégicos utilizados em face dos que estão sendo dominados. Portanto, mostra-se relevante relacionar as principais sutilezas de abuso de poder e violações produzidas por meio da fala e escrita na sociedade. Via de regra, os negros são categorizados a partir de representações

antigas que contrastam com os discursos raciais contemporâneos dos movimentos sociais, logo são representações que engendram o racismo institucional, simbólico e individual nos discursos atuais.

Em *Discurso e Racismo na América Latina* (2008), Teun A. van Dijk salienta que no século XIX o racismo e o preconceito contra os negros eram explicitamente apresentados e ostentados em textos oficiais, filosóficos e científicos e que, embora esse tipo de discurso seja reprimido, ele ainda existe, mas é apregoado dentro de uma oratória cosmopolita sobre o “Nós”. Apesar da sutileza e da complexidade do discurso racista, os princípios organizadores globais desse discurso são muito simples e similares em qualquer tipo de discurso de base ideológica:

*enfazam os aspectos positivos do Nós, do grupo de dentro;

*enfazam os aspectos negativos do Eles, do grupo de fora;

*não enfatizam os aspectos positivos do Eles;

*não enfatizam os aspectos negativos do Nós.

Aplicadas a todos os níveis de discurso (sonoro, visuais, significados e ação), essas estratégias globais tendem a resumir as propriedades discursivas locais e globais da forma como os membros de dentro falam e escrevem sobre Eles (VAN DIJK, 2008, p.18).

Para complementar, Homi Bhabha (1998) esclarece que o discurso colonial preconceituoso depende do conceito de fixidez atemporalidade para representação da alteridade, entendendo a fixidez como “[...] ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca” (1998, p. 105-106) e a atemporalidade como algo “[...] ‘fora da história’, um modo de repetição e reinscrição”. (1998, p. 345).

2- Análise do Mandado de Segurança

Com base nas categorias elencadas por Teun A. van Dijk, elencamos no Mandado de Segurança contra a distribuição de *Caçadas de Pedrinho* argumentos e exemplificação que sugerem as seguintes estratégias de inferiorização no livro:

a) Sub-representação: No Mandado, enfatiza-se os contextos em que Tia Nastácia, em muitas partes da obra de Lobato, é tratada com ênfase na sua posição e status social de pobre e empregada, em relação às suas tarefas, aparência e capacidade cognitiva. Exemplos:

- Tia Nastácia foi para a cozinha acender o fogo para o café. (p. 36)

[...] – nem Tia Nastácia, que **tem carne preta**. (p.26)

Uma velha **branca** e uma **velha preta**. (p.39)

- Corra, **Sinhá!** Gritou para dentro. – Venha ver o “**felômeno**” que aconteceu com a criançada.(p. 31)

b) Animalização: o Mandado enfatiza a analogia explícita entre o tratamento dado a Tia Nastácia e o tratamento dado a animais relacionados com a “África” e com a cor negra. A animalização refere-se a uma suposta selvageria de personagens negros. De acordo com Shohat e Stam (2006, p. 200), para Fanon “o discurso colonial estabeleceu um elo entre ‘indivíduos selvagens e animais silvestres’, ambas criaturas ferozes vagando em ‘terras não habitadas’ “. Shohat e Stam (2006, p. 201) dialogando com a contemporaneidade elucidam, ainda, que: “o tropo que animaliza tudo e todos continua a assombrar o discurso da mídia em relação aos pobres e sem teto, em sua maioria pessoas de cor”. Exemplos:

-Imbecil! – resmungou a capivara, furiosa de tamanha asneira. Não é à toa que os macacos se parecem tanto com os homens. Só dizem bobagens.[...](p. 23)

-Tia Nastácia, esquecida dos seus números reumatismos, trepou, que nem um macaco de carvão, [...](p. 39)

-“negro urubu fedorento” (p. 22)

c) Naturalização: constitui-se como a norma de branquidade, segundo Teun A. van Dijk (2008, p. 105), o “paradigma formal dominante”, isto é, o branco aparece como o padrão da humanidade. Quando um discurso ideológico se torna natural, cristalizado, acomodado, isto é, invisível, “tal percepção corresponde a significações consideradas ‘naturais’, ‘corretas’, que são ‘assim mesmo’”. (MEURER, BONINI e MOTTA-ROTH, 2005, p.91). Exemplos:

-[...] Escutem: o tal **monstro** não é **preto?**

-**Sim.** (p. 45)

-**A negra**, que estava depenando uma galinha, [...]. (p. 48)

-E você, pretura? (p. 41).

d) Estereotipia: de acordo com Teun A. van Dijk (2008, p. 82) a estereotipia representa a manifestação de propriedades ideologicamente negativas e tendenciosas sobre a população negra, relacionando-a a referencial de “criminalidade em jornais, literatura e cinema; no desempenho de funções socialmente desvalorizadas, na televisão, literatura infanto-juvenil, livros didáticos; na exploração de estereótipos de ‘mulata’, ‘sambista’, ‘malandro’ e ‘jogador de futebol’ na literatura, publicidade impressa e televisiva, e no cinema.”. É interessante observar também que Teun A. van Dijk (2008) ao ampliar a explicação sobre esse tema relata que essa estratégia emanou-se da literatura do século XVII e, posteriormente, alastrou-se, historicamente, nos eventos

discursivos, a partir de uma perspectiva de manutenção da branquidade.
Exemplos:

-Desmaio de **negra velha** é dos mais rijos. (p. 55)

-A **negra** teve um faniquito dos de cari [...]. (p. 54)

Todos esses exemplos que o Mandado de Segurança elencam, se analisados à luz das categorias de inferiorização da Análise Crítica do Discurso, encenariam formas correntes de subalternização, o que justificaria o pleito. Além desses argumentos enfatizados no Mandado, encontramos exemplos de exotismo e silenciamento, que são recursos bem estudados pela A.D.C. quando se confronta com textos discriminatórios.

3- Análise dos Pareceres

Com base em análise comparada entre os Pareceres do CNE de 2010 e 2011, percebe-se algumas pequenas diferenças no texto de um e outro, mas que revelam uma substancial distância de posicionamento entre os dois documentos. O primeiro mais favorável ao pleito foi reescrito à luz de uma reinterpretação das leis, como mostraremos a seguir. No primeiro Parecer CNE/CEB nº15/2010 tem-se a seguinte citação:

Diante do exposto, conclui-se que as discussões pedagógicas e políticas e as indagações apresentadas pelo requerente ao analisar o livro *Caçadas de Pedrinho* estão de acordo com o contexto atual do Estado brasileiro, o qual assume a política pública antirracista como uma política de Estado, baseada na Constituição Federal de 1988, que prevê no seu artigo 5º, inciso XLII, que **a prática do racismo é crime inafiançável e imprescritível** (p. 4, grifo nosso).

Já, no segundo Parecer CNE/CEB nº 6/2011 homologado tem-se o seguinte discurso:

Diante do exposto, conclui-se que as discussões pedagógicas e políticas e as indagações apresentadas pelo requerente ao analisar o livro *Caçadas de Pedrinho* estão de acordo com o contexto atual do Estado brasileiro, o qual assume a política educacional igualitária como um compromisso estabelecido na Constituição Federal, segundo a qual um dos objetivos fundamentais da República é a **“promoção do bem de todos sem qualquer forma de preconceito ou discriminação” (art. 3º, IV) e no art. 16, do Estatuto da Igualdade Racial, dentre outros marcos legais** (p. 4, grifo nosso).

Nos trechos destacados observa-se a mudança de foco, isto é, embora os requerentes citem no corpo do Mandado e nas solicitações anteriores que todo o questionamento ocorreria devido somente ao tratamento desigual dado a Tia Nastácia na obra lobatiana, o CNE contrapõe-se, no segundo Parecer, ao objetivo do pleito, ampliando para qualquer forma de discriminação, como também retira o crédito de todo o movimento social da causa negra, como se o tratamento desigual não existisse, reverberando, ainda, a presença do mito da igualdade racial no Brasil.

No primeiro documento CNE/CEB nº 15/2010, a própria relatora dos Pareceres, expedidos pelo CNE, Nilma Lino Gomes que, é negra e coordenadora de programas de ações afirmativas como também detentora de diversas produções que refletem sobre a temática racial no Brasil, deixa claro que lidar com questões relacionadas à literatura poderia possibilitar conflitos, contudo ratificou as mudanças do segundo documento. E embora a relatora dos Pareceres tenha escrito que o documento Parecer CNE/CEB nº 15/2010 só seria “reexaminado e reescrito” (p. 2) devido a não compreensão de alguns setores – sobretudo a mídia – que o entendeu como vetação à obra de Lobato, pode-se verificar que o intento foi além disso, pois a relatora ratifica a todo o momento, por meio de retomadas e remissões positivas da obra, o seu “valor” literário, minimizando trechos com conteúdo considerado racista que o primeiro Parecer evidencia.

Desse modo, percebe-se, que o documento homologado ofuscou, isto é, atenuou toda a carga estereotipada e preconceituosa da obra implicada e todas as sanções previstas em lei. Teun A. van Dijk (2008) comenta essa estratégia bastante recorrente no discurso público atual, quando se refere às questões relacionadas à determinada minoria, sobretudo, no Brasil, à negra:

Se antigamente os discursos políticos sobre [...] minorias étnicas no país eram explicitamente racistas, alardeando e glorificando a superioridade da raça branca, hoje essa apresentação do Outro é mais sutil e geralmente embutida em uma retórica positiva sobre como somos tolerantes e como estamos orgulhosos de viver numa nação multicultural (p.18).

Os principais argumentos midiáticos contra o primeiro parecer, que influenciaram sobremaneira na modificação do mesmo, são repletos de táticas de inferiorização e silenciamento do discurso dos movimentos sociais da causa negra visto que ressaltam mais interpretações negativas sobre os negros. Para complementar esse raciocínio, Cesar Augusto Baldi, em “Monteiro Lobato, racismo e CNE”², complementa essa observação com as seguintes análises sobre o primeiro parecer:

As críticas ao parecer vieram fundamentalmente centradas nos seguintes pontos: a) Monteiro Lobato teria sido quase proibido e não se estaria livre de um processo de censura e de expurgo de livros por parte de um tribunal literário; b) o autor não teria se afastado da mentalidade que “predominava na elite de seu tempo”; c) banir autores somente seria admitido em “casos claros de repugnante racismo” (Lya Luft); d) a

medida estaria em desacordo com “nossa maneira de convivência entre as etnias”; e) Tia Nastácia encarna a “divindade criadora”, projetando a “igualdade do ser humano a partir da consciência de sua cor” e que “se há quem se refira a ela como ex-escrava e negra é porque essa era a cor dela e essa era a realidade dos afro-descendentes no Brasil dessa época” (Academia Brasileira de Letras); f) tal iniciativa decorre do multiculturalismo “que reivindica a intervenção do Estado para autonomizar culturas, como se fossem minorias oprimidas em pé de guerra com a sociedade nacional”, uma “imitação servil dos Estados Unidos, país por séculos institucionalmente racista” (Aldo Rebelo). Os argumentos dizem mais sobre o que ocultam do que, efetivamente, sobre o próprio parecer e suas conclusões.

O autor Cesar Augusto Baldi² responde aos argumentos da mídiado seguinte modo:

Alexandre Emboaba da Costa destaca que tais argumentos tendem a: a) apontar a miscigenação como falta de racismo e como fator que influencia as relações sociais, esquecendo a articulação complexa entre classe, gênero, raça, sexualidade e espiritualidade: na “constituição desigual do desenvolvimento e das sociedades da América Latina”; b) divorciar o Brasil dos processos históricos de desenvolvimento global, construindo uma “especificidade histórica” como “algo isolado”, como se não houvesse qualquer inserção num sistema internacional de distribuição desigual de hierarquias; c) supervalorizar a ligação entre miscigenação e igualdade social como se fosse um processo estático, esquecendo tratar-se de “um sistema específico de dominação, com suas maneiras próprias de reproduzir a hierarquia e o poder”. Em suma: “em vez de proteger a miscigenação a qualquer custo”, necessário “examinar como as relações desiguais e hierárquicas foram reproduzidas dentro de um sistema que não visa à separação de raças como na América do Norte, mas uma suposta tendência à integração e à cordialidade”.

No segundo documento, a posição do Programa Nacional Biblioteca na Escola-PNBE no pleito também altera-se, visto que de “vilão tornou-se mocinho” ao invés de atender as normas que foram prescritas por ele mesmo em seus editais internos para seleção de obras, o edital do PNBE passou a ser o critério que deveria ser seguido pelos sistemas educacionais, sem reobservância.

² Disponível em: < <http://www.geledes.org.br/areas-de-atuacao/educacao/dossie-monteiro-lobato/8406-monteiro-lobato-racismo-e-cne> >. Acessado em: 01/06/2013.

² Idem

No primeiro Parecer, a norma do acréscimo de uma nota explicativa, que era “exigida”, de modo prescritivo, por parte do CNE para o MEC, foi flexibilizada para apenas uma “recomendação” no texto das novas edições, e que, de acordo com o novo Parecer CNE/CEB nº 6/2011, agora, deve ser obrigação dos sistemas educacionais avaliar o cumprimento das legislações atuais antirracistas, retirando, dessa forma, algumas obrigações do MEC.

Outro fator objeto de questionamento seria a preparação do professor, da educação infantil, especificamente para lidar com questões tão complexas, que chegaram sem consenso até o STF. Convém, portanto, por em destaque a total mudança de um parecer para outro, o que demonstra que o atual não ratificaria o precedente, como também observa-se que há no segundo Parecer CNE/CEB nº 6/2011 a tentativa de acalmar os ânimos dos contrários, sendo, por conseguinte, mais uma resposta à sociedade, enquanto o primeiro Parecer CNE/CEB nº 15/2010 seria aos movimentos da causa negra e a Antonio Gomes da Costa Neto.

4- Conclusão

O conteúdo literário, em alguns momentos, serve como veículo de ideologias preconceituosas que, ao contrário de seus escritores, ainda sobrevive na sociedade, motivando a luta de quem se sente todos os dias excluído no subemprego, nas favelas, nas delegacias e nas universidades. Teun A. van Dijk (2008) nos remete aos diversos modos da prática racista sedimentar-se nas mentes das pessoas:

Já que o racismo não é inato, mas aprendido, deve haver meios para esse processo de aquisição ideológica e prática. As pessoas aprendem a ser racistas com seus pais, seus pares (que também aprendem com seus pais), na escola, com a comunicação de massa, do mesmo modo que com a observação diária e a interação nas sociedades multiétnicas (2008, p. 15).

Infelizmente, a relatora opta pelo argumento populista, nesse acontecimento, favorecendo desse modo, a polarização elucidada por Teun A. van Dijk (2008) entre os diversos órgãos da imprensa e o governo contra os movimentos negros. Sobre o pleito, já ocorreram diversos encontros no STF com objetivo de apaziguar o fato, todavia, assim como historicamente são tratadas as questões envolvendo os negros, têm sido preteridas em relação a outros acontecimentos.

Sendo Assim, os movimentos sociais buscam hoje, independentes de sua especificidade, a valorização de suas identidades a partir de novos discursos, ultrapassando resquícios de segregação e preconceitos explicitados em textos anteriores, já que os objetos discursivos são resultados de todos os enunciados que os precederam, os nomearam, os explicaram e os descreveram na sociedade. (apud NORMAN FAIRCLOUGH, 2001, p. 66).

Referências

- BALDI, Cesar Augusto. *Monteiro Lobato, racismo e CNE*. Geledés Instituto da mulher Negra. **Dossiê Monteiro Lobato. São Paulo - S.P. Disponível em:** <<http://www.geledes.org.br/areas-de-atuacao/educacao/dossie-monteiro-lobato/8406-monteiro-lobato-racismo-e-cne>>. **Acesso em:** 01/06/2013. Publicado em: Quinta, 18 de Novembro, 2010.
- BARRETO, M. A. S. C. et al. *Africanidade(s) e Afrodescendencia(s): Perspectivas para a formação de professores*. Vitória: ADUFES, 2012.
- BHABHA, H.K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: ED. UFMG, 1998.
- CARDOSO, Edson Lopes. *A propósito de Caçadas de Pedrinho*. Geledés Instituto da mulher Negra. **Dossiê Monteiro Lobato. São Paulo- S.P. Disponível em:** <<http://www.geledes.org.br/areas-de-atuacao/educacao/dossie-monteiro-lobato/8948-a-proposito-de-cacadas-de-pedrinho>>. **Acesso em:** 01/06/2013. Publicado em: Terça, 08 de Fevereiro, 2011.
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Carta aberta ao Ziraldo*. Disponível em: <http://www.idelberavelar.com/archives/2011/02/carta_aberta_ao_ziraldo_por_ana_maria_goncalves.php> Acesso em: 05 de fev. 2013.
- MACHADO, Emília. et al. *Dá África e sobre a África: textos de lá e de cá*. 1. Ed. São Paulo: Cortez, 2012.
- MANDADO DE SEGURANÇA. Supremo. Disponível em: <<http://stat.correioweb.com.br/arquivos/educacao/arquivos/0004PeticaoInicial-PeticaoInicial18820110.pdf>> Acesso em: 05 de fev. 2013.
- MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola, 2005.
- PARECER CNE/CEB nº 15/2010. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCQFjAA&url=http%3A%2F%2Fportal.mec.gov.br%2Findex.php%3Foption%3Dcom_domain%26task%3Ddoc_download%26gid%3D6702%26Itemid%3D&ei=Ex2aUZScMYblQHARoDAAg&usq=AFQjCNEDRgphc7gjOMrGoqaU2tW77ikOQQ&bvm=bv.4675178d.dmQ>. Acesso em: 01 de maio. 2013.
- PARECER CNE/CEB nº 06/2011. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CDQFjAB&url=http%3A%2F%2Fportal.mec.gov.br%2Findex.php%3Foption%3Dcom_domain%26task%3Ddoc_download%26gid%3D8180&ei=ayGaUcmpDPC50AGO5IG4CAusq=AFQjCNFUjbPWcV1KHEveji1EnBTZUq6Iag&bvm=bv.46751780,d.dmQ>. Acesso em: 01 de maio. 2013.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Paulo Vinicius Baptista da; ROSEMBERG, Fúlvia. Brasil: lugares de negros e brancos na mídia. In: VAN DIJK, Teun. A. (Org.). *Racismo e discurso na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2008.
- VAN DIJK, Teun. A. *Discurso e poder*. Tradução Judith Hoffnagel. et al. São Paulo: Contexto, 2012.

LITERATURA E HISTÓRIA EVIDENCIANDO AS MUITAS FORMAS DE COLONIZAÇÃO APRESENTADAS NO DISCURSO PÓS-COLONIAL DE LUIZ GUILHERME SANTOS NEVES

Cláudia Fachetti Barros (UFES)¹

Resumo: O trabalho aborda o preenchimento de vazios que a Literatura propicia à História, a partir da análise de *Crônicas da Insólita Fortuna* de Luiz Guilherme Santos Neves. Para tanto, levantamos questionamentos que constituem um campo de disputa teórica e ideológica, pretendendo abordar, também, as contribuições dos intelectuais dos estudos Pós-Coloniais: Mignolo, Gayatri Spivak, Edward Said e Homi Bhabha –, dentre outros, para pensar a obra de Luiz Guilherme Santos Neves por meio de seus vários olhares.

Palavras-chave: Literatura; História; Subalternidade.

Os discursos estabelecem uma história. A história, em nossa perspectiva discursiva, não se define pela cronologia, nem por seus acidentes, nem é tampouco evolução, mas produção de sentidos. Ela é algo da ordem do discurso. Não há história sem discurso. É, aliás, pelo discurso que a história não é evolução, mas sentido, ou melhor, é pelo discurso que não se está só na evolução, mas na história. (HENRY, Paul, 1985, p.15)

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: cbfachetti@hotmail.com .

Na perspectiva de compreender melhor os discursos que estabelecem uma história lançado, ao iniciar esta pesquisa, questionamentos que têm atravessado, em tempos hodiernos, os Estudos Culturais.² Tais inquietações certamente constituem um grande campo de disputa teórica e ideológica. Visando a produção de sentido, as apresento: em que medida as nações periféricas são ou não hoje uma continuação do mundo ocidental para a conformação de um saber de pretensões universais surgidos na Europa? É possível afirmar que a colonização tem muitas formas que “não são categorizadas sob a rubrica de ‘colonização’³?

Entendendo a importância histórica deste debate, com a pretensão de, nesta pesquisa, contemplar a construção e desconstrução da identidade do “Outro” – colonizado –, vislumbro abordar, além dos questionamentos propostos pelos Estudos Culturais, as contribuições dos intelectuais dos estudos Pós-Coloniais - Walter D. Mignolo, Gayatri Spivak, Edward Said e Homi K. Bhabha –, dentre outros, para pensar por meio de seus vários olhares, onde os questionamentos acima elencados se corporificam em mecanismos de reflexão na obra de Luiz Guilherme Santos Neves. Para tanto, se faz necessário uma breve exposição do pensamento que orbita os Estudos Culturais, e, o que permeia a teoria dos intelectuais elencados.

Os Estudos Culturais não configuram uma “disciplina”, mas uma área em que diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade. Estes estudos construíram uma tendência importante da crítica cultural que questiona o estabelecimento de hierarquias entre formas e práticas culturais, estabelecidas a partir de oposições: cultura alta/baixa, superior/inferior, entre outras binariedades.

Ante a essa determinação, os Estudos Culturais – problemática teórica de repercussão internacional –, apesar de ter seu surgimento marcado na Inglaterra e sua difusão inicial no eixo anglo-saxão, foi pouco a pouco se ramificando para outras localidades. Os espaços – impérios coloniais – que marcaram o início de sua existência, gradativamente já não exerciam mais a liderança desta corrente. Na busca, cada vez maior de se entender o todo cultural, tais estudos optaram por visibilizar o “estilhaçamento” do indivíduo em suas múltiplas posições e identidades. Para tanto, descentraram-se cada vez mais no plano geográfico, e, ampliaram-se, teoricamente. Nessa multiplicidade, abriu-se espaço para os Estudos Pós-Coloniais⁴.

² Os Estudos Culturais nascem a partir dos estudos realizados por Raymond Williams, crítico de literatura britânico, apontado como um dos criadores da disciplina e pelo historiador E. P. Thompson. Ambos ao lado de Richard Hoggart, primeiro diretor do Centro de Birmingham, tecem as primeiras reflexões que irão compor o arcabouço do campo de pesquisas evidenciado. Ao trazer o tema para esta discussão o faço especificamente por sua natureza interdisciplinar e por sua transitoriedade. Procuo evidenciar como tais estudos se destinam a questionar interações que se baseiam no poder e na autoridade. Neste aspecto é fundamental que ele mesmo não se constitua de verdades absolutas e dogmáticas.

³ Expressão tomada de empréstimo da Professora Doutora Eni Puccinelli Orlandi em sua obra *Terra à vista discurso do confronto: Velho e Novo Mundo*. Para saber mais ler: ORLANDI, Eni Puccinelli. *Terra à vista discurso do confronto: Velho e Novo Mundo*. 2 ed. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2008.

⁴ O desdobramento dos Estudos Culturais, chamado de Estudos Pós-Coloniais, foi criticado por teóricos como Anne McClintock (1995, p. 391- 2). Segundo ela, o termo pós-colonialismo se beneficia do sucesso do termo pós-modernismo. Para saber mais ler: McCLINTOCK, Anne. *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*. New York & London: Routledge, 1995. Entretanto, ALMEIDA (2012, p. 35) nos orienta quanto ao uso do termo, pois “os vários usos críticos dos termos “pós-colonial” e “pós-colonialismo” tendem a deslocar o sentido linguístico mais evidente de “pós” como “depois” ou “fim” para um gesto de ir além, de pensar criticamente a condição periférica desses espaços historicamente coloniais e pós-coloniais, procurando abrir novos modos de entendimento”.

Os Estudos Pós-Coloniais e os Estudos Culturais, por sua amplitude teórica apresentam condições de rompimento com a fixidez de conceitos que as nações consideradas modeladoras do discurso teórico-crítico da cultura, impõem ao colonizado. Razão pela qual, marcam sua relevância nesta pesquisa. Estas correntes fomentam importantes mecanismos de descolonização em determinadas conjunturas históricas, denunciando que em nome de interesses coloniais ocidentais a *episteme* moderna, no que concerne ao saber/poder, foi assim assinalada: europeu – sujeito do conhecimento. Colonizado – sujeito silenciado.

Tais mecanismos serão evidenciados ao longo de nossa exposição pelo discurso pós-colonial do autor de *O templo e a força* (1999). LGSN⁵ aponta, em suas obras, para uma sociedade colonial que agoniza ante os desmandos do colonizador. Trabalha um texto que se pauta num “[...] conjunto de práticas e discursos que desconstruem a narrativa colonial tal qual foi escrita pelo colonizador e tenta substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado” (SANTOS, 2002, p.13). Agindo assim, evidencia em seu texto, “[...] o gesto de ir além, de pensar criticamente a condição periférica desses espaços historicamente coloniais e pós-coloniais, procurando abrir novos modos de entendimento”. (ALMEIDA, 2012, p. 35)

A produção literária de LGSN, caminha no sentido de abrir espaço, por meio de uma investigação, para um aprendizado contínuo a partir do “Outro”, daquele “[...] cujo discurso silenciado corre o risco de ser apropriado”. (ALMEIDA, sd, p.02) Em sua investigação e interação com o “Outro”, o navegante do imaginário⁶ sinaliza na obra, *corpus* desta pesquisa – *Crônicas da Insólita Fortuna* (1998), que diferentes culturas emergem dos mais diversos campos sociais; que lutas acirradas apresentam-se, apesar do estreito espaço em que se digladiam. No intuito de perceber este jogo – arena aberta de possibilidades –, História e Literatura atuam em meu campo direto de interesse. Por tal razão empreenderei um envolvimento maior com as musas – Clio⁷ e Calíope⁸.

Na busca de “[...] inventariar as heranças coloniais e pós-coloniais” (ALMEIDA, 2012, p. 34), na luta pela descolonização, pelo preenchimento de vazios, de se ouvir a voz do silenciado, de se dar a perceber se o subalterno pode ou não falar, a trajetória das musas tem contribuído enormemente. Tal contribuição é estabelecida no intuito de se buscar tentativas de desmascarar a versão dominante que se pretende fixar como verdade.

⁵ Por meio da sigla LGSN, passaremos a nos referir ao historiador e literato capixaba – Luiz Guilherme Santos Neves.

⁶ Luiz Guilherme Santos Neves na crônica, *Vilão Farto do Capitão dos Sonhos*, refere-se ao capitão Vasco Fernandes Coutinho como navegante do imaginário, expressão posteriormente usada por Maria Thereza Coelho Ceotto em sua obra homônima para fazer referência ao próprio literato. O que também o faço. Para saber mais sobre a obra de Maria Thereza, ler: Seleção, notícia biográfica e estudo crítico – *Navegante do Imaginário* – Luiz Guilherme Santos Neves: vida e obra. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

⁷ Clio é uma das nove musas que, junto com as irmãs, habita o monte Hélicon. Filhas de Zeus e Mnemósine, a memória. Musa da História e da criatividade, é também quem divulga e celebra as realizações. Preside a eloquência, sendo a fiadora das relações políticas entre homens e nações.

⁸ Calíope é a musa da Literatura, da epopeia, da poesia lírica e da ciência em geral. É a mais velha e sábia das musas, sendo considerada por vezes a rainha.

Nesta odisséia, não há como não vislumbrar o estabelecimento e a circulação de formas de discurso, principalmente no que tange à “descoberta” do *Novo Mundo* e sua reflexão na retórica europeia.

Uma retórica, com poder ilusório, inebriante, verdadeiro canto de sereia, que reforça modelos universalizantes. Edward Said propõe uma mudança radical de identificação deste olhar. O crítico pós-colonial aponta caminhos, possibilidades para “[...] um olhar que não é mais o olhar centrado na modernidade europeia” (SAID, 1984). Essa procura por um novo olhar deve-se, em muito, ao resultado da formação de modelos discursivos e práticas ideológicas produzidas no confronto da ciência, da religião, do direito, da política, das artes, pelo mundo colonizado. Um embate que será captado de maneira singular pela união da narrativa literária e histórica, que envolvem uma produção de sentidos, possibilitando respostas aos questionamentos anteriormente aventados. LGSN, em seu campo estético, suas crônicas, soube captar com maestria a essência deste confronto e trazer por meio de seu texto⁹ – plural, que é pura travessia, verdadeira explosão, descentralizado, sem fechamento –, o poder que História e Literatura têm, ao interagir.

LGSN em *Crônicas da Insólita Fortuna*, busca abrir a caixa de Pandora e propor uma revisão dos fatos. Nessa revisão que nunca reafirma, mas ataca e questiona, o passado é reinterpretado, assim como a Literatura, sofrendo um processo de reflexão visando à desordem dos elementos canônicos – intriga, personagens, ações e outros mais – projetando como estratégia final a elaboração de um jogo intelectual com a linguagem e com a memória literária e artística, despertando para uma agudeza de consciência.

Agudeza que se ampliará com os desafios teórico-políticos lançados pelos chamados estudos subalternos¹⁰ e pela teoria pós-colonial. Pensar o pós-colonialismo no contexto pós-moderno requer, além de uma reflexão acerca da produção de sentidos, dos discursos de construção do “Outro”, dos instrumentos de poder e das possibilidades de agenciamento¹¹, uma atenta análise do relacionamento entre o colonizador e o colonizado. Nesta relação, palavras como “descobrir” e “conquistar”, que aparentemente são tão manifestamente opostas, nos ajudam a evidenciar as condições de funcionamento de práticas discursivas específicas.

Em *Crônicas da Insólita Fortuna*, LGSN apresenta um discurso pós-colonial, apesar das histórias narradas acontecerem num cenário de Brasil colônia. Em suas narrativas o autor evidencia as muitas formas de colonização não categorizadas sob a rubrica de colonização, que podem existir. Por meio das tensões culturais decorrentes do processo

⁹ Ao fazer tal descrição da palavra texto, o faço de acordo com os ensinamentos de Roland Barthes em sua obra: *O rumor da língua*. Para saber mais ler: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

¹⁰ Os Estudos Subalternos concentram boa parte de sua produção reflexiva na Índia, no que tange a luta e a emancipação dos povos que viviam sob a tutela colonial. Abrangem também África e Caribe. Tais estudos, abordam questões de classe, gênero e raça, preocupando-se em não explicar a realidade do “Outro” a partir de categorias binárias.

¹¹ Ao apropriar-me desta expressão, o faço em consonância aos estudos de Deleuze e Guattari. Para saber mais ler: DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 02. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudio Leão. Editora 34, 1997.

de hierarquização verificado por parte do colonizador (descobridor ou conquistador?) em relação ao conquistado em sua terra (invadida ou visitada?), o autor irá analisar a saga dos sujeitos coloniais, sem perder de vista a dos sujeitos imperiais.

Nessa análise constata que vivemos em um constante processo de deslocamento e recolocação da matriz colonial de poder. Walter Mignolo (2008, p. 20) irá nos alertar para as forças dessa matriz e seu deslocamento. Sem esta reflexão seria extremamente perigoso adentrarmos ao território das *insólitas fortunas* de LGSN, com intuito de trazer para o debate a fala do sujeito subalterno, corriqueiramente silenciado.

A crítica indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010) em seus estudos sobre o tema – *fala do sujeito subalterno* – demonstra a necessidade de estarmos sempre em vigília permanente, no que tange a uma postura ética, sem cumplicidades, aberta a um aprendizado contínuo a partir do “Outro”, silenciado pelo discurso histórico elitista. Spivak chama a atenção para o fato de que é perigoso falar pelo outro. Ao discursarmos sobre o silenciado corremos o risco de emudecê-lo ainda mais.

Compreendendo a complexidade do tema e com o intuito de não fugir da história-problema, os vários olhares interdisciplinares fundamentam o discurso do autor de *A nau decapitada* (1985). Ao evidenciar o cenário colonial, discute questões abertas do pós-colonial. Para tanto, reveste suas obras, a meu ver com o impacto das releituras dos discursos até então propostos acerca do tema – colonialismo. Demonstra o fracasso da descolonização. E, em meu entendimento, concordando com Mignolo, faz pulsar de suas obras, que a tarefa da descolonização foi deixada de lado, e que é hora de reintroduzi-la nos estudos do Terceiro Mundo. Com esta temática, abre um espaço de reflexão em seu trabalho.

O literato, pesquisador e historiador LGSN, em suas obras lança um olhar: pensa, afeta, fere e busca reconciliar-se com grupos particulares, por meio de uma *história* até então perdida, onde as massas anônimas e marginalizadas, agora, terão voz. Ao escrever as *insólitas fortunas* as faz melhor que o historiador, provando que o escritor não tem compromisso com a verdade. Charles Baudelaire (1982, p. 24) disse certa vez que “[...] todo escritor, prosador ou poeta, não importa, tem compromisso com a verdade, nem que tenha que *inventá-la*”. A verdade que o escritor historiador profere é diferente da verdade do historiador.

Na pretensão de evocar ainda mais especulações sobre a subalternidade, instalando à maneira de Spivak, um desconforto e um incômodo que devem acompanhar toda postura crítica que “rejeita a crença na razão iluminista e na transparência da linguagem em prol de uma fratura epistemológica que insere uma mirada nova tanto no campo discursivo quanto na esfera de uma atividade político- libertadora” (ALMEIDA, 2013, p. 03), apresento, nesta discussão, a insólita fortuna de *Mateus Nogueira, o noviço*.

Aos 20 de janeiro batizei o filho do Gato e casei-o com sua negra: foram seus padrinhos Duarte de Lemos, Bernardo Pimenta e André Serrão”. O irmão Mateus Nogueira parou de ler a carta, remetida do Espírito Santo pelo padre Francisco Pires, e olhou para o supervisor Manoel da Nóbrega, a quem a missiva fora dirigida. Nóbrega fez sinal para que ele

prosseguisse, e o ferreirinho continuou a ler à luz de vela.

Ao seu redor, padres e irmãos da Companhia ouviam suas palavras. No dia seguinte, ainda de madrugada, Mateus Nogueira seguiria na guerrilha militar que os colonos faziam contra os tamoios que assaltavam os campos de Piratininga, na capitania de São Vicente, pondo em risco a obra que os padres ali desenvolviam.

Mateus Nogueira foi **o primeiro mameluco** que nasceu no Espírito Santo, gerado graças ao reflexo de um espelho e ao fio de uma tesoura. Seu pai, também chamado Mateus, tinha sido soldado na África, e veio para o Espírito Santo com o capitão Vasco Fernandes Coutinho. Durante a travessia do Atlântico, na caravela que Coutinho trocara por uma tença nos armazéns da Coroa portuguesa, o capitão preveniu seus homens sobre a nudez das índias que habitavam as terras do Brasil. Sabia das tentações que acometeriam a todos e lembrou-lhes que, por temor dos índios, pensassem na rópra pele antes de arremeter sobre a peledas índias, para colher-lhes as facilidades. [...]

Dois dias depois da chegada ao Espírito Santo, já perambulava pela praia de Piratininga com alguns espelinhos e uma tesoura da Alemanha pendurados do cardaço do calção, o peito nu exposto ao sol dos trópicos, o olho itinerante lambendo o corpo das índias que catavam moluscos nas pedras de beira-mar. A primeira que caiu no reflexo dourado dos seus espelinhos, e a quem ele presenteou com a tesoura alemã de lâminas prateadas foi a mãe de Mateus Nogueira.

O menino cresceu na companhia da índia, depois que o pai foi abatido na guerra contra os goitacazes. Um naufrago espanhol ferreiro nascido em Córdova, que se salvou, de um naufrágio nas praias do Espírito Santo, e que passou a morar com a mãe de Mateus Nogueira, o adotou por aprendiz, fazendo dele um malhador de bigorna. Mateus aprendeu o ofício com a cega **obediência dos mansos**. Daí em diante, o menino passou a ser chamado de Mateus Ferreiro ou, simplesmente o ferreirinho. Seus pendores a fabricação de anzóis, cunhos e facas tornaram-no muito procurado pelos que necessitavam destes e de outros utensílios de ferro. Mateus tinha treze anos quando chegaram à companhia do Espírito Santo, vindos da Bahia, o jesuíta Leonardo Nunes e o irmão Diogo Jácome, em viagem para São Vicente. A **vivacidade** do aprendiz impressionou o padre Leonardo. Estava ali um neófito bem talhado para servir à glória de Cristo, com a vantagem de já vir para a Companhia iniciado nas artes da ferraria. Quando os dois religiosos prosseguiram viagem para o sul, Mateus Nogueira seguiu com eles, primeiro prosélito de que a Sociedade de Jesus fazia no Brasil. A índia, sua mãe, com os olhos secos e vazios, viu o filho partir levando apenas um pequeno samburá a tiracolo, por ela provisionado de seis pãezinhos de mandioca e alguns aipins cozidos na brasa, que o menino repartiu, durante a viagem, com o padre Leonardo

Nunes e o irmão Jácome.

Em São Vicente, **submeteu-se candidamente às disciplinas jesuíticas**, pois que já entrou na Companhia obediente, tendo sido discípulo do padre Manoel da Nóbrega, e companheiro dos irmãos José de Anchieta e Diogo Jácome. Mas o ferreirinho **jamais chegaria ao sacerdócio** porque, em 1561, teve morte violenta, com espantoso desfecho.

A expedição armada pelos paulistas para combater os tamoios já estava no bojo da mata, uma parasanga distante do colégio dos padres, quando Mateus Nogueira foi varado por uma flecha que o rompeu pelas costas. Antes de cair de borco, ainda deu, em silêncio sofrido, alguns passos cambaleantes, segurando com as mãos a ponta do dardo que o atravessara, como se a impedir que o trespassasse mais do que já tinha trespassado através da carne e da sotaina, feita com os panos surrados das naus.

No lugar onde caiu, e exalou o último suspiro, brotou uma fonte de águas cor de sangue.

Não se sabe por que os jesuítas nunca relataram em carta este acontecimento extraordinário. (grifos meus. NEVES, 1998, pp.70-75)

Lembrando minha condição, nesta pesquisa, de evocar especulação, entendo que a insólita fortuna de Mateus Nogueira revela as tantas insólitas fortunas dos silenciados pelo discurso dominante do colonizador. Mateus Nogueira, apesar de discípulo de Manuel da Nóbrega e companheiro de Anchieta, jamais chegou a exercer o cargo de sacerdote. Fora escolhido para servir de “escudo” aos propósitos da Cia de Jesus e “seguiria na guerrilha militar que os colonos fariam contra os tamoios”. Em nome de ter a “obediência dos mansos”, “vivacidade” e de “submeter-se candidamente às disciplinas jesuíticas”, sua insólita fortuna é a morte precoce. Será? Acredito que não! Sua insólita fortuna é ter nascido mameluco em terras coloniais. Anchieta e Nóbrega são poupados do confronto. Por quê? Por representarem, nessas terras, o império.

Apesar da saga de Mateus Nogueira, de sua morte “martirizada”, não é seu nome que ocupa as páginas de honra dos cadernos escolares e dos livros de História. Não é seu nome que recheia as mais variadas obras que povoam o imaginário histórico do povo brasileiro. Anchieta e Nóbrega, são heróis! Mitos! Mateus é simplesmente o “primeiro mameluco que nasceu no Espírito Santo”. Ao ser “varado por uma flecha que o rompeu pelas costas”, lembra a sorte de muitos subalternos em nossos dias.

Na contemporaneidade, ainda é baixíssima a presença em cursos de pós-graduação, de negros, de índios ou de seus descendentes diretos e, em geral, de estudantes oriundos das classes menos favorecidas da nossa população. Assim como a Cia de Jesus nunca relatou em carta os acontecimentos acerca de uma situação extraordinária que, provavelmente, mitificaria o índio “mameluco” e o retiraria do lugar comum, também em nossa sociedade os discursos são extremamente refratários a qualquer questionamento sobre o lugar destes indivíduos na sociedade.

Ao lermos a História, literariamente escrita por LGSN, nos deparamos com uma arena onde se confrontam valores. Apreendemos de seu discurso o desafio de (re)legitimar

outros valores, descentrar atores principais e reverenciar os coadjuvantes. Abandonar o saber de pretensões universais surgido na Europa e propor que a descolonização ocorra de fato. Que o não europeu considerado não civilizado, defenda, a partir da desconstrução da visão elitista produzida pelo discurso do colonizador, a construção de novos valores. Sobre esse olhar do ficcionista que busca pela interrogação e o desassossego, Deneval Siqueira de Azevedo Filho, observa:

[...] o ficcionista prefere a interrogação e o desafio, o lado sonhado do real, um imaginário perturbador, renunciando às lógicas conservadoras, sedimentadas num jogo de previsão dos gostos correntes [...] Assim, o seu êxito não repousa num trabalho feito de interdições, alheamentos, cômodos ou calculados dizeres, nem num processo de enunciação à medida do consumo imediato, mas pelo contrário, do desassossego que os seus livros transportam e fazem emergir. (AZEVEDO FILHO, 2010)

Para se pensar estes novos valores, “lado sonhado do real”, é mister refletir sobre a identidade do colonizador no intuito de minimizar as várias formas de colonização que as nações imperialistas, ainda, teimam em influenciar. Os teóricos do pós-colonialismo, evidenciados nesta pesquisa – Walter Mignolo, Gayatri Spivak, Edward Said e Homi Bhabha –, tem argumentado sobre pontos importantes acerca de se evitar as muitas formas de colonização que não são categorizadas sob a rubrica de colonização, se propaguem. Evidenciam que as nações periféricas continuam sendo uma continuação do mundo ocidental para a conformação de um saber de pretensões universais surgidos na Europa.

Com os conceitos ora apresentados e o enlace desses com a obra de LGSN penso estar chegando ao fim do labirinto que me propus a percorrer. Deste ângulo, avisto a saída. Não me atrevo, no entanto, a largar o fio. O fio de Ariadne, que me possibilitou o percurso labiríntico acerca do discurso pós-colonial nas obras de LGSN se fez das linhas teóricas citadas. Tais linhas foram colhidas no intuito de tecer e retecer os ensinamentos literários advindos das aulas de doutorado.

Com isso, num devir Penélope, também fui artesã: fiz recortes, seleções, acréscimos e decréscimos. Tecer este texto. Mas, durante a feitura, no embaraço das linhas, nós se apresentaram. Para desatá-los, faz-se necessário a continuidade desta pesquisa, que pretende à luz dos teóricos elencados, bem como outros, que advirão no desenrolar desta caminhada, propagar o debate acerca do pós-colonial nas obras de LGSN, em particular nas – vinte e uma – *insólitas fortunas* que o autor nos legou.

Tais destinos, descritos pelo autor como insólitas fortunas, desmontam a “velha História” ou História tradicional dos grandes homens, das memoráveis narrativas, dos fatos históricos “como eles aconteceram”, segundo a perspectiva de Ranke¹², e oferecem

¹² Leopold Ranke foi um dos maiores historiadores alemães de século XIX. Considerado o pai da “História Científica”, introduziu ideais de vital importância para o uso do método científico na pesquisa histórica como o uso prioritário de fontes primárias, uma ênfase na história narrativa e especialmente em política internacional (Aussenpolitik) e um comprometimento em mostrar o passado tal como realmente foi (wie es eigentlich gewesen ist).

nos novos desdobramentos. Nestes, nasce uma nova história, onde o imaginário¹³ é privilegiado. Com ele, caminhamos cada vez mais próximos da conjuntura de problema – local onde História e Literatura, por meio da ideia e do discurso fazem revalidar universos circunscritos, vozes silenciadas. Abrindo a caixa de Pandora da História, por meio de histórias particulares, LGSN, oportuniza ao colonizado a opção de reescrever uma nova ação cultural para sua gente.

Referências

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Quando o sujeito subalterno fala**: Especulações sobre a razão pós-colonial. sd.
- ALMEIDA, Julia. Crítica Pós-Colonial nos domínios de língua portuguesa: pautando desafios epistemológicos. **REALIS** – Revista de Estudos AntiUtilitaristas e Pós-coloniais. Vol.02. nº1, jan-jun, 2012. ISSN 2179-7501.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. Real Gabinete Português de Leitura. O legado de Saramago em Luiz Guilherme Santos Neves: **Dois Notas sobre o Romance Histórico Contemporâneo**. Disponível em: <www.realgabinete.com.br/coloquio/paginas/19.htm> . Acesso em: 24 maio 2010.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. **Obras completas**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1982.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- _____. **O olhar etnográfico e a voz subalterna**. Brasília: Universidade de Brasília, série Antropologia, n. 261, 1999.
- CEOTTO, Maria Thereza. **Seleção, notícia biográfica e estudo crítico** – Navegante do Imaginário – Luiz Guilherme Santos Neves: vida e obra. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2000.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural** – entre práticas e representações Lisboa: Difel, 1990.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol. 02. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudio Leão. Editora 34, 1997.

¹³ Trabalho com a noção de imaginário no sentido que o utiliza o intelectual e escritor martinicano Édouard Glissant (1997), que o percebe como construção simbólica mediante a qual uma comunidade (racial, nacional, imperial, sexual, etc.) se define a si mesma. Em Glissant, o termo não tem nem a acepção comum de uma imagem mental, nem o sentido mais técnico que adquire no discurso analítico contemporâneo, no qual o imaginário forma uma estrutura de diferenciação com o Simbólico e o Real.

- GLISSANT, Edouard. **Poetics of Relation Ann Arbor**: The University of Michigan Press, 1997.
- HENRY, Paul. "Sens, Subject, Origine", Xerox, 1985. In ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Terra à vista**. São Paulo: Cortez, 1990.
- McCLINTOCK, Anne. **Imperial leather**: race, gender and sexuality in the colonial contest. New York & London: Routledge, 1995.
- MIGNOLO, Walter D. **Are subaltern studies postmodern os postcolonial?** The politics and sensibilities of geo-cultural locaions. *Disposition*, v. 46, 1994.
- _____. **Posoccidentalismo**: El argumento desde América Latina. *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, México, v.1, n.67, 1998.
- _____. **La opción descolonial**. *Letral*, n.1, 2008.
- NEVES, Luiz Guilherme Santos. **A nau decapitada**: Manuscrito de Itapemirim. 2 ed. Vitória: Coleção Letras Capixabas, Fundação Ceciliano Abel de Almeida – UFES, v.7. 1985.
- _____. **As chamas na missa**. Rio de Janeiro: Philobiblion, Fundação Rio, 1986.
- _____. **Crônicas da insólita fortuna**. Vitória: IHGES/ Cultural-ES, 1998.
- _____. **O templo e a força**. Vitória: IHGES/ Cultural-ES, 1999.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Terra à vista discurso do confronto**: Velho e Novo Mundo. 2 ed. Campinas,SP: Ed. UNICAMP, 2008.
- _____. **Discurso e texto**: formação e circulação dos sentidos. Campinas, Pontes, 2001.
- SAID, Edward W. **Permission to narrate**. *London Reviw of Books*, 1984.
- _____. **Cultura e Imperialismo**. Trad: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo, Companhia de Bolso, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Between Prospero and Caliban**: colonialism, postcolonialism and inter-identity. *Luso-Brazilian Review*, Madison, v. 39, n. 2, p. 9-43,win. 2002.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar ?** 1 ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; Maros Pereira; André Pereira. Belo Horizonte:

LITERATURA JUVENIL CONTEMPORÂNEA: TEMAS POLÊMICOS NAS NARRATIVAS DE LUÍS DILL

Danilo Fernandes Sampaio de Souza (UNEB)¹

Resumo: A literatura juvenil contemporânea tem encontrado, atualmente, destaque em termos de público e crítica. Um dos motivos desse subsistema literário alçar cada vez mais leitores é a representação de novos temas que retratam conflitos, mazelas e situações que fazem parte do cotidiano do jovem leitor. Neste contexto, podemos inserir a literatura produzida pelo gaúcho Luís Dill que através de narrativas ágeis e instigantes cada vez mais tem chamado a atenção dos leitores e da crítica especializada. Assim, buscar-se-á, através desse artigo analisar como se dá a inserção desses novos temas nas narrativas juvenis *De carona, com nitro* (Artes e Ofícios, 2009), *O dia em que Luca não voltou* (Cia das Letras, 2009) e *Todos contra D@* (Cia das Letras, 2008) do escritor Luís Dill, bem como verificar quais são os elementos extrínsecos e intrínsecos ao texto que lhe conferem qualidade estética. Observar-se-á nessas obras as temáticas predominantes, o projeto gráfico-editorial, bem como a configuração do narrador, das personagens, do enredo e da estrutura linguística.

Palavras-chave: literatura; Narrativas juvenis; Luís Dill.

Introdução

A literatura denominada infantojuvenil por muito tempo foi considerada um gênero literário menor devido, entre outras questões, ao seu comprometimento com o pedagógico. A sua origem é datada, segundo Esteves (2011), ao final do século XVII e início do

¹ Danilo Fernandes Sampaio de Souza é Graduado pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e especialista em Estudos Linguísticos e Literários pela Faculdade de Ciências Educacionais (FACE).

século XVIII, resultado das revoluções burguesas e industriais.

Um dos grandes precursores desse gênero é o francês Charles Perrault (1628-1703) que copilou contos populares e os adaptou ao universo infantil, logo depois outros autores também ficaram famosos, são eles os irmãos Grimm, que coletavam histórias orais e as registravam e o dinamarquês Hans Cristhian Andersen, conhecido por fazer releituras dos contos. No entanto, grande parte desses contos sempre deixou uma lição de moral, algo a ser aprendido e realizado, manifestando sua relação com a escola.

No Brasil, é apenas no início do século XX que a produção da literatura infantojuvenil se solidifica, porém, da mesma maneira que as histórias veiculadas na Europa tinham um caráter instrucional e pedagógico, aqui continua a perpetuação dos valores da ideologia reinante, pois os primeiros textos eram “representantes de um projeto educacional e ideológico que via na escola e nos textos destinados a crianças e jovens aliados imprescindíveis para a formação de cidadãos” (LUFT, 2010 p.112)

Apenas na década de 1970, época em que ocorreu o “boom” da literatura infantil, que as publicações destinadas a esse público começam a romper de forma mais intensa sua ligação com o pedagógico-moralizante. Os estudos realizados a partir daquele momento foram essenciais para a afirmação da literatura denominada infantil e para se compreender a necessidade de estabelecer também a rubrica juvenil, visto que havia obras que não apresentavam características da literatura destinada às crianças e nem das voltadas aos adultos. Dessa forma, estudiosos, instituições literárias e editoras voltam seus olhares para esse público específico e obras que anteriormente eram chamadas genericamente de infantojuvenil começam a ser especificadas como Infantil e Juvenil² na medida em que ambas apresentam características, temáticas, projeto gráfico-editorial, linguagem diferenciadas umas das outras.

Somente com a publicação, em 2000, da tese ***Uma estética de formação: vinte anos da literatura juvenil premiada*** (1978-1997) defendida por João Luís Cardoso Taipas Ceccantini que questões referentes à literatura juvenil começam a receber maiores atenções e se afirmar como um gênero literário. Para Valarini:

A literatura juvenil, portanto, nasceu da vontade de agradar uma faixa etária, mas tornou-se, com o passar do tempo, um modo de narrar específico, com uma estrutura própria. O adjetivo “juvenil” serve somente para a venda e o consumo, pois as obras intituladas juvenis trazem um retrato de nossa época, das vontades dos jovens de todos os lugares e culturas. A literatura juvenil não é só um gênero ou um subsistema da literatura, considerada menor, mas um modo de narrar um mundo específico e de pensar valores específicos. (VALARINI, 2012, p. 2820)

² É interessante ressaltar que a denominação Infantil e Juvenil ainda é muito questionada entre teóricos e autores, sendo ainda um problema de gênero e modo. Não é o foco desse artigo discutir essa nomenclatura.

Atualmente, a produção literária juvenil tem se mostrado de alta qualidade estética, discutindo temas polêmicos como morte, violência, desaparecimento, sexo, medo, relacionamento, escolhas etc., temáticas estas que anteriormente não eram contempladas. Neste contexto, o autor Luís Dill vem produzindo um conjunto de obras que representa de forma interessante a realidade vivida pelos jovens brasileiros do século XXI, sempre com narrativas instigantes, cheias de mistério e com linguagem acessível aos jovens atuais.

Assim, buscar-se-á, através desse artigo analisar os temas predominantes nas narrativas juvenis *De carona, com nitro* (Artes e Ofícios, 2009), *O dia em que Luca não voltou* (Cia das Letras, 2009) e *Todos contra D@* (Cia das Letras, 2008) do escritor Luís Dill bem com verificar quais são os elementos extrínsecos e intrínsecos ao texto que lhe conferem qualidade estética. Observar-se-á nessas obras as temáticas predominantes, o projeto gráfico-editorial, bem como a configuração do narrador, das personagens, do enredo e da estrutura linguística.

A narrativa de Luís Dill

De acordo com Martha (2011, p.2), os autores contemporâneos através de técnicas mais complexas de narrar e por meio de uma linguagem questionadora de normas e convenções exploram temas tabus como sexo, morte, violência, *bullying*, perdas, sexualidade, crises de identidades. Assuntos estes que anteriormente eram proibidos a leitores jovens, mas que agora ganham força e desafiam críticos que veem o gênero como “menor”. “Muitas dessas obras ganham ilustrações, encadernações, paratextos de altíssima qualidade que transformam tais publicações em verdadeiras obras de arte” (CECCANTINI apud ESTEVES, 2011).

No que se refere às tendências da narrativa juvenil contemporânea, ainda segundo Martha (2011, p.2), é possível sistematizar, mesmo que de forma precária, a partir da predominância dos temas discutidos nas narrativas, as linhas mais evidentes da produção atual, são elas: a amorosa, fantasia, folclórica, psicológica, histórica, policial, suspense e/ou terror e a linha do realismo cotidiano e de denúncia.

Em relação às narrativas do escritor Luís Dill, percebe-se que as temáticas giram em torno de conflitos, passíveis a qualquer ser humano como a descoberta do amor, as amizades, o conflito de identidade e as perdas, sendo que esta se manifesta através de assassinato, violência, acidentes etc. É importante ressaltar que o escritor trabalha com uma linguagem objetiva que se aproxima da policial. Em algumas de suas narrativas, Luís Dill dá ênfase à questão da violência, nas suas mais diversas formas de manifestação, seja a violência urbana, violência no trânsito e violência na escola, denunciando, com muita maestria, a realidade do mundo contemporâneo. Dessa forma, pode-se compreender que nas narrativas de Dill que serão analisadas, as linhas que mais se sobressaem são as do realismo cotidiano e de denúncia.

Em *De carona, com nitro* encontramos uma temática bastante pertinente na sociedade atual: a violência no trânsito. A obra estruturada em dois macros capítulos (*7 de Outubro*,

Sábado e 8 de Outubro. Domingo) e vários micro capítulos (representados pelas horas antecedentes ao acidente) retrata as histórias de vários jovens, que logo no início do livro o leitor é surpreendido ao ser mencionado o fato gerador da história que vai se desenvolvendo numa cronologia interessante no suave flashback: um acidente de trânsito. De forma cronometrada acompanhamos a partir das horas que precedem ao acidente, as identidades de tais jovens, suas perspectivas de futuro e seus anseios para um sábado à noite:

10h

Bruno, 17, é acordado pelo telefone celular. No quarto espaçoso e bagunçado, a listra vermelha luminosa acende e apaga no dorso do aparelho negro. Ele joga o travesseiro em cima e a versão do tema de Lalo Schifrin para o filme *Missão Impossível* é abafada. Não tem a menor curiosidade em saber quem está tentando entrar em contato.

Esfrega os olhos e sorri ao antecipar o prazer que as noites de sábado lhe proporcionam. Nunca fica em casa. Adora sair. Sempre fica com alguém.

Cerveja gelada e beijo na boca é seu lema. (DILL, 2009, p. 18)

Percebe-se na narrativa a busca dos jovens pelo corpo perfeito e por se impor na sociedade de consumo:

10h32

Os espelhos dominam boa parte do quarto de Isadora, 16. Sobre a cama, diversas opções de roupa para usar a noite. Os acessórios espalham-se sobre a bancada: anéis, brincos, colares, braceletes. Nada a convence muito. Está inclinada pela saia jeans preta que acaba de vestir. Minúscula na interpretação do pai, um escândalo minha filha. A sandália preta de salto alto. Avalia-se. Tenta a blusa preta de suplex. Olha-se frontalmente, depois de costas, depois de lado [...]

Jura que colocará silicone, apesar das contínuas proibições dos pais. (DILL, 2009, p. 19)

Além de conhecermos a rotina dos jovens protagonistas, a onisciência do narrador mostra também o dia a dia de um morador de rua e os sonhos de um casal que esperam seu primeiro filho. Através de várias perspectivas e vozes, o texto é construído e amarrado de forma original. Por vezes o narrador, através de uma linguagem dura e direta, nos antecipa o final trágico de alguns personagens:

8h39

Doralice, 50, prepara a primeira refeição do dia para a família. Haverá café com leite, manteiga, mel, pão feito em casa, suco de uva de caixinha. Espia pela janela. Nenhuma nuvem. Dia lindo. Pensa. Lembra de parte

do sonho que teve. A filha caçula navegava em imenso oceano turquesa. Estava deitada em um colchão de ar muito branco. Peixes coloridos a cercavam. Isadora parecia feliz, a expressão serena. Doralice sorri. Lembra do que ouviu no rádio: tempo excelente para o fim de semana. Lembrará horrorizada do sonho no dia seguinte, durante o velório da filha. (DILL, 2009, p. 12)

O fio condutor que, a nosso ver, instiga o leitor a prosseguir com a leitura da obra, mesmo estando relativamente ciente do desfecho do enredo, é a curiosidade em saber como personagens em diferentes contextos se encontrarão e quais deles serão vítimas fatais no acidente. Neste viés, a estrutura narrativa de Dill mostra-se muito criativa e atrativa ao leitor jovem.

No livro *Todos contra D@nte*, o autor retrata a questão do *bullying*, um problema bastante corriqueiro, mas levantado na atualidade com bastante destaque na mídia e na escola. No enredo, o protagonista da história, Dante, um garoto de 13 anos é vítima de preconceito físico e social por grande parte de seus colegas de escola que pertencem a uma classe social superior a sua. Apelidado de “Koisafeia” é constantemente humilhado e acaba se tornando objeto de chacota em uma comunidade do Orkut titulada “eu sacaneio o Dante”:

Descrição: comunidade dos colegas do dante, aquele pirralho magrinho, mirrado, com cara de esmoleiro, um nariz que mais parece uma tromba e dois olhos pretos esbugalhados. Tipo o cara parece coadjuvante de um b movie de terror, daquelas criaturas que quando aparecem metem o maior susto na galera. é o legítimo koisafeia. [link] além de tudo, o cara é da zona norte e fez um pouso forçado e não autorizado na nossa área. por isso, nada melhor e mais justo do que sacanear esse espantalho. vambora, mostra tua criatividade, colabora pra avacalhar com essa figurinha. quem sabe ele não volta pra maloca dele. (DILL, 2007, p. 11)

Em outros momentos os colegas chegam a planejar maneiras de torturar o garoto:

Fórum: qual é a melhor maneira de torturar o Koisafeia?

RAFA ELA: plis...essa é moleza, é só deixar ele amarrado em frente a um espelho, hehehehehehehe.

NAZI: amarrar o Koisafeia com arame farpado no mastro do colégio, depois hastear e deixar ele lá em exposição.

CHARMOSINHA: vamos levar ele nas melhores lojas, nas melhores agências de viagens, nas melhores concessionárias da cidade, nas melhores agências de modelos, só para ele ver o que nunca vai ter.

DR AUSCHWITZ: temos que tirar fora o crânio dele para poder examinar melhor o que se passa dentro daquela cabeça feia. [...] (DILL, 2008, p 75)

A situação se agrava de tal forma que Dante acaba sendo agredido fisicamente pelos alunos, levando-o à morte. A narrativa é composta não por meio de capítulos, mas sim por meio de *links*, *blogs* e *chats* que garantem à obra um caráter inovador.

Já em *O dia em que Luca não voltou*, outro tema relevante é retratado: o desaparecimento de crianças. Na narrativa, composta de cinco capítulos (as horas seguintes/ os dias seguintes/ as semanas seguintes/ os meses seguintes/ os anos seguintes) e realizada em primeira pessoa, Everaldo, menino de 13 anos nos conta a trágica história do garoto Luca, também de 13 anos, filho único de uma família de classe média, excelente menino, bom de bola, bom aluno, mas que desaparece repentinamente depois de ter voltado da escola. O garoto volta ao condomínio monitorado onde morava na condução de sempre, no entanto, desaparece. Passam-se dias, meses e anos e nenhuma informação do sumiço do menino é obtida. Everaldo, filho da empregada, relata o seu próprio sofrimento, o da família e dos amigos do Luca:

[...] a mãe de Luca teve uma crise, não parava de chorar e de gritar, cadê meu filho, eu quero meu filho de volta agora mesmo!, e a sogra dela ligou para o pai do Luca, que voltou correndo para casa, abraçou ela e ficou pedindo para ela se acalmar, e aí ela berrou de um jeito que eu nunca mais consegui esquecer e que ainda hoje posso escutar quando lembro deles, a mãe do Luca berrou, ME TRAZ O CADÁVER DO MEU FILHO!, EU QUERO ENTERRAR O MEU FILHO! [...] (DILL, 2009, p. 52).

A história apresenta parágrafos longos em que as falas do narrador se misturam com as do personagem e de acordo com Valarini “é uma narrativa “truncada”, amarrada, construída para deixar o leitor tão angustiado quanto o garoto Everaldo se encontra sem notícias do seu amigo Luca” (VALARINI, 2012, p. 2821). Anos passam, a mãe de Everaldo morre e ele muda-se com o pai para um bairro distante. Mesmo assim, a lembrança do amigo Luca permanece insistentemente em sua memória:

[...] e mesmo hoje, anos depois, quando fecho os olhos, ainda consigo ver o Luca, deslizando no barquinho sobre uma porção de aquáticas felpas luminosas, de colete cor de laranja, sorriso no rosto, o bocado de cabelo escuro sobre o olho verde, ele se aproxima da margem, chega mais perto, acena pra mim, acena. (DILL, 2009, p. 95)

Além da relevância temática das obras aqui analisadas, outros quesitos intertextuais e extratextuais conferem às narrativas alto valor estético. No que concerne à construção dos personagens, percebemos protagonistas que sofrem as mais variadas formas e intensidade de dor, de perda, de violência, não há finais felizes e redentores, não há heróis triunfantes, não há problemas resolvidos. Em *De carona, com nitro* e *Todos contra D@nte*, os protagonistas morrem tragicamente, já em *O dia em que Luca não voltou*, o problema não é solucionado. De acordo com Ligia Cademartori esses quesitos são

características das narrativas contemporâneas:

Como a tendência atual é menos a absorção dos mitos do que a demolição deles, a figura do herói, que vinha se transformando desde o século XIX, chegou à dissolução. Parece que já formamos certa sabedoria existencial que nos permite prescindir de heróis. Em lugar deles, as páginas da literatura contemporânea são frequentadas por personagens vulneráveis aos fatos e às experiências por que passam. Atravessam a vida com perplexidade e angústia [...]

A personagem contemporânea - faltosa, ambígua, medíocre - enfrenta sem grandes vitórias o tumulto da experiência humana [...] As personagens tangenciam o vazio, a ausência de sentido. As histórias não apresentam um desfecho redentor, não redimem a falta, não solucionam o problema. A tensão oscila - ora menor, ora mais intensa - mas não se dissolve. Não há heróis, não há final feliz. (CADEMARTORI, 2009, p. 88)

A presença da realidade violenta dos grandes centros urbanos é uma característica das obras de Dill. Diferente da narrativa canônica em que o equilíbrio é restaurado no final, os personagens vivem em situações de tensão, conflitos físicos e psicológicos não havendo, em sua maioria, uma superação. As narrativas objetivam explorar a realidade que para muitos jovens é sofrida, é difícil, é dura. Ao colocar em seus textos temáticas e situações de conflito e tragédias, sem que haja uma redenção ou dissolução dos problemas, o autor acaba por levar esse jovem leitor a refletir sobre a sociedade atual, preconceituosa, individualista e violenta.

Outro ponto que merece destaque nas narrativas de Dill se refere à adequação linguística para o grupo leitor que se pretende atingir. Quando falamos em narrativas que apresentam protagonistas jovens, não podemos deixar de verificar a presença das marcas da oralidade, das gírias e da linguagem utilizada nos meios eletrônicos e virtuais, linguagem essa, comum ao cotidiano dos adolescentes:

Andressa se espreguiça. Faz a conta rápido. Agora, 22 dias até o casamento. Uma eternidade.

Responderá: Tb t amo.bj (DILL, 2009, p. 17)

James liga para o celular de Cauã.

- Fala parceiro.

- E aí, Cauã? Na boa?

- Dois sets a zero no Davi, meu. Seis-um, seis-um!

- Fala sério. Não viaja.

- Sem brincadeira, meu. Mandei muito bem. O cara não perdia fazia não sei quanto tempo.

- Pô, o cara é fera, nunca ganhei dele. (DILL, 2008, p. 21)

No que concerne ao projeto gráfico-editorial, as três narrativas apresentam projetos de excelente qualidade. Os livros possuem cores vivas e ilustrações criativas que atraem os leitores jovens. Em *De carona, com nitro*, as cores vermelha e cinza que percorrem quase todas as páginas do livro lembram o luto, o trágico. Já em *O dia em que Luca não voltou*, há a presença de símbolos da *internet* que acompanham as páginas da obra. Carinhas cansadas, tristes, preocupadas estão intimamente ligadas com a tensão da narrativa. Em *Todos contra D@nte*, encontramos um projeto gráfico original e chamativo visto que a estrutura da narrativa é típica do meio virtual, a exemplo dos *chats*, comunidades de relacionamento e *blogs* que aparecem nas páginas do livro.

Nas três narrativas, verificamos aspectos ousados e inovadores que mostram que a literatura denominada juvenil em nada é menor do que a chamada "literatura adulta", pelo contrário, cada vez mais as narrativas juvenis mostram-se de qualidade estética indiscutível, conseguindo representar os anseios, as expectativas, as dificuldades e ansiedades do jovem atual, contribuindo para a reflexão, descoberta e amadurecimento desse leitor.

Considerações finais

Diante dos aspectos analisados, ficou evidente a importância da literatura não só como disseminadora de conhecimento, mas também relevante no processo do autoconhecimento. Entendemos que a literatura, em especial, a dita juvenil, através da temática, enredo, construção dos personagens, linguagem utilizada, projeto gráfico-editorial entre outros elementos traduz os sentimentos e medos dos jovens contemporâneos e em relação a isso, nenhum outro livro é capaz, senão o literário.

Sob essa ótica, análise das obras dirigidas ao público juvenil do escritor Luís Dill tentou verificar como se deu a construção das narrativas e a inserção de temas polêmicos que estão em voga na sociedade contemporânea. Observou-se que o debate de tais temas não se deu de forma autoritária, pedagógica ou moralizante, as obras não apresentaram respostas ou soluções para tais problemas, não condenaram, não julgaram, mas mais do que isso, sugeriram uma reflexão.

Nesse sentido, a literatura considerada juvenil, em especial a de Luís Dill, proporciona ao leitor um momento para pensar, sentir e refletir sobre problemas tão atuais e que, infelizmente, fazem parte do cotidiano de muitos jovens, inseridos nessa sociedade complexa, antenada e veloz onde outros valores se levantam e outros se apagam ou se misturam. E é através desse momento de reflexão, proporcionado pela literatura que o jovem leitor desenvolverá sua quota de humanidade, tornando-se cada vez sensível e compreensível para consigo mesmo e para com seus semelhantes.

Referências

- CADEMARTORI, Lúgia. *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- DILL, Luís. *De carona, com nitro*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2009.
- DILL, Luís. *O dia em que Luca não voltou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DILL, Luís. *Todos contra D@nte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ESTEVES, Nathália Costa. *Heróis em Trânsito: narrativa juvenil contemporânea e construção de identidades*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2011.
- FAJARDO, Andressa. *Literatura juvenil brasileira contemporânea: A narrativa de Luís Dill*. Anais do SIELLI. Vol 2. Nº 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- LUFT, Gabriela. A literatura juvenil brasileira no início do século XXI: autores, obras e tendências. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea. Nº 36. Brasília: Editora Horizonte, 2010
- MARTHA, A. A. P. *Temas e formas da narrativa juvenil brasileira contemporânea*. Anais do SILEL. Vol 2. Nº 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- VALARINI, Sharlene Davantel. O lugar da literatura juvenil: entre a indústria cultural e os problemas de gênero e modo. In: *Leitura: teoria e prática/Associação de Leitura do Brasil* Ano: 30 Nº 58. Campinas, SP: Global, 2012.
- VALARINI, Sharlene Davantel. A evolução do romance e a narrativa juvenil: "O dia em que Luca não voltou". In: *Leitura: teoria e prática/Associação de Leitura do Brasil* Ano:30, Nº 58. Campinas, SP: Global, 2012.

LITERATURA, PÓS-COLONIALISMO E PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO CULTURAL NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: UMA LEITURA DE *ÓRFÃOS DO ELDORADO* E DO CONTO “DOIS POETAS DA PROVÍNCIA”, DE *A CIDADE ILHADA*, AMBOS DE MILTON HATOUM

Liozina Kauana de Carvalho Penalva (UFES)¹

Resumo: O presente artigo propõe discutir processos de identificação cultural na Amazônia brasileira, a partir da leitura comparada da novela *Órfãos do Eldorado* (2008) e do conto “Dois poetas da Província” (presente na obra *A Cidade Ilhada*), narrativa de Milton Hatoum. A narrativa de Hatoum se inscreve numa tradição que problematiza os saberes ocidentais e racionalizantes, propondo uma releitura dos processos de enunciação e desfazendo as hierarquias culturais tão presentes na formação do espaço amazônico. A partir da perspectiva dos Estudos Culturais e pós-coloniais, a ideia é pensar a Amazônia como um espaço geopolítico e cultural, composto por culturas híbridas, multifacetadas e que estão sempre em movimento, rompendo com pensamentos de pureza, assentado numa visão regional, estável e isolada. Para isso, utilizamos as teorias desconstrutivistas apresentadas por Homi K. Bhabha, Stuart Hall e Walter D. Mignolo. Esses estudiosos têm ajudado a pensar a identidade cultural não como uma essência fixa e homogênea, que se mantém imutável, fora da história e da cultura, mas como um processo que se encontra em constante diálogo e transformação. Portanto, esse trabalho é sustentado pela ideia de repensar os processos de construções de identidades, distanciadas do olhar exótico, selvagem e incivilizado que a literatura de viagem dos cronistas europeus, em sua maioria, nos concebeu em seus relatos, assim como em outros textos que objetivaram pensar a

¹ Liozina Kauana de Carvalho Penalva é Mestranda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: kauanapenalva@gmail.com.

cultura amazônica. A partir das experiências vividas pelos narradores das obras analisadas surge a discussão sobre como culturas distintas se olham em suas diferenças, se misturam, às vezes se chocam, mas que também se complementam.

Palavras-chave: Identificação cultural; Amazônia; cultura.

A cultura é tudo que o homem inventou para tornar o mundo visível e a morte afrontável.
Aimé Césaire

Observa-se que os relatos dos primeiros viajantes e posteriormente dos colonizadores, trabalham numa perspectiva de uma cultura única, sempre negando a diferença e a alteridade. Tais narrativas mostram que o homem europeu já chegou à Amazônia com um imaginário construído, alimentado pelo discurso homogêneo do colonizador, que se coloca como modelo superior, aproxima o que lhe parece familiar e recrimina e exclui tudo aquilo que lhe causa estranheza. Por esse motivo, os povos que habitavam a Amazônia, por diversas vezes, foram nomeados por esse colonizador como rudes, ignorantes e esquisitos. Esse comportamento egocêntrico e individualista do colonizador europeu silenciou por séculos, as vozes dos povos colonizados, pois na tentativa de compreender o “novo”, o colonizador ignorou a voz do colonizado, criando estereótipos que, na maioria das vezes, não correspondem à realidade. Isso não quer dizer que o discurso do colonizador também não tenha sido alterado a partir do contato com o nativo amazônico.

O viajante não se atenta para o fato de que num lugar considerado estrambótico não há nada de esquisito senão ele mesmo, como esclarece Ernst Bloch: “De fato, continua sendo verdade que na terra estrangeira não há nada de exótico além do próprio estrangeiro que a visita.” (BLOCH, 2005, p. 361). Os textos de Hatoum, escritor inserido nos debates da região amazônica, apresentam uma lucidez e uma consciência dessa problemática, propondo dessa maneira, uma releitura dos processos de enunciação de forma a desfazer hierarquias aniquiladoras das diferenças. Tal característica o aproxima da perspectiva pós-colonial, conceito que começou a ser utilizado na segunda metade do século XX e consolidou-se ainda mais no século XXI, ao lado de teorias como o feminismo e a psicanálise.

O termo pós-colonial mobiliza uma série de estratégias e discursos para deslocar a posição cômoda e central do historiador europeu e dar audiência a novas vozes, escutar os marginalizados e esquecidos durante os processos históricos de formação. “Ao dar expressão à experiência do colonizado, os escritores pós-coloniais procuram subverter, tanto temática, quanto formalmente, os discursos que sustentaram a expansão colonial: os mitos de poder, raça e subordinação, entre outros” (SANTOS, 2012, p.343). O prefixo pós tem sido motivo de alguns questionamentos entre estudiosos e críticos, pois pode em primeiro sentido passar a ideia de ser algo posterior, “depois” do colonialismo. Entretanto, segundo Appiah, filósofo e escritor anglo-ganês especializado em estudos culturais e literários, esse conceito não indica o fechamento do colonialismo, pois é justamente ao revisá-lo e desconstruí-lo que surge uma nova e autônoma relação com a história.

Para expandir as relações de poder, tanto o colonialismo quanto o imperialismo se articularam sob práticas intensas de dominação. E fincaram raízes tão profundas que ainda

hoje existe um legado epistemológico eurocêntrico que nos impede de compreender o mundo e as histórias a partir das epistemes que lhe são próprias. Walter Mignolo, em “Histórias locais e projetos globais”, discute justamente isso, pois mostra que o saber ainda está arraigado por um imaginário marcadamente eurocêntrico, que é considerado superior, avançado e com valor universal incontestável. Enquanto isso, os saberes produzidos a partir de histórias locais são recebidos com desconfiança em relação à pretensa validade universal. Para o autor, isso pode ser confirmado tanto na filosofia, literatura, religião como na ciência.

Pensando nessas questões, Mignolo cria o pensamento liminar, que descreve como uma maneira de pensar “nas e a partir das margens” (p.30), que não tem a pretensão de dominar e se dizer superior, sendo, portanto, dinâmico, aberto e fragmentado. Tal pensamento anda em sintonia com a diferença colonial, pois permite o reconhecimento e a valorização de histórias excluídas, culturas marginalizadas e vozes silenciadas.

O exercício de tal pensamento pode ser notado na narrativa hatouniana, pois percebemos a existência de personagens que cortejam a impureza, a complexidade e a multiplicidade cultural e étnica. Em *Órfãos do Eldorado* o elemento híbrido pode ser simbolizado através da construção do narrador-personagem, Arminto Cordovil, que representa a mistura entre o mito, o delírio pessoal e a situação histórica que se confundem para dar corpo à história.

O enredo das duas obras em análise transcorre no espaço amazônico, assim como várias outras narrativas de Hatoum. Entretanto, torna-se importante ressaltar que o autor não pretende criar uma literatura de feição regionalista, pois apesar de a Amazônia ser tema recorrente em suas narrativas, o autor busca sempre compreender o universo cultural brasileiro, aquele que ultrapassa fronteiras e desconhece rígidas classificações culturais. O centro da obra hatouniana fala de um Brasil plural, constituído por diversos povos, cujas origens se diluem e se misturam. Em *Órfãos*, por exemplo, o protagonista Arminto Cordovil pertence a uma família magnata da Amazônia, mas por ironia do destino acaba perdendo tudo, sendo obrigado a trabalhar no porto da cidade como carregador e, mais tarde, como guia turístico. Nesse momento, ao correlacionar-se com pessoas de diferentes partes do mundo, Arminto tem a oportunidade de perceber com maior clareza o olhar que o estrangeiro costuma direcionar ao espaço amazônico.

As interações culturais também são constantes no conto Dois poetas da província, já que a história se desenrola num espaço visitado por estrangeiros e sempre revisitado pelos nativos que vêm e vão, em um trânsito constante, no espaço e no tempo. Esse misto de pessoas, personagens e lugares é que ressalta a sensibilidade hatouniana para o hibridismo cultural, são diferentes mundos que se interpenetram, o do manauara e o do imigrante, formando novas concepções acerca da identidade.

A novela *Órfãos do Eldorado* inicia-se quando Arminto, um homem empobrecido e considerado louco, resolve contar a sua história de vida a um transeunte que vem procurar abrigo à sombra de um jatobá. Ele é órfão de mãe desde o seu nascimento e possui um relacionamento conturbado com o pai. Por isso, desde pequeno foi criado por Florita, a flor de sua infância e juventude, uma tapuia conhecedora de lendas e mitos das tribos locais e que ao contar histórias ensina-lhe muitas coisas sobre a vida. “Florita traduzia as histórias que eu ouvia quando brincava com os indiozinhos na Aldeia, lá no

fim da cidade. Lendas estranhas". (HATOUM, 2008, p.12). Nota-se que a estranheza que Arminto sente ao ouvir as lendas indígenas se dá pelo desconhecimento inicial dessas histórias, fato que é alterado no decorrer da narrativa, pois o mito irá compor a própria vida desse protagonista.

A trama apresenta como elementos do enredo o naufrágio de um cargueiro alemão e o caminho do personagem Arminto para a decadência, numa Manaus povoada de índios, comerciantes, turistas, mitos e desencantos, às vésperas da Segunda Guerra. Ironicamente, o nome do cargueiro que naufraga é Eldorado, o que sugere também a metáfora da ruína de Manaus, cidade que durante o ciclo da borracha era chamada de "Eldorado Amazônico", mas que após esse período encerra-se decadente e abandonada. Em *Órfãos*, a personagem Dinaura, nome bastante sugestivo já que lembra ouro e riqueza, é uma mulher misteriosa, que é mais viva nos sonhos de Arminto do que na própria realidade, e sonha em ter uma vida melhor na Cidade Encantada, localizada no fundo das águas, lugar em que existem praças e ruas cobertas de ouro, onde não há sofrimento, nem dor.

Trata-se de uma narrativa em que há a mistura de características tanto regionais como universais, ou seja, a história de um amazônida ultrapassa os limites da floresta, adquirindo proporções maiores, o que demonstra a preocupação do autor com o diálogo e a mobilidade entre as culturas, problematizando concepções essencializadas de cultura e de identidade ao desconstruir discursos que historicamente foram usados com o intuito de negar as diferenças. Pois, "o que sabemos das identidades indica que estas não têm consistência fora das construções históricas em que foram inventadas e dos processos em que se decompõem ou se esgotam" (CANCLINI, 2007, p.78).

A identidade, de maneira geral, deve ser entendida como a forma pela qual as pessoas se percebem dentro da sociedade em que vivem assim como envolve, também, o modo como os sujeitos percebem o Outro em relação a si próprios. Num sentido mais amplo, pensar a identidade é tentar compreender como o indivíduo entende a sua relação com o mundo e como essa relação se dá ao longo do tempo e do espaço. Esse conceito é bastante complexo, já que, de acordo com alguns estudiosos contemporâneos, é praticamente impossível oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos seguros sobre a identidade.

A palavra identidade vem do latim *identitas*, *identitate* e inicialmente se caracteriza pela percepção do mesmo, daquilo que é igual, idêntico. Por outro lado, traduz a busca do que é mais peculiar ao indivíduo, do que lhe confere o caráter de específico, que o distingue de outros indivíduos e lhe assegura que ele é ele mesmo. Entretanto, diferentemente do que diz a etimologia dessa palavra, aqui a identidade é estudada a partir da diferença, discutindo a existência de sujeitos complexos, atravessados por diferentes elementos, múltiplas concepções e sob variadas circunstâncias, levando em conta as relações produzidas no contato com o outro. Sendo assim, todos os conceitos aqui desenvolvidos estão distanciados da visão etnocêntrica predominante em nossa literatura até os anos 60, que entende a identidade como algo a ser alcançado, um conceito fixo e essencializado.

Sabe-se que o mito sempre esteve presente de maneira acentuada na cultura do homem amazônico, fazendo parte de sua identidade. Em *Órfãos*, o mito faz parte da narrativa de um modo tão intenso que aquilo que poderia funcionar apenas como pano

de fundo vem à tona como eixo de ação da novela. Está intrinsecamente ligado às ações, atitudes e modos de sentir do narrador, conforme observamos a seguir:

Os sonhos e o acaso me levaram para um caminho em que Dinaura sempre aparecia. Lembro de ter visto na beira do rio uma mulher parecida com ela. Muito cedo, manhã sem sol, com neblina espessa. A mulher caminhou na margem, até sumir na neblina. Podia ser Dinaura. Ou invenção do meu olhar. Lembrei da tapuia que foi morar numa cidade encantada, corri até a margem. Ninguém (HATOUM, 2008, p.33).

O mito é híbrido por natureza, pois não se limita a um mesmo espaço, nem a um mesmo povo, está envolvido em diversas culturas e é constantemente readaptado e reelaborado a novos contextos culturais. Sobre isso, no artigo *Órfãos do Eldorado: mito, história e orfandade*, escrito por Helena Friedrich, comenta-se que Hatoum apresenta duas características muito importantes dos mitos: Primeiro, por pertencerem à memória coletiva dos povos, vão aparecendo com grandes semelhanças em diferentes culturas; segundo, atingem grandes proporções, quando são levados a outros continentes através do processo de colonização: “Mitos que fazem parte da cultura indo-europeia, mas também da ameríndia e de muitas outras. Porque os mitos, assim como as culturas, viajam e estão entrelaçados. Pertencem à História e à memória coletiva” (HATOUM, 2008, p.106).

O mito está intrinsecamente ligado à compreensão e representação cultural do povo amazônida. Em *Órfãos*, o mito do Eldorado é, sem dúvida, o mais importante dessa obra, tanto que está presente no próprio título da obra. Teve sua origem a partir de relatos indígenas e ressalta o imaginário criado por muitos viajantes europeus acerca do sonho do fácil enriquecimento na Amazônia. Existem muitas versões para esse mito. Uma delas conta que numa região da Colômbia existia uma tribo indígena dos povos Chibcha, cujo cacique untava o corpo todo com ouro em pó e depois tomava banho em uma lagoa, e ainda jogava, nessa mesma lagoa, objetos de ouro em oferenda aos seus deuses. Na Amazônia, esse imaginário foi responsável pelo grande número de migrantes e imigrantes que saíam de seus países ou regiões, largavam seus filhos e esposas e vinham encarar o desconhecido, em busca de novas riquezas.

Essas experiências de deslocamentos, proporcionadas pela propagação do mito do Eldorado ou da Cidade Encantada, como também é conhecido, proporcionam a discussão do conceito de hibridismo cultural dentro da novela, pois o contato com o “estranho”, que se dá com a dissolução das barreiras da distância, propicia o surgimento do híbrido. Culturas que antes eram acostumadas a serem vistas de maneira homogênea e estável, passam a ser encaradas num ângulo mais dinâmico, complexo e, portanto, instável. A compreensão de que esse fenômeno é de extrema relevância para a nossa formação cultural é ratificada pela seguinte afirmação de Bhabha: “eu me constituo na relação com o outro”.

Essa relação híbrida entre as culturas também pode ser observada em “Dois Poetas da Província”, já que a história tem como cenário a mesma Manaus cosmopolita de *Órfãos*, conhecemos personagens que estão sempre em contato com o Outro, pois vivem numa cidade que é constantemente visitada por turistas. “Dois Poetas da Província” é o quinto

conto da obra *A cidade ilhada*, na qual são apresentadas diversas narrativas amazônicas. A história se desenvolve num restaurante de Manaus muito bem conceituado, onde o jovem poeta Albano e seu mestre, o velho Zéfiro, dialogam sobre Literatura, Filosofia e Política. Essa conversa entre os dois intelectuais se dá porque Albano está de passagem marcada para Paris, onde pretende começar a vida de poeta e resolve despedir-se do seu professor Zéfiro, que se considera um poeta imortal e nutre uma paixão obcecada por essa cidade. Devido a esse sentimento, tão exagerado que se torna patético, ele acaba abominando tudo ao seu redor, sentindo-se um estrangeiro em sua própria terra. O imortal despreza tudo o que é relacionado à região amazônica: “Desprezava com altivez e sem rancor o governo militar, a cachaça, o sol da tarde e a floresta; regozijava-se de nunca ter entrado num barco ou numa canoa, e ignorava a outra existência da outra margem do rio Negro” (HATOUM, 2009, p.37).

Em suas narrativas, Hatoum coloca em discussão a própria concepção de estrangeiro, pois não se refere apenas àquele que vem de outro país ou de outra região para o espaço amazônico, mas também aquele que não consegue se adaptar à cultura nativa, construindo estereótipos que supervalorizam a cultura do Outro. Tal comportamento denuncia a forte influência que o processo de exploração desenvolvido pelo colonizador europeu teve na formação dos nossos próprios processos de identificação, fazendo com que os nativos aprendessem a se observar a partir de parâmetros eurocêntricos. Todo o clima de modernidade criado pela exploração da borracha ajudou a construir a mentalidade amazônica, que passou a imitar e a dar mais valor para tudo aquilo que vinha de fora. Dessa forma, as cidades ganharam ares do modelo de urbanização europeu e também as pessoas começaram a se comportar de acordo com os padrões da cultura europeia, fato que influenciou o modo de comer, beber e até mesmo o de se vestir.

Nos dois textos em análise, Hatoum constrói ironicamente personagens que estão envolvidos nesse processo de assimilação cultural. Em *Órfãos do Eldorado* temos o personagem Estiliano, que é advogado e o melhor amigo de Amando. Em vários trechos da narrativa percebemos que esse personagem possui um discurso atravessado por frases e ideias dos livros de poetas e escritores franceses que leu e não se dá conta completamente disso. Ele gosta muito de beber vinho, tem o prazer de falar das livrarias europeias e não esconde o seu encantamento por Paris:

A voz rouca e grave de Estiliano intimidava quem quer que fosse; era alto e robusto demais para ser discreto, e tomava boas garrafas de tinto a qualquer hora do dia ou da noite. Quando bebia muito, falava das livrarias de Paris como se estivesse lá, mas nunca tinha ido à França. Vinho e literatura, os prazeres de Estiliano; não sei onde ele metia ou escondia o desejo carnal. Sei que traduzia poetas gregos e franceses. E cuidava dos assuntos jurídicos da empresa. Amando, um homem austero, fechava os olhos e tapava os ouvidos quando o amigo recitava poemas no restaurante Avenida ou no bar do largo do Liceu (HATOUM, 2008, p. 18 e 19).

Da mesma forma, em “Dois Poetas da Província”, Hatoum constrói o personagem Zéfiro, cheio de clichês, um professor que se considera diferente dos demais moradores

da região e sonha em sair da província. Assim como Estiliano, Zéfiro é poeta e adota hábitos da cultura europeia. Era professor e durante suas aulas sentia-se maravilhado ao recitar poemas franceses de autores desconhecidos ao seu alunado. O que o deixava mais envaidecido era poder falar sobre a vida parisiense, falava com tanta propriedade que ninguém era capaz de suspeitar que ele conhecesse a cidade apenas por notícias de jornais velhos que recebia em sua residência. Essa paixão pela França pode ser observada no seguinte diálogo entre Albano e Zéfiro:

Claro, tu foste meu aluno, sorriu Zéfiro, bebendo mais um gole de vinho. Quanto tempo tu vais ficar em Paris?/ Uns dois anos. Quero escrever meu primeiro livro num café do Marais /Le Marais... Rue du Temple, Vieille du Temple, Oui, maravilhoso/ Écris, Albano, écris toujours. E não deixes de visitar a casa de Victor Hugo na Place des Vosges./ Tirou do bolso uma folha de papel com o endereço da residência de poetas famosos e de livrarias./ O garçom ia servir-lhe uma posta de peixe, ele cobriu o prato com as mãos./ O senhor não vai comer? Perguntou o jovem. Iscas de filé, só isso, disse Zéfiro, esvaziando a taça. O vinho e a poesia me alimentam e me levam de volta a Paris. (HATOUM, 2009, p. 39 e 40)

Percebemos, portanto, que Estiliano e Zéfiro internalizaram bem o discurso do colonizador, aprenderam a se identificar a partir de parâmetros da cultura europeia. Esses personagens procuram vivenciar a realidade do Outro, mesmo que imaginariamente e permanecem sempre presos a estereótipos, o que pode ser exemplificado no momento da ida de Albano a Paris. Esta cidade é conhecida, entre outras coisas, como a cidade dos escritores e é para lá que ele vai para tentar escrever o seu primeiro livro.

Quando se discute cultura nos deparamos constantemente com conceitos apoiados na noção de diversidade cultural, que segundo Bhabha é o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados, que estão envolvidos numa ideia utópica de identidade coletiva única e como objeto do conhecimento empírico. Com as palavras de Bhabha, podemos compreender que:

A diversidade cultural é também a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única. A identidade cultural pode inclusive emergir como um sistema de articulação e intercâmbio de signos culturais em certos relatos antropológicos do início do estruturalismo (BHABHA, 1998, p.63).

A cultura vista nessa perspectiva propicia o surgimento de estereótipos, que representa o acúmulo de significados fixos e apressados, que nos levam a associar a ideia de cultura sempre como resgate, uma abordagem que nos leva a enveredar por um caminho a ser alcançado, que conduz a uma origem com status de pureza. Tal

comportamento pode ser observado em Órfãos do Eldorado, na relação dos turistas com os nativos.

Nos passeios de canoa víamos garças no lombo de búfalos e, às vezes, um gavião real voando sobre um lago de águas pretas. Lembro de um grupo de turistas que queria ver índios. Eu disse: É só observar os moradores da cidade. Um dos turistas insistiu: Índios puros, nus. E então os acompanhei até a Aldeia da minha infância e mostrei a eles o último sobreviventes de uma tribo. Se vocês quiserem conversar com eles, conheço uma tradutora, eu disse, pensando em Florita. Não queriam conversar, e sim fotografar. E depois perguntei se desejavam ver os leprosos da ilha do Espírito Santo, e um dos turistas disse: Não, um não seco, definitivo (HATOUM, 2008, p.88-89).

Esse comportamento reforça a ideia de que o imigrante recém-chegado já vem de seu país com um imaginário formado sobre a Amazônia. No entanto, esse olhar é posto em conflito, pois a realidade não corresponde unicamente aos estereótipos criados, pois esse imigrante é surpreendido com o raciocínio do caboclo, que é visto apenas como selvagem, rude e ignorante, com uma mulher que não é apenas sensualidade, com os índios que não andam sempre nus e com cocás na cabeça. O fato de o turista procurar apenas fotografar os índios pode ser compreendido como uma crítica de Hatoum, mostrando que quando se chega à Amazônia primeiramente é lançado um olhar exótico, buscando apenas a reprodução, o registro de pessoas e acontecimentos com as lentes fotográficas, mas sem compreender a verdadeira realidade do amazônida.

No conto “Dois poetas da província” as ações e reações dos turistas também estão mergulhadas em conceitos estereotipados:

Um grupo de turistas, com um guia à frente, ocupou as mesas vizinhas. Carregavam cocares, máscaras mortuárias, cuias, arcos e flechas; tinham a pele do rosto e dos ombros queimada pelo sol. Um deles pediu caipirinha e foi aplaudido pelos outros. [...] Um dos turistas pôs uma cuia na cabeça e cobriu o rosto com uma máscara mortuária e rondou as mesas dando urros e saltitando. Zéfiro olhou o turista de soslaio: Mais quel idiot! (HATOUM, 2009, p. 40 e 41).

Nota-se então, que Hatoum problematiza esses estereótipos, pois retrata tanto o discurso do imigrante como do nativo, adotando uma forma narrativa que desliza entre as alternâncias e a não linearidade. Para Bhabha, esse local em que as identidades estão sempre sendo construídas e negociadas é o *terceiro espaço*. Este espaço, embora irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação, garantindo que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade e fixidez, fazendo com que os “signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo” (1998, p. 68).

A construção dos personagens é o modo que Hatoum encontrou para dialogar

com novas maneiras de relação cultural na Amazônia, desfazendo as tão enraizadas hierarquias e estereótipos. Na novela *Órfãos do Eldorado*, apesar de no início nos ser apresentada uma Manaus cosmopolita e em franco desenvolvimento, ao final o autor nos mostra uma cidade repleta de problemas sociais que só vieram a piorar com a decadência do ciclo da borracha. Muitas pessoas que vieram para a Amazônia com a esperança do fácil enriquecimento viram os seus sonhos desabarem junto com a produção da borracha no Brasil. Tal afirmação pode ser confirmada na seguinte passagem:

Andei de bonde pela cidade, vi palafitas e casebres no subúrbio e na beira dos igarapés do centro, e acampamentos onde dormiam ex-seringueiros; vi crianças ser enxotadas quando tentavam catar comida ou esmolar na calçada do botequim Alegre, da Fábrica de Alimentos Italiana e dos restaurantes. A cadeia da Sete de Setembro estava lotada, vários sobrados e lojas à venda (HATOUM, 2008, p.57).

As personagens Florita e Dinaura também têm um papel relevante dentro da obra, pois são personagens construídas à margem da história, representam as inúmeras órfãs na região amazônica. Lembremos-nos da tarde em que Amando se embrenha na floresta para tentar capturar uns empregados que haviam fugido: “Voltou de mãos vazias. Quase vazias: uma moça malvestida e descalça vinha atrás dele. Tinha sido capturada por Almerindo, que depois foi ser caseiro em Vila Bela. Pobre e corajosa, dizia Amando” (HATOUM, 2008, p.69). Essa moça é Florita, personagem escrava do sistema de exploração amazônico, um tanto excludente e aprisionador.

Essas duas personagens, órfãs, fazem vir à tona inúmeros problemas sociais como o comércio de crianças e mulheres, os maus-tratos destinados à classe feminina:

Florita me disse que várias órfãs falavam a língua geral; estudavam o português e eram proibidas de conversar em língua indígena. Vinham de aldeias e povoados dos rios Andirá e Mamuru, do Paraná do Ramos, e de outros lugares do Médio Amazonas. Só uma tinha vindo de muito longe, lá do Alto Rio Negro. Duas delas, de Nhamundá, haviam sido raptadas por regatões e depois vendidas a comerciantes de Manaus e gente graúda do governo. Foram conduzidas ao orfanato por ordem de um juiz, amigo da diretora. [...] Na tarde de 16 de julho as órfãs e as internas entraram na praça do Sagrado Coração de Jesus em fila indiana. Ninguém usava uniforme. Vi as filhas das famílias ricas separadas das órfãs, e uma roda de meninas tapuias encolhidas pela timidez e pobreza (HATOUM, 2008, p.41-43).

Outro personagem de Hatoum que também se encontra à margem é o personagem Zéfiro, em “Dois Poetas da Província”, que fazia questão de demonstrar sua descendência ilustre: “Sua vida íntima e seu endereço eram dois mistérios que ele mantinha a todo o custo, mas a origem nobiliária se estampava no castão de prata da bengala e nos bordados

da camisa puída de linho irlandês” (HATOUM, 2009, p.38). Entretanto, não possuía as condições financeiras que tanto almejava, inclusive, esse é o fator que impede Zéfiro de realizar o seu maior sonho: conhecer Paris:

Morava na última casa de madeira de uma vila escondida. Destrancou a porta, escancarou a janelinha e sentou numa austríaca diante do mapa de Paris pendurado na parede da saleta. Livros de poesia e manuscritos espalhados no chão cercavam a cadeira; pilhas de velhos jornais franceses atulhavam os dois aposentos da casa (HATOUM, 2009, p.43).

O discurso de Hatoum entra em sintonia com as palavras de Bhabha quando afirma que as diferenças culturais precisam ser “negociadas, ao invés de serem negadas”. Percebemos que o complexo processo de formação da Amazônia, marcado pelo grande número de migrantes e imigrantes e a conseqüente mistura do ponto de vista linguístico, étnico, social e religioso, inviabiliza qualquer tentativa de homogeneização da identidade cultural desse espaço. Consciente disso, em suas narrativas Hatoum nos apresenta uma Amazônia híbrida, plural, que está envolvida em um constante processo de transformação, e de maneira bastante interessante, rompe com as hierarquias e estereótipos, lidando com o discurso tanto do nativo quanto do imigrante, respeitando as diferentes vozes que ecoam nessa relação cultural.

Referências

- APPIAH, Anthony. O pós-colonial e o pós-moderno. In: _____. *Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: contraponto, 1997, p. 193-219.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*, vol 1. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.
- CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- COSER, Stela. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice. (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF/UFF, 2005, p.162-188.
- FRIEDRICH, Helena. Órfãos do Eldorado: mito, história e orfandade. Disponível em <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/cenarios/article/viewFile/153/93>. Acesso em 10/2013.
- HATOUM, Milton. *Cidade Ilhada*. São Paulo. Cia. Das Letras, 2009
- _____. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MIGNOLO, Walter. Histórias locais/projetos globais. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- OULLET, Pierre. *As palavras migratórias [L'esprit migrateur]*. Tradução de Luciano P. Moraes. Cadernos do PPGL/ FURG, Rio Grande RS, n.7, 30p. junho 2012. (Série Traduções).
- SANTOS, Eloína Prati dos. “Pós-colonialismo e Pós-colonialidade”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2012. P 341- 365.

MADALENA: UMA PERSONAGEM ENTRE DOIS PROJETOS EXISTENCIAIS

Êudma Poliana Medeiros Elisbon (UFES)¹

Mulher é um bicho esquisito, difícil de governar.

Graciliano Ramos

Resumo: Trata-se de uma leitura alternativa sobre o papel desempenhado pela por Madalena, no romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. A literatura graciliânica comumente é identificada pela força e resistência de seus personagens masculinos a um ambiente inóspito. Personagens como Paulo Honório, um homem prático e objetivo que não simula imparcialidade em sua narração. Não obstante, apesar de historicamente negligenciadas, à mulher é reservado um lugar importante nas obras desse autor. Madalena é representativa de uma geração de mulheres que souberam utilizar a sombra e o silêncio como elementos de resistência. Uma personagem insubordinada que, em certos momentos, paga (com sua vida) o preço da transgressão, mas em outros, é admirada e temida por sua intelectualidade. Ela é o outro do discurso, a voz ausente, é fruto do projeto de silenciamento de um narrador em primeira pessoa, mas, impossível de levar a cabo, pois essa voz silenciada retorna em forma de ecos, murmúrios, memórias, culpa e remorso. O silêncio, desse modo, recalcado, reaparece como resistência para essa mulher aparentemente subjugada por um patriarcado agonizante.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. Gênero. Resistência.

O segundo romance de Graciliano Ramos, *S. Bernardo*, considerado um marco na sua trajetória literária, é narrado, ainda como *Caetés*, em primeira pessoa, apesar de haver

¹ Êudma Poliana Medeiros Elisbon é Mestre pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: eudmapoliana@bol.com.br

distinções claras em relação à primeira obra. Carlos Nelson Coutinho destaca a evolução que *S. Bernardo* representa para a obra graciliânica, sem necessariamente desconsiderar a importância de *Caetés* nesse percurso:

Caetés funciona, em sua produção literária, como uma *catarse*: escrevendo-o, Graciliano se liberta do naturalismo, percebendo na prática as suas limitações para representar as determinações mais profundas da realidade humana do povo brasileiro. Com *São Bernardo*, Graciliano marca – em sua obra e na história do romance brasileiro posterior a Machado de Assis – a passagem da *crônica à história concreta*, a superação de um naturalismo que se contentava em descrever a superfície da realidade por um realismo verdadeiro como a vida (COUTINHO, 1997, p. 74, grifo do autor).

A voz que conta a história não se apresenta de imediato. As informações surgem como um quebra-cabeça a ser montado no desenrolar da trama. Aos poucos, o personagem-narrador, também com pretensões literárias, vai se revelando e permitindo que o leitor se aproxime do proprietário da fazenda São Bernardo.

Portanto, o perfil de Paulo Honório vai se delineando progressivamente aos olhos do leitor: um homem prático e objetivo que se propõe a registrar sua história passada através de um livro escrito a várias mãos. Ou seja, a opção de Paulo Honório em construir seu romance partindo de uma divisão de tarefas já evidencia seu espírito empreendedor e oportunista.

A composição de *S. Bernardo* está organizada basicamente em duas partes essenciais: a primeira é dedicada à apresentação da história de Paulo Honório e do caminho percorrido por ele até conquistar a fazenda São Bernardo; a segunda é marcada pela presença de Madalena e as mudanças por ela engendradas na vida desse fazendeiro. Portanto, Madalena passa a ocupar o lugar central dos acontecimentos na segunda parte do romance. Wander Melo Miranda (2004) analisa a influência de Madalena no romance, principalmente no que se refere à linguagem do narrador, um entre tantos outros aspectos a serem observados, sobre a participação dessa personagem feminina em toda a obra, e explica:

Se num primeiro momento a linguagem de Paulo Honório consegue manter-se nos limites da “concisão e clareza”, no segundo, passa a ser contaminada pelo *veneno* do discurso de Madalena. O esforço realista do narrador choca-se com **a diferença que a mulher instaura em seu mundo**, então confundido irreversivelmente entre o ser e o parecer (MIRANDA, 2004, p. 27, grifo nosso).

No segundo romance de Graciliano é retomada a mesma questão presente em *Caetés*: há uma oposição entre objetividade e subjetividade. Entendemos que a objetividade e a subjetividade se interpenetram para o processo de autoconstrução humana, ou seja, o eu (subjetividade) é o produto das relações entre o seu próprio corpo e o mundo/as

coisas já estabelecidas (objetividade) que o cercam. Porém, é necessário explicitar que o sujeito é constantemente movido pelo desejo de superação, de transformação do mundo, sem, entretanto negá-lo. Nesse sentido, diferentemente do primeiro romance, em que transformação e permanência se materializaram unicamente em João Valério, em *S. Bernardo*, Madalena representa a subjetividade exatamente por atirar-se ao novo, ao desconhecido. Cabendo a Paulo Honório a expressão da objetividade manifestada em seu sentido de estabilidade das coisas e através do seu sentimento de propriedade².

A despeito de lugares pré-estabelecidos, o romance evolui num movimento de aproximação e distanciamento entre subjetividade e objetividade, pois Madalena passa a ocupar a atenção de Paulo Honório, mesmo à revelia de sua consciência, anteriormente destinada à tarefa de acumular bens, poder e dinheiro. Com o aparecimento de Madalena, a narrativa e o próprio Paulo Honório passam por um processo de suavização. A violência contra os homens cede lugar à tentativa de conhecer a si e à esposa.

Portanto, esses “papéis” não são estanques, há uma circulação intensa dessas formas de existência. Os dois personagens assumem, em contextos distintos, posturas também distintas. Provavelmente, esse mimetismo constitui a principal razão para que Madalena seja considerada pelo narrador um elemento desestabilizador da trama.

Antonio Candido (1992) consegue erigir, em apenas um parágrafo, um cenário emblemático de *S. Bernardo*:

Aos quarenta e cinco anos casa com uma mulher boa e pura, mas como está habituado às relações de domínio e vê em tudo, quase obsessivamente, a resistência da presa ao apresador, não percebe a dignidade da esposa nem a essência do seu próprio sentimento. Tiraniza-a sob a forma de um ciúme agressivo e degradante; Madalena se suicida, cansada de lutar, deixando-o só e, tarde demais, clarividente [...] (p. 76).

Mas trata-se de um quadro centrado na perspectiva do narrador, provavelmente, seguindo um caminho traçado pelo próprio Paulo Honório, pois assume a palavra e delinea as demais personagens, predominantemente, a partir do seu crivo. Desse modo, Antonio Candido não privilegia o olhar de Madalena sobre sua própria condição. O casamento, ou seja, arranjar uma esposa é para Paulo Honório, realmente, um negócio. Ele procura uma mulher capaz de lhe dar um herdeiro.

Os próprios amigos de Paulo Honório referem-se à Madalena como um objeto. Na voz do narrador, a mulher é coisificada, mas ele divide esse olhar patriarcal com as demais personagens, como evidenciam as palavras de João Nogueira e Azevedo Gondim:

² O termo “sentimento de propriedade” foi tomado de Antonio Candido. No texto, *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, o autor destaca a personalidade dominadora de Paulo Honório, que submete a existência das demais personagens à sua própria existência. Candido afirma ainda que o outro só interessa a Paulo Honório à medida em que consegue vislumbrar alguma vantagem aos seus negócios, pois para esse personagem-narrador “na ética dos números não há lugar para o luxo do desinteresse” (CANDIDO, 1992, p. 25).

- Convide a Madalena, seu Paulo Honório. Excelente aquisição, mulher instruída.
- Até lhe enfeita a casa, seu Paulo, gritou Azevedo Gondim.
- Tolice. Ando lá procurando bibelôs? (RAMOS, 2005, p. 57).

Num trecho mais adiante, Paulo Honório dirige-se à própria Madalena e revela ter encontrado nela as características apropriadas e desejadas a uma boa esposa: “[...] A senhora, pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as vendas e pode dar uma boa mãe de família” (RAMOS, 2005, p. 102).

A atmosfera de sequidão, a brutalidade e a aspereza de sentimentos, presentes em toda a obra e determinantes em seu projeto de aquisição da fazenda São Bernardo, inicialmente, também motivam os critérios de Paulo Honório na escolha da esposa adequada: “ – Qual reciprocidade! Pieguice. Se o casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam [...]” (id., *ibid.*, p. 100). Mas todo o seu propósito utilitarista é frustrado ao conhecer Madalena. Ela não era como as outras moças e Paulo Honório não era mais o mesmo, ainda que tentasse, incansavelmente, convencer a si e ao leitor de que ainda mantinha a mesma objetividade.

Da mesma forma, ao aceitar a proposta de casamento de Paulo Honório, Madalena não o fizera por coação, inocência ou pela ilusão de uma promessa de amor. Ela também vê vantagens nesse casamento. Desde o princípio, ela deixa pistas de seu interesse por Paulo Honório. Quando d. Glória, ainda na estação de trem, apresenta a sobrinha Madalena a Paulo Honório, ele afirma já conhecê-la de vista, num encontro, dias anteriores. Momento em que Madalena o interrompe e indica com exatidão o período decorrido: “ – Há um mês” (RAMOS, 2005, p. 91) . Essa atitude é indiciária de que Paulo Honório já havia lhe chamado a atenção desde o primeiro encontro.

Ela também não nega a conveniência e os benefícios de um casamento com um homem como Paulo Honório: rico, estabilizado e influente na região. Madalena reconhece que para obter o respeito terá que jogar com as mesmas regras. A união entre os dois traz vantagens para ambos, mesmo Paulo Honório insistindo em se declarar o maior favorecido no negócio:

- O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. **Muito vantajoso**. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Jó, entende?
- Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu (RAMOS, 2005. p. 102, grifo nosso).

Em seguida, a personagem que representa, de uma maneira geral, o perfil da mulher capaz de transformar o mundo a sua volta através da sensibilidade e da preocupação com o Outro, mostra-se apta a tomar decisões seguindo o mesmo sentido utilitarista de Paulo Honório: “ - Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não? Mas por que não espera mais um

pouco? Para ser franca, não sinto amor” (id., ibid., p. 106). Sendo o amor, ou mais especificamente, a falta dele, mencionado por Madalena, simplesmente, porque sentia necessidade em ser clara e honesta com Paulo Honório, para que ele conhecesse exatamente os termos dessa união. E, ele a responde declarando: “- Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso, eu não acreditava. E não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas. Especialmente resolução como esta. Vamos marcar o dia” (id., ibid., p. 106).

Contudo, a praticidade do acordo selado não presume uma relação estável, sem envolvimento mais complexos ou racionalização dos sentimentos. Como já citado anteriormente, Madalena desestabiliza todo o projeto de vida perseguido durante anos por Paulo Honório, pois traz consigo propostas de um mundo totalmente estranho a ele. E, conforme sugerido desde a epígrafe desta seção, a impossibilidade de compreender, e, conseqüentemente, de subjugar Madalena, sua esposa, assim como fazia com tudo e todos à sua volta, culmina numa multiplicidade de sentimentos: Paulo Honório se vê ladeado pela culpa, pela raiva, pelo desencanto e pelo ciúme; enquanto o fenômeno Madalena vai se tornando indecifrável aos seus olhos.

Já na abertura do romance, o nome Madalena chega ao leitor precedido pelo pio de uma coruja – um símbolo popular de mau agouro, que retornará ao texto outras vezes anunciando períodos nebulosos da trama. Por se tratar de um primeiro contato com a personagem não é possível ter reveladas as nuances de seu perfil, mas já dá pistas da relevância de Madalena em *S. Bernardo*, pois ela introduz novos valores que contrariam os princípios de Paulo Honório.

Madalena e Paulo Honório representam universos conflitantes devido ao grau de instrução de Madalena, mas complementares. Desde o início, o fato de a moça entender das letras incomodava Paulo Honório, chegando a desdenhar de sua profissão, já com o intuito de demovê-la de suas ideias inovadoras:

- Cento e oitenta mil-réis? Está aí! É uma desgraça, minha senhora. Como diabo se sustenta um cristão com cento e oitenta mil-réis por mês? Quer que lhe diga? Faz até raiva ver uma pessoa de certa ordem sujeitar-se a semelhante miséria. Tenho empregados que nunca estudaram e são mais bem pagos. Por que não aconselha sua sobrinha a deixar essa profissão, d. Glória?
[...] Vou indicar um meio de sua sobrinha e a senhora ganharem dinheiro a rodo. **Criem galinhas** (RAMOS, 2005, p. 86-87, grifo nosso).

Contudo, o personagem-narrador admite não se tratar de uma tarefa fácil, pois já havia percebido que Madalena não era como as moças às quais mantinha contato. A intelectualidade da mulher passa a exigir de Paulo Honório uma conduta mais cautelosa:

E embuquei, afobado. Até então os meus sentimentos tinham sido simples, rudimentares, não havia razão para ocultá-los a criaturas como a Germana e a Rosa. A essas azunia-se a cantada sem rodeio, e elas não se admiravam, mas uma senhora que vem da escola normal é diferente (id., ibid., p. 92).

A instrução constitui-se, então, numa difícil barreira a ser transposta, tanto para Paulo Honório embrenhar-se no universo de Madalena, quanto o contrário. Apesar da reconhecida inabilidade do narrador em lidar com Madalena: “[...] E não sei a maneira de tratar com essa gente. Muitas voltas...” (id., *ibid.*, p. 97).

Inicialmente, Paulo Honório tenta se convencer de que o fato de Madalena conhecer as letras não seria um obstáculo, e que não haveria motivos para sentir-se diminuído. Para tanto, ressalta o valor de seu próprio conhecimento, aquele adquirido distante dos bancos escolares e acumulado ao longo de suas experiências: “[...] E não confundam instrução com leitura de papel impresso” (RAMOS, 2005, p. 104). Mas não demora muito para ele se dar conta do abismo que os separa: “Eu narrava o sertão. Madalena contava fatos da escola normal” (id., *ibid.*, p. 158). E, toda prudência do personagem-narrador cede lugar a uma revolta explícita contra a intelectualidade não só de Madalena, mas de toda mulher que se aventura no mundo do saber: “[...] Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem um marido ou coisa que o valha [...]” (id., *ibid.*, p. 158).

Paulo Honório, então, passa a encarar sua esposa instruída como o seu maior adversário: “Eu tinha razão para confiar em semelhante mulher? Mulher intelectual” (id., *ibid.*, p. 160), pois percebe que uma mulher como ela não se contentaria em permanecer restrita ao universo privado, como de fato não se contentou. Madalena começa a desempenhar funções também no âmbito público, passando a ameaçar o espaço reservado ao patriarca. Contudo, Paulo Honório, com sua visão ofuscada pela paixão, só se dá conta da incursão de Madalena aos seus domínios quando se acentuam os conflitos: “Os outros nomes feios que ela me havia dito não tinham significação. Aquele tinha uma significação. Era o que me atormentava. Mulheres, criaturas sensíveis, não devem meter-se em negócios de homens” (id., *ibid.*, p. 166).

Rui Mourão (1969) também faz importantes reflexões sobre o perigo que Madalena passa a oferecer à estabilidade do universo criado por Paulo Honório:

Inicialmente, as revelações lhe são favoráveis: Madalena, bem disposta, lança-se numa vida de atividade, colocando-se na condição real de proprietária de S. Bernardo. Em seguida, é outra a face que começa a enxergar [...] Ela se intrometia abertamente na administração da fazenda [...]. Durante a fase da conquista, assumira uma atitude de calculada dureza, procurando dar ao encaminhamento do namoro uma aparência quase de ajuste comercial, mas com isso conseguira apenas se enganar; basicamente, o entusiasmo o dominara, o tornara cego (p. 74-75).

Por conseguinte, é importante destacar que a oposição entre esses dois personagens não é uma simples consequência da diferença de gênero. Os conflitos têm origens múltiplas e vão além do embate entre masculino e feminino. O espírito generoso de Madalena, por exemplo, além de afetar os esforços engendrados na acumulação de seus bens, também se contrapõe e abala as bases que justificam toda a existência de Paulo Honório, conforme explica Rui Mourão (1969):

Havendo se esmerado em conseguir um casamento como ato unilateral de vontade e conveniência de sua parte, não sabia mais se se apropriara da mulher ou fora por ela apropriado. Aqui, é preciso insistir em que o desespero de Paulo Honório diante de Madalena até o fim aparecerá como decorrência da sua oposição ao princípio abstrato da generosidade e não como simples reação de avarento em face de gestos históricos de desprendimento daquela [...] (p. 77).

A Paulo Honório, incomoda perceber que outras formas de realização humana, outros projetos de vida que desconsideram a propriedade, como ocorre com Madalena, possam obter êxito. Daí a origem do ciúme, da desconfiança e de sua revolta.

Não obstante, em *S. Bernardo*, Madalena e Paulo Honório extrapolam o âmbito da representação pessoal e passam a simbolizar suas respectivas classes. E, apesar da visível ênfase dada a Paulo Honório, em detrimento à postura idealista assumida por Madalena, Alfredo Bosi (1987) contribui sobremaneira para a compreensão do papel emblemático e implícito de forças sociais em choque, traduzido pela oposição entre esses dois personagens segundo o projeto subversivo da Revolução de 30, ao destacar:

A personagem Madalena, por exemplo, que seria pró-30: Madalena seria a professorinha primária que quer as leis trabalhistas; a professorinha primária que critica o coronel e a oligarquia. E Paulo Honório não! Paulo Honório é o homem que se fez a si mesmo, mas que vai reproduzir o estilo da oligarquia. Por isso há um choque mortal entre um e outro [...] (BOSI, 1987, p. 441).

Uma oposição que não é instintiva, antes, revela-se programada e intencional. Logo após o casamento, já em São Bernardo, Madalena dirige-se a Paulo Honório e faz uma declaração num tom esperançoso, mas de certa forma, impositivo: "-Vamos começar vida nova, hem? Disse Madalena alegremente" (RAMOS, 2005, p. 110). E, em seguida, Paulo Honório se surpreende ao ver a esposa conversando com o maquinista. Na ocasião, o narrador tem a oportunidade de expor claramente a sua visão a respeito das funções a serem desempenhadas por ele e pela mulher, ou seja, estabelece o espaço de cada um, mesmo que de forma cautelosa:

- Ora muito bem. Isto é mulher.
Mas aconselhei-a a não expor-se:
- Esses caboclos são uns brutos. Quer trabalhar? Combino. Trabalhe com Maria das Dores. A gente da lavoura só comigo (id., ibid., p. 110).

Ainda assim, Madalena não se cala e dá sinais de que sua atitude insistente, diferente das outras moças, determinará, em alguns momentos, o tom dessa relação conflituosa, pois mesmo relutando, Paulo Honório acaba cedendo à vontade da mulher:

- A ocupação de Maria das Dores não me agrada. E eu não vim para aqui dormir.
- São entusiasmos do princípio.
- Outra coisa, continuou Madalena. A família de mestre Caetano está sofrendo privações.
- Já conhece mestre Caetano? perguntei admirado. Privações, é sempre a mesma cantiga. A verdade é que não preciso mais dele. Era melhor ir cavar a vida fora. [...]
- Ele já trabalhou demais. E está tão velho!
- Muito, perdeu a força. Põe a alavanca numa pedra pequena e chama os cavouqueiros para deslocá-la. Não vale os seus mil-réis que recebia. Mas não tem dúvida: mande o que for necessário. **Mande meia cuia de farinha, mande uns litros de feijão. É dinheiro perdido** (RAMOS, 2005, p. 111, grifo nosso).

Madalena surge no romance com o objetivo de constituir uma oposição conflituosa, mas nem sempre revoltada em relação a Paulo Honório. Nesse aspecto, não é estabelecido no romance um estado de confronto declarado entre eles. De acordo com Ângela Silveira Dias Garcia [199-], a resistência de Madalena ao poder de Paulo Honório “não é afrontosa ou rebelde. É natural, já que está em sua forma de existir e compreender o mundo a divergência fundamental entre ela e o marido” (GARCIA, [199-]. p. 93).

Num primeiro momento, Madalena tenta impor suas vontades, mas os constantes conflitos e a postura irredutível de Paulo Honório fazem com que ela passe a agir de maneira dessemelhante. Ela tenta convencê-lo, por outros meios, quando percebe sua desvantagem no confronto direto. Assim, através da resignação e, muitas vezes, do silêncio consegue incutir nele, culpa, e por outras vias, sem que Paulo Honório se dê conta, acaba convencendo-o a ceder a seus propósitos:

- Lembram-se de que deixei a mesa aborrecido com d. Glória. Pois, passados minutos, Madalena me trouxe uma xícara de café e deu a entender que estava arrependida de haver provocado o incidente. [...]
- Com certeza, disse ela bastante perturbada. Esqueci que os dois eram empregados e deixei escapar aquela inconveniência. Ah! foi uma inconveniência e grande.
 - Aí eu peguei a xícara de café e amoleci:
 - Não. Assim também não [...] (RAMOS, 2005, p. 121-122).

Contudo, o espírito condescendente de Paulo Honório não dura muito e, mesmo buscando alternativas, Madalena vê suas forças minadas a cada nova tentativa de falar livremente. Portanto, a escolha de Madalena por uma agressão muda acaba se transformando num silêncio definitivo.

O silenciamento de Madalena e a opacidade de seus atos seguem paralelamente. O narrador de *S. Bernardo* permite que ela se apresente ao leitor e, inicialmente, concede-

lhe o direito da fala a fim de forjar uma atmosfera de autonomia. Na verdade, o mesmo se dá com as demais personagens: o leitor tem, a princípio, uma sensação de estar diante de ações independentes.

Realmente, a existência das personagens de *S. Bernardo*, em relação ao narrador, aparece de maneira muito mais autônoma, se comparada ao que ocorre em *Caetés*, em que predomina a observação: o narrador lança seu olhar sobre as demais personagens e, apesar de permitir que falem abundantemente, inclusive mais que em *S. Bernardo*, eles não têm um envolvimento ativo. Já em *S. Bernardo*, as personagens manifestam-se menos verbalmente, mas suas participações são mais efetivas, contundentes e determinantes para a trama.

Não obstante, à medida que Madalena torna-se uma ameaça ao universo de Paulo Honório, ela é silenciada pelo narrador. Segundo Afrânio Coutinho, Paulo Honório prefere calar Madalena, a tentar transpor os obstáculos linguísticos que o separam, pois lhe interessa manter o espírito objetivo contra os riscos que o sentido humanitário de Madalena representava para ele e para a continuidade de São Bernardo:

Entre Paulo Honório e Madalena também o diálogo é impossível. Ela representa o germe humanizador naquele mundo de posses contínuas e é a partir de sua presença que se dá o conflito e o caminho do fim. Também sua linguagem é ininteligível para ele, que na impossibilidade de compreendê-la, destorce-lhe os significados [...] (COUTINHO, 1997, p. 400).

Essa política do silêncio imposta à Madalena não é velada, ao contrário, o processo de silenciamento está explícito na obra: Paulo Honório permite que Madalena fale abundantemente desde o momento em que a conhece, entretanto, o personagem-narrador passa a sentir-se intimidado pelo domínio de Madalena em relação à linguagem. Ele teme que o envolvimento social da mulher, visto como uma consequência da liberdade de expressão, além de minar o casamento, anule todas as suas conquistas materiais. Para tanto, opta por silenciá-la, conforme explica Wander Melo Miranda (2004):

A propriedade do discurso do latifundiário reside nesse ato extremo de **apropriar-se do discurso do outro e fazê-lo calar**, o que será levado a efeito, de modo trágico, no casamento do fazendeiro com Madalena. Mas é o suicídio da esposa – este sim dramático, em toda a extensão da palavra – que instila para sempre o veneno da dúvida e da diferença na linguagem da história que Paulo Honório vai implacavelmente construindo, a contrapelo do monologismo que o caracteriza (p. 26, grifo nosso).

Desse modo, o ciúme infundado de Paulo Honório justifica-se como uma forma de silenciá-la. Na verdade, a desconfiança é um mecanismo de defesa de Paulo Honório. Ele aprendeu a desconfiar para poder sobreviver. Assim se configura o modo de resistência

conhecido por ele e direcionado não somente a Madalena, mas a tudo que o circunda.

S. Bernardo é narrado a partir de uma oscilação constante entre o presente e o passado de Paulo Honório. Segundo Rui Mourão (1978) “Paulo Honório se aprofunda em sua história, se aprofunda no seu passado, e de tempos em tempos emerge à atualidade” (p. 173). Nesse vaivém narrativo, é possível notar sua confusão mental. Ele, em diversos momentos, sente-se perdido entre o passado e o presente, entre reafirmar o seu autoritarismo e reconhecer-lhe a brutalidade de suas ações. O narrador do presente, constantemente, entra em conflito com suas sensações do passado, muitas vezes condenando-se. Ele dá sinais de que acredita na inocência de Madalena, mas a rudeza do passado embaça-lhe a visão. A própria esposa, quando descrita pelo Paulo Honório do passado, é diferente daquela apresentada, ao leitor, pelos olhos do narrador do presente. A primeira é marcada pela desconfiança, a segunda, pelo remorso: “Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo” (RAMOS, 2005, p. 221).

De maneira geral, nota-se que Paulo Honório nega o seu passado e sua narração está fundamentada no julgamento de suas ações precedentes:

Fui indo sempre de mal a pior. Tive a impressão de que me achava doente, muito doente. Fastio, inquietação constante e raiva. Madalena, Padilha, d. Glória, que trempe! O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca. Pancada em d. Glória também, que tinha anos trabalhando como cavalo de matuto para criar aquela cobrinha.

Os fatos mais insignificantes avultaram em demasia. Um gesto, uma palavra à-toa logo me despertavam suspeitas (RAMOS, 2005, p. 163).

Apesar de admitir que mesmo se tivesse a oportunidade de retornar ao passado, seria tudo exatamente igual, pois não poderia mudar a sua alma agreste: “Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige” (id., *ibid.*, p. 220). Paulo Honório ainda não havia notado que já não era mais o mesmo, de que a tomada de consciência de seus atos apontava para novos caminhos: “[...] Paulo Honório não se dá conta de que neste mesmo instante está recomeçando tudo de novo e já se encontra profundamente modificado. Nasceria outra vez, agora edificando a sua vida exclusivamente sobre valores morais e espirituais [...]” (MOURÃO, 1969, p. 83).

Mesmo privando-se de sua própria vida, será através de Madalena que Paulo Honório tomará consciência de que sua existência estava contida em si e não em coisas externas. Portanto, o suicídio de Madalena é fundamental para a trama. Mas traduz também para quem pesa mais esse mundo, principalmente quando se trata de uma mulher que não soube conviver com a naturalização do seu papel numa sociedade patriarcal.

Referências

- BOSI, ALFREDO. **História concisa da literatura brasileira**. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. 4. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 1997.
- GARCIA, Angela Silveira Dias. São Bernardo e a trajetória do fracasso. In: SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). **Estudos de Literatura Brasileira – 2: Modernismo**. Rio de Janeiro: Programa editorial SR-2, UFRJ, [199-]. p. 89-97.
- MIRANDA, Wander Melo. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- MOURÃO, Rui. **Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano**. Belo Horizonte: Edições Tendências, 1969.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 82.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MODOS DE CRIANÇA NA POESIA BRASILEIRA RECENTE (A PARTIR DE CONSIDERAÇÕES DE THEODOR ADORNO SOBRE A INFÂNCIA)

Wilberth Salgueiro (UFES / CNPq)¹

Resumo: O filósofo alemão Theodor Adorno escreveu, em vários textos, sobre o período infantil e o ser criança. Em *Dialética negativa*, por exemplo, diz que “Aquilo em que a criança trabalha arduamente é antes a sua relação com as palavras, das quais ela se apropria com um esforço que, na idade mais avançada, quase não é mais representável do que o mundo, o qual, enquanto o mundo dos objetos de sua ação, lhe é em certa medida familiar desde as primeiras fases. [...] Ela adora levar sua mãe à loucura com o problema penoso sobre por que o banco se chama banco. Sua ingenuidade não é ingênua”. A rememoração da infância é um tópos da poesia de todos os tempos. Compararemos poemas recentes de Armando Freitas Filho (“Mudas, mudanças”, Lar, 2009), Claudia Roquette-Pinto (“Sítio”, Margem de manobra, 2005), Manoel de Barros (“1. Canção do ver”, Poemas rupestres, 2004) e Nicolas Behr (“Fúria de menino”, Laranja seleta, 2007 [Menino diamantino, 2003] para, por essa amostragem, vislumbrar modos como a criança aparece na produção poética brasileira contemporânea – melancólica, violentada, ingênua, ególatra –, modos que dizem respeito, também, analogamente, ao tipo de poesia que se pratica entre nós. Em “O ensaio como forma”, de *Notas de literatura I*, Adorno diz: “O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram”: a comparação entre ensaio e criança

¹ Wilberth Salgueiro é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Email: wilberthcfs@gmail.com .

poderá servir para a poesia atual: não tendo no ineditismo a força de sua existência, no entanto se dispõe a dialogar com o passado que sustenta o presente. O poeta adulto elabora imagens de crianças que outrora foi (Armando), que viu morrer (Roquette-Pinto), que se espantava com as coisas (Barros), que se queria rebelde (Behr). Vidas e memórias particulares que, todavia, repetem na linguagem a difícil fratura que constitui o crescimento humano coletivo. O tempo de criança não volta – e a poesia só faz afirmar tal fenômeno. O esforço vão do poeta é fingir a possibilidade do impossível retorno.

Palavras-chave: Poesia brasileira do século XXI; Theodor Adorno; poesia e infância.

Introdução

O filósofo alemão Theodor Adorno escreveu, em vários textos, sobre o período infantil e o ser criança. Em *Dialética negativa*, por exemplo, diz que “Aquilo em que a criança trabalha arduamente é antes a sua relação com as palavras, das quais ela se apropria com um esforço que, na idade mais avançada, quase não é mais representável do que o mundo, o qual, enquanto o mundo dos objetos de sua ação, lhe é em certa medida familiar desde as primeiras fases. [...] Ela adora levar sua mãe à loucura com o problema penoso sobre por que o banco se chama banco. Sua ingenuidade não é ingênuo” (2009, p. 100). Ou seja, essa “relação com as palavras” é uma busca de entendimento que não cessa quando adulto: é um “problema penoso” que perdura, pois, se antes queria saber da mãe “por que o banco se chama banco”, agora, grande, quer saber de si mesmo “por que o banco se chama banco”, como se a curiosidade mudasse apenas de uma perspectiva poético-fenomenológica para uma perspectiva racional-epistemológica.

Em “O ensaio como forma”, de *Notas de literatura I*, Adorno diz: “O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, *como uma criança*, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (2003, p. 16 – grifo meu): a comparação entre ensaio e criança poderá servir para a poesia atual: não tendo no ineditismo a força de sua existência, no entanto, se dispõe a dialogar com o passado que sustenta o presente. Noutras palavras, o ensaio – *como uma criança* – é algo em construção, daí se coloca em disponibilidade para “se entusiasmar com o que os outros já fizeram”, para então alcançar ou criar algo, por isso seu “âmbito de competência” não é prescrito, não é fixado nem normatizado. Essa disponibilidade para o existente vincula, para Adorno, o esforço do ensaio e a constituição da criança. A imagem da infância que cada poeta adulto elabora em forma de poema expressa – mais do que a criança que foi – o poeta e adulto que se é.

A rememoração da infância é um *tópos* da poesia de todos os tempos. Compararemos, porém, apenas poemas recentes de Armando Freitas Filho (“Mudas, mudanças”, *Lar*, 2009), Claudia Roquette-Pinto (“Sítio”, *Margem de manobra*, 2005), Manoel de Barros (“1.

Canção do ver", *Poemas rupestres*, 2004) e Nicolas Behr ("Fúria de menino", *Laranja seleta*, 2007 [*Menino diamantino*, 2003]) para vislumbrar modos como a criança aparece na produção poética brasileira contemporânea – melancólica, violentada, ingênua, ególatra –, modos que dizem respeito, também, analogamente, ao tipo de poesia que se pratica entre nós. Será possível entender – ainda que, é óbvio, parcialmente – a poesia brasileira desse início de século 21 a partir de poemas recentes que têm a infância como tema? Penso que sim. Para tanto, consideremos de começo quatro poemas de poetas bem conhecidos do cenário contemporâneo. Vejamos o que dizem e como dizem o que dizem.

POEMA I – ARMANDO FREITAS FILHO

"Mudas, mudanças"

Vi as amendoeiras serem plantadas
em intervalos regulares, à beira-mar.
Antes das árvores moças, bailarinas
e do adubo com cheiro de cavalo
a aventura era pular dentro dos buracos
abertos no cimento da calçada
e depois subir na força dos braços
ralando peito e joelho na borda
no susto de sentir um pouco
preso, ainda, no chão de criança.
Cinquenta anos depois, as amêndoas
caem, em cores litúrgicas:
vermelho-vinho, rubras, roxas
e são esmagadas pelos pneus pretos
contra o asfalto negro, para sempre.
(2009, p. 62)

Armando Freitas Filho faz, em "Mudas, mudanças" (2009), um poema com tom tipicamente memorialista – tom que sustenta, aliás, o livro *Lar*, título no qual se inscreve uma vírgula, insinuando haver algo que falta, um complemento elidido, possivelmente remetendo à ausência da expressão "doce lar" e para ela chamando toda a atenção. A ambivalência de "mudas" se destaca, pois indica o caráter *silencioso* das *transformações* ("mudanças") das amendoeiras. A alegria de outrora, tempo de brincadeiras e aventuras, dá lugar à seriedade melancólica – "cinquenta anos depois" – de um tempo "em cores litúrgicas", sombrias. As amêndoas, como se fossem as neves de François Villon ("Où sont les neiges d'antan?"), agora "são esmagadas pelos pneus pretos / contra o asfalto negro, para sempre": a imagem fúnebre é evidente: o passado puro e pueril se perdeu "para sempre", não há volta. Se houvesse, metaforicamente, uma volta, estaria menos para um "eterno retorno" nietzschiano e mais, portanto, para um "retorno do recalçado" freudiano.

No prefácio do livro de Freitas Filho, Vagner Camilo dirá que “a autobiografia poética tende a ser necessariamente elíptica, feita apenas de aparições e circunstâncias, de epifanias” (p. 11). Não há mais o “chão de criança”, resta apenas a memória, que mistura cenas felizes do que se foi (“ralando peito e joelho na borda”) a cenas soturnas do presente que se impõe (“pneus pretos / contra o asfalto negro”) sem qualquer suavidade. A estrofe única, compacta, embaralha e rasura os tempos distintos.

O poema recupera, mas somente pela lembrança, os “buracos / abertos no cimento da calçada”. É essa lacuna, é esse buraco que produz o poema, doloroso. As “árvores moças” (“mudas”) se transformam (“mudanças”) e a passagem do tempo se inscreve desde o pretérito “Vi” até o presente de “caem”. Se pensado em relação ao panorama da poesia em andamento, esse poema seria o exemplo de uma **poética da melancolia**, aquela que não elaborou de forma simbolicamente suficiente a perda de algo querido – em sentido estrito, a finda infância; em sentido elástico, o vigor da aventura de viver.

POEMA II – CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

“Sítio”

O morro está pegando fogo.
O ar incômodo, grosso,
faz do menor movimento um esforço,
como andar sob outra atmosfera,
entre panos úmidos, mudos,
num caldo sujo de claras em neve
Os carros, no viaduto,
engatam sua centopeia:
olhos acesos, suor de diesel,
ruído motor, desespero surdo.
O sol devia estar se pondo, agora
– mas como confirmar sua trajetória
debaixo desta cúpula de pó,
este céu invertido?
Olhar o mar não traz nenhum consolo
(se ele é um cachorro imenso, trêmulo,
vomitando uma espuma de bile,
e vem acabar de morrer na nossa porta).
Uma penugem antagonista
deitou nas folhas dos crisântemos
e vai escurecendo, dia-a-dia,
os olhos das margaridas,
o coração das rosas.
De madrugada,

muda na caixa refrigerada,
a carga de agulhas cai queimando
tímpanos, pálpebras:
O menino brincando na varanda.
Dizem que ele não percebeu.
De que outro modo poderia ainda
ter virado o rosto: "Pai!
acho que um bicho me mordeu!" *assim*
que a bala varou sua cabeça?
(2005, p. 11)

Claudia Roquette-Pinto ganhou notoriedade, no âmbito acadêmico, com o poema "Sítio", publicado primeiramente na revista *Inimigo rumor*, em 2001, dada a repercussão bastante positiva de um ensaio sobre ele, de autoria de Lumna Maria Simon (2008a, 2008b, 2008c). Antes desse artigo, contudo, Marcelo Sandmann (2002) publicara um ensaio também acerca do poema. E, ainda, Paulo Henriques Britto (2010) ampliou as considerações de ambos em seu livro *Cláudia Roquette-Pinto*, para a Coleção Ciranda da Poesia. Os três ensaios, portanto, afora outras referências esparsas, reforçam a afirmação de Paulo Henriques de que "Sítio" será "lido no futuro como um dos poemas centrais da época em que foi escrito" (p. 34).

As três eficazes leituras valorizam, evidentemente, o engenho do poema que – para tratar, sem espetacularizar, de uma tragédia urbana e, sobretudo, tendo uma criança como vítima – funciona quase como um conto, sobrepondo camadas de perspectivas, de que a trágica fala do menino entre itálicos que a rodeiam seria um exemplo máximo. Todos os ensaístas atentam para as conexões entre a forma e a história, mas Lumna é a mais incisiva: "O arranjo formal atesta que a poesia que oferece proteção por imagens falha diante da bala perdida e precisa empreender uma volta à referência, mesmo que com isso se rompa o ritmo, a imagética e o timbre da escrita" (p. 151). Chama a atenção a exótica associação do verso 19 (pouco explorado nas análises citadas), "penugem antagonista", cujo adjetivo, no contexto em que aparece, faz recordar considerações de Theodor Adorno acerca do termo: em *Teoria estética*, afirma que "os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma" (2008, p. 18); em "Palestra sobre lírica e sociedade", diz: "a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social. Mas como o mundo objetivo, que produz a lírica, é um mundo em si antagonístico, o conceito de lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem confere objetividade" (2003, p. 76). A penugem é antagonista porque ela, no poema, exerce ação incompatível ao que dela se espera: porque, sendo poeira, escurece "os olhos das margaridas, / o coração das rosas". No poema, muitos elementos contribuem – para além da óbvia "penugem antagonista" – para que uma interpretação à luz da história se faça. Listá-los seria quase parafrasear as três ótimas leituras referidas.

Aponte-se a polissemia do título, que encontra guarida no poema: "sítio" pode ser, e no poema é, "lugar", "chácara", "cerco" e, também, aciona a expressão "estado de

sítio". Desde o título, dirá Sandmann que "todo o texto, com sua saturação de tensões, é um preâmbulo para o impacto da última cena: [...] A bala terá certamente sido disparada no primeiro verso, para chegar a seu alvo no verso derradeiro, depois de uma distensão temporal impressionante e uma trajetória que agrega/desagrega todo o complexo de espaços (naturais e sociais) da grande metrópole" (p. 86). Entre o aprazível bucólico de um sítio-chácara e um contexto de intervenção do Estado no cotidiano dos cidadãos, entre a paz e a barbárie, transita o chocante poema.

Aqui, o trágico destino do menino baleado parece apontar para além de *um* caso, mas para uma grande coletividade – sobretudo de crianças – que sofre as consequências de um complexo estado de coisas, que inclui diferença socioeconômica brutal entre classes, luta por espaços de poder entre grupos de traficantes e policiais, convivência conflituosa entre cidadãos do asfalto e do morro, em suma, uma inequívoca instabilidade social que faz com que, por exemplo, o "mar" perca sua clássica aura de beleza e se transforme num "cachorro imenso, trêmulo, / vomitando uma espuma de bile". No quadro da poesia recente, esse poema explicitaria uma **poética da violência**, que incorpora na sua forma o drama diário de milhares de pessoas, inclusive e sobretudo crianças.

POEMA III – MANOEL DE BARROS

"1. Canção do ver"

Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro –
Contraíu visão fontana.
Por forma que ele enxergava as coisas
por igual
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inominadas.
Água não era ainda a palavra água.
Pedra não era ainda a palavra pedra.
E tal.
As palavras eram livres de gramáticas e
podiam ficar em qualquer posição.
Por forma que o menino podia inaugurar.
Podia dar às pedras costumes de flor.
Podia dar ao canto formato de sol.
E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro
dela.
Como se fosse infância da língua.
(2004, p. 11)

Manoel de Barros tem angariado, há tempos, a simpatia da crítica e do público – de adultos e jovens. E uma das causas da sedução de sua poesia reside, exatamente, na encenação que faz seja do discurso, seja de um comportamento infantil. A lógica das associações metonímicas, que produz inusitadas imagens, envolve o leitor, que, numa atitude solidária e nostálgica, se identifica com os dizeres dos poemas do pantaneiro, que simulam espontaneidade, ingenuidade, naturalidade. O título do livro em foco – *Poemas rupestres* – indica já um desejo de se fazer rústico, primitivo, telúrico, infantil.

Neste poema, o primeiro de uma série de nove denominada “Canção do ver” e que abre o livro, a poética de Barros se exhibe em plenitude: no verso inicial, o eu lírico começa por afirmar a romântica conexão entre vida e arte (“Por viver”), a autoridade da experiência (“muitos anos”) e o mitificado e misterioso lugar (“dentro do mato”); o segundo verso, “moda ave”, traz uma construção típica do poeta, que busca o amável espanto do leitor que se depara com um sintagma imprevisível, pois “à moda de ave” não é expressão corriqueira, tampouco se contraída a “moda ave”. Quando, na sequência, se diz que “O menino pegou um olhar de pássaro”, outros artifícios são usados: primeiramente, o poeta cria uma ambivalência, pois ele é e não é “o menino” ao qual se refere (sentimento semelhante ao do leitor que gosta de se sentir pássaro); no contexto, o verbo “pegar” equivaleria a “adquirir” (ou “contrair”, como no verso 4), como quem pega febre ou catapora, mas o menino pega “um olhar de pássaro”: novamente, um recurso caro ao pantaneiro, que é justapor sentidos concretos (“pegou”) e abstratos (“olhar de pássaro”). Nos versos 5 a 7, afirma-se a identidade entre menino e pássaro: naturalmente, os sentidos positivos atribuídos a pássaro (beleza, liberdade) são assim estendidos ao menino. Uma concepção menos – ou nada – idealizada da natureza, como a de Adorno, vai nos lembrar de que “O belo natural é o mito transposto para a imaginação e, talvez por isso, liquidado. O canto das aves a todos parece belo; nenhum homem sensível existe, no qual sobreviva algo da tradição europeia, que não fique comovido com o canto de um melro depois da chuva. No entanto, no canto das aves, espreita o terrífico, porque não é um canto, mas obedece ao sortilégio que o subjuga” (2008, p. 107).

O poema parte então, nos versos 8 a 13, para o ataque a um (falso) inimigo constante: a nomeação, a classificação, a famigerada gramática. A dicotomia se instala: o “olhar de pássaro” liberta o menino para “inaugurar” as palavras, que agora podem “ficar em qualquer posição”, mas a “gramática” – para este poeta – é uma espécie freudiana de princípio de realidade, que estraga o prazer e a alegria das coisas (flor, sol, abelha, o que seja). Sendo menino com “visão fontana” (isto é, “original”), ele pode “ver” mais e melhor porque – poeticamente – funda uma lógica própria para a relação entre as palavras e as coisas: “se quisesse caber em uma abelha, era / só abrir a palavra abelha e entrar dentro / dela. / Como se fosse infância da língua”. O paradoxo do poema, e da poesia em geral de Barros, radica exatamente no fingimento de que “palavra”, “realidade”, “gramática”, “urbanidade”, “sentido”, “razão”, tudo isso faça parte da banda do mal, do evitável, da doença, da adultícia, da impureza, como se um poema (um poema de Manoel de Barros, ao menos) fosse uma prova cabal de pureza e ingenuidade. Mas os recursos “sofisticados” do poeta provam o contrário: que um poema é coisa mental, não natural. O problema consiste na repetição exaustiva dos mesmos recursos, livro a livro, poema a

poema, verso a verso.

Manoel de Barros aposta numa concepção algo ilógica de poesia, se amparando nas falas casuais e imprevisíveis da criança para modelar um mundo de cuja razão e sentido as palavras não dariam conta: “As palavras continuam com seus deslimites” (*Retrato do artista quando coisa*, 1998), “Há um comportamento de eternidade nos caramujos” (*Tratado geral das grandezas do ínfimo*, 2001), “Uso a palavra para compor meus silêncios” (*Memórias inventadas: a infância*, 2003). A repetição dessa concepção e dessa modelagem vai, contudo, esvaziar exatamente o impacto de surpresa que a poesia do pantaneiro deseja produzir. Os incessantes disparates – fruto da justaposição de sensações (abstratas) e objetos (concretos) e de real e fantasia – acabam cansando. Sua obra poderia caracterizar, no cenário em voga, uma espécie de **poética da candura**, que se compraz em produzir o espanto (como se este não fosse, no entanto, produzido).

POEMA IV – NICOLAS BEHR

“Fúria de menino”

derrubar muros
e atravessar paredes

rasgar cadernos, queimar livros,
não marchar no 7 de setembro

voltar a ser pagão
e assistir missa pelado
matar passarinho na sexta-feira santa

fazer isca com a hóstia sagrada
e esperar pelo milagre
da multiplicação dos peixes
no meu anzol

que a ira divina
abençoe esta fúria de menino

esta fúria de furar olhos
lamber feridas, reabrir cicatrizes
(2007, p. 24)

Nicolas Behr fez sair o poema “Fúria de menino”, antes de republicado na antologia *Laranja seleta*, em *Menino diamantino* (2003), livro que reúne poemas que resgatam a infância do poeta na cidade de Diamantino (MT). As criativas ilustrações dos filhos acompanham a alegria e o humor da maioria dos poemas. Neste, como resume o título, a ideia é

mostrar a potência de rebeldia e inconformismo do menino que deseja se libertar de valores e conceitos vindos de variados lugares e instituições: muros, paredes, cadernos, livros, marchas, missas, rezas, tudo é motivo para fúria – que é um misto de raiva, arrebatamento e delírio. Não há necessidade de se consultarem dicionários especializados para se avaliar a força simbólica de, por exemplo, muros e paredes, força contra a qual só verbos tão fortes quanto derrubar e atravessar podem provocar algum impacto.

Três, parece, são as principais instituições opressoras visadas pelo poeta que recupera os pensamentos e os sentimentos do menino de outrora: a Escola, a Pátria, a Igreja (ou a Religião). Dos inimigos, este último ocupa o maior espaço no imaginário revoltado do menino, a se julgar pelas estrofes em que aparece: na terceira, a renúncia ao batismo se confirma na heresia do gesto escandaloso (“assistir missa pelado”) e ignominioso (“matar passarinho na sexta-feira santa”); na quarta estrofe, a afronta se faz paródica, pois a hóstia vira isca para que ocorra o “milagre / da multiplicação dos peixes”; na quinta, o campo semântico religioso ainda se mantém, com a ideia de castigo (“ira divina”) ganhando ambivalente sentido: “que a ira divina / abençoe” – a rima entre “ira divina” e “fúria de menino” reforça, sutilmente, a compreensão (a bênção) que o menino espera. A última estrofe abandona o tom bem-humorado do menino “pelado” e iconoclasta e se carrega de um pesar contaminado pela memória do adulto agora a “lamber feridas, reabrir cicatrizes”: ora, lamber e reabrir feridas e cicatrizes impede justamente a “cura”, o “esquecimento”, e são ações típicas de uma atitude traumática.

O trauma, desde a etimologia, diz Jeanne Marie Gagnebin, “é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não” (2006, p. 110); noutro texto, dirá que “É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição” (2006, p. 99). Por seu turno, em *Minima moralia*, Adorno afirma “que todo o trauma, todo o choque não superado dos que regressam é um fermento de futura destruição” (2001, p. 44). No poema – e no livro – de Behr, a infância volta, faceira, sim, como em “e lá íamos eu / e este poema / conquistar o mundo” (p. 45), mas sobretudo traumática, como no desfecho do último poema do livro: “aqui estou exposto, / deposto, quase nu / ferida cicatrizada / quer que eu abra, quer? / aqui estou, / infância inacabada” (p. 79). Feito um fantasma, a infância reprimida fica no corpo do adulto, qual uma ferida que não fecha: o poema do adulto realiza o que poderia ter sido, o poema é a fúria. No contexto da poesia brasileira, pode servir como o paradigma de uma **poética da rebeldia**, mas de uma rebeldia – nesse caso – individual, não coletiva.

Considerações finais

O poeta adulto elabora imagens de crianças que outrora foi (Armando), que viu morrer (Roquette-Pinto), que se espantava com as coisas (Barros), que se queria rebelde (Behr). O que há de semelhante em todos os quatro poemas é evidentemente o tema infantil. Enquanto Armando, Barros e Behr rememoram episódios aparentemente pessoais, Roquette-Pinto se ocupa de projetar uma cena comum no cotidiano urbano. Embora

haja um grau de identificação entre adulto (eu lírico) e criança em todos os poemas, somente em Armando ocorre a presença explícita de um pronominal eu (“Vi”); em Behr prevalece o infinitivo (derrubar, rasgar, assistir, lamber) como que indicando a continuidade da ação verbal; em Roquette-Pinto, o poema se assemelha a uma narrativa, confirmando uma certa distância entre “narrador” e personagens; em Barros, menino e poeta querem se confundir (como Casmurro quer parecer Bentinho). Em todos os poetas persiste aquela nada ingênua “relação com as palavras” que as crianças cultivam: Armando e Roquette-Pinto colocam-se, enfim, distantes da circunstância rememorada; Behr e Barros se disfarçam de meninos, como se meninos ainda fossem.

O tratamento que cada poeta dá ao tema infantil os diferencia profundamente. O modo como “pensam” a criança equivale, com as devidas mediações, ao modo como se inserem no cenário da poesia brasileira contemporânea: na verdade, representam algumas das fachadas de nossa poesia: Armando Freitas Filho, Claudia Roquette-Pinto, Manoel de Barros e Nicolas Behr dizem, nesses poemas em torno do ser criança, que nossa poliédrica poesia transita entre a melancolia e a rebeldia, entre a violência e a candura, ou seja, nossa poesia transita entre um silenciamento triste (Armando) e uma tagarelice de fanfarra (Behr), entre o vitimado pelo sistema (Roquette-Pinto) e o edificado pela alienação (Barros). Noutras palavras, é como se os quatro poemas – falando de infância – falassem de quatro feições complementares de nossa poesia do século 21: a solidão melancólica e o gesto da rebeldia (Armando e Behr), a violência do cotidiano e o prazer da alienação (Roquette-Pinto e Barros).

São vidas e memórias particulares que servem como exemplos dos modos de como a poesia brasileira atual se dá a exibir e, também, que repetem na linguagem a difícil fratura que constitui o crescimento humano, individual ou coletivo. O tempo de criança não volta – e a poesia só faz afirmar tal fenômeno. O esforço vão do poeta (adulto, velho) é fingir a possibilidade do impossível, a resolução do “problema penoso”, o inexistente mas insistente retorno do ido.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia [reflexões a partir da vida danificada]*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BARROS, Manoel de. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BEHR, Nicolas. *Laranja seleta*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007. [*Menino diamantino*, 2003]
- BRITTO, Paulo Henriques. *Claudia Roquette-Pinto*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- FREITAS FILHO, Armando. *Lar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 97-105.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 107-118.
- ROQUETTE-PINTO, Cláudia. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- SANDMANN, Marcelo. Poesia em estado de sítio. *Sebastião*, nº. 2. São Paulo, 2002, p. 81-87.
- SIMON, Iumna Maria. Situação de Sítio. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 82, novembro de 2008a. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000300008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 14 out 2013.
- SIMON, Iumna Maria. Poema e bala perdida. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 32. Brasília, julho-dezembro de 2008b, p. 145-159. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3211.pdf. Acesso em: 14 out. 2013.
- SIMON, Iumna Maria. Situação de Sítio. PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008c, p. 133-146.

“MUDAMOS O FOCO E TIRAMOS A NOSSA PRÓPRIA FOTO”: PENSANDO A AUTORREPRESENTAÇÃO ATRAVÉS DA LITERATURA MARGINAL E DA OBRA DE UM FOTÓGRAFO DA MARÉ

Ary Pimentel (UFRJ)¹

Uma das coisas mais importantes da ficção literária é a possibilidade de poder “dar voz”, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor da sua humanidade que de outro modo não poderia ser verificada.

ANTONIO CANDIDO

Escribimos para ser lo que somos o para ser aquello que no somos.

En uno o en otro caso, nos buscamos a nosotros mismos.

Y si tenemos la suerte de encontrarnos -señal de creación- descubrimos que somos un desconocido. Siempre el otro, siempre él, inseparable, ajeno, con tu cara y la mía, tú siempre conmigo y siempre solo.

OCTAVIO PAZ

Resumo: Na última década, a literatura e a arte em geral se renovaram a partir das periferias das grandes cidades e das margens do próprio universo artístico e literário. Hoje, os textos da literatura marginal assim como a fotografia dos jovens da favela que representam a própria favela ou a produção dos cineastas que fazem filme com celular são atos comunicativos de grupos sociais subalternizados, instrumento importante na batalha dos desiguais pela (re)significação cultural dos conceitos de literatura e arte. Tomando como exemplo significativo dessa nova arte “marginal” a proposta programática de Reginaldo Ferreira da Silva, narrador e rapper da favela do Capão Redondo, em São

¹ Ary Pimentel é Doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: ary.pimentel@gmail.com .

Paulo, pretendemos estudar alguns aspectos do novo olhar em comparação com a obra do fotógrafo Bira Carvalho, artista formado pela Escola de Fotógrafos Populares e morador da Favela da Maré.

Palavras-chave: Subalternidade; figurações identitárias; autorrepresentação.

Novas vozes do campo da representação

Autores como Ferréz, que em 2005 organizou a volume *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* coincidem com algumas das ideias de Michel de Certeau, para quem os fracos devem continuamente converter aos seus próprios fins forças que lhes são alheias. Na última década, a literatura e a arte em geral se renovou a partir das periferias das grandes cidades e das margens do próprio universo artístico e literário. É daí que os fracos projetam seus “balbucios”, ressignificando capitais que lhes eram alheios. Novos modos de usar a literatura, a fotografia, a pintura e o cinema se projetam nessa poética da violência sutil (“terrorismo cultural”) que apela ao deslocamento das práticas simbólicas de atores situados à margem da produção cultural. Tomando como exemplo significativo dessa nova arte “marginal” a proposta programática de Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, narrador e rapper morador da favela do Capão Redondo, em São Paulo, pretendemos estudar alguns aspectos do novo olhar (o olhar do Outro, o olhar de dentro) desses agentes que ganham voz no cenário cultural brasileiro em comparação com a obra do fotógrafo Bira Carvalho, artista formado pela Escola de Fotógrafos Populares e morador da Favela da Maré, que também colocou em prática a ideia já defendida por Black Alien em 2004 no disco *Babylon by Gus – Vol. 1: O Ano do Macaco*. “Tirar foto é fácil/ Quero ver/ Quem se retrata”.

Novo protagonismo

Em diferentes linguagens (música, literatura e fotografia) observamos a consonância de vozes de sujeitos que apresentam o mesmo perfil sociológico: originários das classes populares e moradores ou ex-moradores das periferias urbanas brasileiras.

Um dos primeiros momentos nos quase começa a despontar de modo mais articulado essa expressão de uma linguagem das periferias foi a publicação dos números especiais da revista *Caros Amigos* veiculados sob o título “Literatura Marginal: a cultura da periferia” reuniu autores originários de comunidades populares de São Paulo, Rio de Janeiro e outros estados do país. As três edições publicadas em 2001, 2002 e 2004, já sugeriam um novo movimento de literatura marginal através do qual muitas vozes do hip hop transitaram da oralidade (palavra cantada) para a literatura. Nomes como Eduardo, Ferréz e Dexter passavam a ter sua produção associada ao universo da poesia ou da narrativa literária. No ano seguinte, Ferréz reuniria os textos publicados pela revista em uma antologia publicada pela editora Agir.

No texto de abertura do livro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (2005), no qual Ferréz reúne contos e poemas anteriormente publicados nas edições especiais da revista *Caros Amigos* intituladas “Literatura Marginal” atos 1, 2 e 3, encontramos uma espécie de manifesto desta poética onde o território é apresentado como elemento central para a definição de marginalidade dos autores (nas revistas sempre vinha o nome dos bairros que os caracterizava como moradores ou ex-moradores da periferia (mesmo os que estavam na cadeia). Já desde os parágrafos iniciais, Ferréz, que assina o texto, afirma os balbucios dos que começam a falar desde a margem da cidade e que contam com bem pouco capital cultural:

A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós.

Não somos movimento, não somos os novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas.

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!

Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve.

Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. *Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.* (FERRÉZ, 2005, p. 9. Grifo nosso.)

Essa elaboração de uma estética periférica não se restringiu à linguagem verbal, ampliando-se também para os âmbitos do visual e audiovisual. Desde quando os fotógrafos e cineastas começaram a virar a câmera para o povo que os grupos subalternos se transformaram em tema das produções imagético-discursivas. Contudo, agora o que os move, segundo Marcelo Coelho “é a necessidade de não mais serem «objeto» do discurso alheio -da literatura, do jornalismo, da sociologia feita pelas «classes A e B»” (2005, p. 4). O tema começa a falar e assume uma dicção própria. É uma estratégia que prioriza a autonomia na maneira de pensar e representar a periferia, definido desde a própria margem da cidade e do campo artístico o que vai ou não ser mostrado pelas lentes das câmeras:

O mais interessante do nosso trabalho é como você vai mostra a favela. Sabe, uma coisa e você olhar a favela de fora pra dentro; outra coisa é ver ela de dentro pra fora. Por exemplo, como é que as pessoas vão falar o que acontece na favela, como vivem as pessoas na favela se nunca entrou em uma? Então, o que é que a gente tenta fazer com o nosso trabalho? É através do trabalho da fotografia que tá mostrando o trabalho das pessoas na favela, a alegria, a solidariedade, a vida, o dia a dia, o divertimento... É isso que a gente quer mostrar.²

² Sadraque Santos, em entrevista para jornalista Claudia Cataldi no programa “Resposta Habilidade” exibido pela TV Bandeirantes em agosto de 2010 – dedicado ao Observatório de Favelas / “Escola de Fotógrafos Populares”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sWMLcXpTxAU>

As imagens da favela que dominam a cobertura jornalística correspondem a fotos associadas à violência, produzidas no contexto de coberturas jornalísticas de incursões da polícia nos bairros da periferia. Exemplo dos clichês que imperam nas representações visuais da favela são os registros fotográficos da violência presente no equipamento urbano, como, por exemplo, os postes de iluminação pública. Em matéria da Agência Estado reproduzida por jornais de todo o país, ao noticiar que “Cinegrafista da Band morre com tiro em favela do Rio”, a orientação editorial que prefere enfatizar, mais que o fato em si, o generalizado sentimento de que as favelas são áreas perigosas, dá destaque a uma foto que não se vincula diretamente ao fato, mas diz muito sobre a forma como a imprensa representa este espaço. A foto escolhida para ilustrar a matéria mostra dois policiais de costas olhando de longe para o interior de uma favela e, entre eles, no primeiro plano, atraindo todos os olhares, um poste com nove perfurações de bala.³



Fonte: <http://www.paraibaemqap.com.br/noticia.php?id=8589>

Esse discurso que autoriza opiniões sobre o Outro está fundado quase sempre em imagens e definições naturalizadas construídas previamente através de uma rede de representações que produz realidades e muitas vezes nem o próprio contato pode relativizar a imagem que já se leva no olhar. Segundo Durval Muniz Albuquerque Júnior, em *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar* “é a estas definições prévias, definições ou descrições que não advêm do conhecimento do outro, mas que nascem da hostilidade, da distância ou do desconhecimento do outro, que chamamos de preconceito” (2007, p. 12).

Esses grupos que ocupam territórios vizinhos podem aparecer como estranhos inferiores ou mesmo inimigos porque quase sempre são vistos como perigo ou ameaça, mas também podem ser representados como incapazes para o convívio com os “iguais” porque um determinado grupo hegemônico precisa que eles continuem “prestando serviços úteis” (como diria Próspero acerca de “seu escravo” Calibán, que até conhecê-lo era o

³ Cf. Agência Estado, 06 nov. 2011. “Cinegrafista da Band morre com tiro em favela do Rio”. Disponível em <http://www.paraibaemqap.com.br/noticia.php?id=8589>

dono da ilha sobre a qual o duque de Milão iria exercer o seu poder) e para isto é necessário construir um discurso que estabeleça os respectivos lugares dos diferentes atores desta interação. O Outro, portanto, é produzido primeiramente através do discurso. Como diz Edward Said, falando especificamente da invenção do *orientalismo*, mas com uma formulação que nos permite ampliar a discussão para o processo de invenção de diferentes tipos de alteridade, esse discurso de construção da imagem do Outro se organiza para que se possa “negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o” (SAID, 1996, p. 15).

Como estão conscientes de vivemos num mundo de ficções que se impõem como realidades através de representações hegemônicas, a primeira necessidade identificada pelos fotógrafos oriundos das periferias foi desenvolver uma mirada crítica a partir de um contato profundo com a realidade a fim de redescobri-la. Desse modo, o olhar que testemunha a realidade local atua no contraponto das imagens e narrativas que constroem realidades com suas ficções do real. De modo semelhante ao que se observou com a geração do Nuevo Cine Latinoamericano, as ferramentas de produção de imagem se transforma em uma arma na disputa pela representação: “Cada imagen, cada fragmento de realidad era una prueba, un documento irrefutable contra las versiones que nos vendían.” (SOLANAS, 1995, p. 146).

Os cursos de fotografia que visam a mostrar um outro olhar sobre os espaços populares e a atuar de modo efetivo na luta pela democratização da comunicação acontecem no Observatório de Favelas desde 2004, quando João Roberto Ripper criou a Escola de Fotógrafos Populares da Maré.

A ideia é oferecer ao aluno residente em favelas a oportunidade de atuar tanto na dimensão da leitura crítica do real quanto na produção de representações simbólicas a respeito do bairro onde mora. A iniciativa está pensada para atingir crianças e adolescentes de regiões periféricas da cidade, não apenas da Maré, estimulando a discussão sobre o tema da autorrepresentação, com destaque para os aspectos vinculados à violência material ou simbólica. O projeto visa a criar um espaço de produção de conteúdos e de visibilidade para sujeitos que acessam pouco as “máquinas expressivas” tradicionais, estimulando a produção discursivo-imagética e a experimentação de linguagens em produções audiovisuais. Segundo o fotógrafo e documentarista João Roberto Ripper, a obra destes fotógrafos da favela,

neste sentido, constitui-se em valiosa contribuição em sua missão de dar visibilidade às práticas cotidianas protagonizadas por jovens residentes nas comunidades populares. Revela aspectos do dia a dia que ao invés de evidenciar e explorar a violência como eixo central norteador da vida nas favelas, aponta para a riqueza de sua cultura, conferindo-nos a oportunidade de melhor conhecê-la e, conseqüentemente, de melhor compreendê-la. São realizações como esta que, ao contribuir para a afirmação da favela como espaço pertencente à cidade, encurtando os caminhos que virtualmente as separam, nos permitirão materializar o sonho de uma sociedade fundada na justiça, na cooperação e na paz. (FRAGA, 2005, p. 7.)

Um exemplo desses novos sujeitos da representação é Bira Carvalho, fotógrafo formado pela Escola de Fotógrafos Populares e morador de Nova Holanda, uma das comunidades que compõem o conjunto de favelas da Maré.

Quando a favela representa a favela: O olhar da periferia

Num mundo em que constantemente são colocados em circulação discursos para dominar e ter autoridade sobre o Outro, a arte também atua num cenário de disputas pela memória, pela representação e pela visibilidade, contexto no qual ganham cada vez mais espaço as periferias e favelas cariocas. Por isso é que, diante da ausência quase absoluta de tratamento fotográfico desse território da cidade (dessa realidade da nossa sociedade) para além de uma pauta criminalizadora até inícios do século XXI e por reconhecermos que o dispositivo fotográfico pode ser central no processo de representação e autorrepresentação do subalterno, propusemos aqui a ação de pensar o impacto da *imagem fotográfica* na *imaginação* ou *invenção* das favelas a partir das fotos de Bira Carvalho. Vilém Flusser, para quem o aparato fotográfico é um “brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias” (2011, p. 17), ressalta a capacidade de se compor textos através da imagem fotográfica e conclui que:

As imagens são, portanto, resultado de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. [...] Em outros termos, imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens. (FLUSSER, 2011, p. 21. Grifo nosso.)

Bira é oriundo da própria realidade social, humana e territorial sobre a qual constrói os seus discursos. É ele próprio um sujeito que transita da condição de espectador de produções simbólicas para a de autor de uma obra que não só eleva o espaço da favela a uma condição protagônica, como fomenta uma interpretação problematizadora dessa realidade no público (interno ou externo) que entra em contato com sua produção imagético-discursiva. Através da matriz estruturadora que orienta a sua produção, um contra-discurso fotográfico fundado no isolamento dos detalhes e na grande distância focal que aproxima o objeto ou sujeito focalizado, Bira Carvalho dá uma das respostas mais maduras a uma das perguntas que se impuseram nos últimos tempos: o que pode dizer o subalterno quando começa a se expressar? Como serão os balbucios dos sujeitos da periferia?

Com a qualidade de suas fotos reconhecida em publicações e exposições no Brasil e na Europa, a obra deste extraordinário criador já alcança uma enorme significância por atualizar em um campo comumente inacessível para este tipo de sujeito (quase sempre

mantido na condição de público) uma representação diferente e instigante do lugar de onde ele olha o mundo, o lugar desde o qual se processa seu discurso.

É certo que essas obras de sujeitos subalternos podem provocar polêmicas. E ainda vão provocar inúmeras até conquistar seu merecido espaço. Mas até lá, vão rompendo o cerco do preconceito. Podemos continuar tentando recusar-lhes o espaço no campo cultural, mas eles já apresentam algo absolutamente digno de reconhecimento como produção simbólica pelo simples fato de deslocar o olhar do “leitor” para outro lugar e convocá-lo a descobrir, desvelar e reconstruir novos aspectos da realidade da sua própria cidade/sociedade.

A representação visual de Bira Carvalho não se restringe à denúncia ou ao discurso vitimizador. Passa longe desse lugar comum, não se limita a mostrar flagrantes de uma vida marcada pela pobreza, pela violência e pela “falta” nos espaços segregados da cidade. Pretende apresentar os elementos plurais e a rica dinâmica da vida em uma favela concreta, operando numa plataforma de resistência simbólica frente aos processos de generalização, reducionismo e essencialização da estereotipia. Trata-se de uma produção que consegue imprimir um marcado realismo poético e crítico através de um mecanismo de linguagem de extrema economia que potencializa o olhar do leitor (também ele convocado a assumir-se como produtor de sentidos).

Desse modo, a favela que aparece na obra de Bira é cidadania, é festa, é natureza em meio à dureza da cidade, é luta pela subsistência e elemento proteico (ver, p. ex., o ciclo da água ao qual o fotógrafo se dedicou por longo período). A favela de Bira é memória, é história, é o rico cotidiano. Ao contrário das estratégias de um discurso jornalístico que traz sempre mais do mesmo e propõe a satisfação pelo excesso: uma fala excessiva que silencia o destinatário dos discursos transformando-o em mero espectador de imagens, o discurso do fotógrafo da favela da Maré traz a diferença no detalhe que potencializa os sentidos e convoca a participação do leitor, levando-o a questionar visões e conceitos previamente dados.



Figura 1. Foto de Bira Carvalho – “Criança brincando de bola de gude”, Nova Holanda, Favela da Maré, Rio de Janeiro, Brasil. 2006. Fotografia. 15,2 x 21,0 cm. Cortesia do artista.



Figura 2. Foto de Bira Carvalho – “Crianças pulam para alcançar uma «pipa voada»”. Nova Holanda, Favela da Maré, Rio de Janeiro, Brasil. 2006. Fotografia. 15,2 x 21,0 cm. Cortesia do artista.



Figura 3. Foto de Bira Carvalho – “Morro do Timbau”, Favela da Maré, Rio de Janeiro, Brasil. 2006. Fotografia. 15,2 x 21,0 cm. Cortesia do artista.

Fotografia na favela: novos sujeitos nas lutas internas do campo cultural

Consideramos essas fotos exemplos significativos de *objetos culturais* produzidos fora dos circuitos tradicionais e desde este outro “local da cultura” (BHABHA, 1998), conforme a concepção de Vilém Flusser, para quem objeto cultural é todo “objeto portador de informação impressa pelo homem” (2011, p 19).

Numa dupla recusa, o texto de Bira rechaça a fixidez das imagens e a ancoragem geográfica que associaria explícita e diretamente a foto ao território material da favela. Destaca-se nas duas primeiras imagens a ação em processo, o movimento que não se deixa congelar pelo *clic* do fotógrafo: a expectativa do disparo da bola de gude e o potencial de ação no qual se registra o gesto que tal qual num fotograma não se detém no ato de agarrar a pipa no ar.

Por outro lado, cabe destacar a estratégia do recorte presente nos dois textos. A opção pelo detalhe é bastante significativa da leitura do real que orienta o trabalho do fotógrafo. Quando se ocultam certos dados (como aquilo que está para além das margens numa foto muito focada no detalhe), evitando que tenham um papel distrator, explicitam-se outros. Este é obviamente o caso desses dois momentos da série fotográfica selecionada composta por retratos da infância em uma comunidade popular.

Não existe aqui a necessidade de documentar a realidade com planos abertos, discursos grandiloquentes, de modo a mostrar a vida típica do homem neste meio particular. O primeiríssimo plano é por demais eloquente. Os detalhes, que levam o leitor da foto a povoar os quatro cantos da imagem de realidades que lhe foram sonegadas, têm por objetivo pôr em relevo um aspecto que a fotografia compartilha com outras artes: a atuação do receptor e a importância da recepção.

O enquadramento é um ato significativo e que produz significado, que se constrói justamente através do ato de recortar o excesso (o excessivo para o olhar que não consegue dar conta do excesso) e priorizar o essencial que se quer destacar ou descolar do todo. A estratégia é apartar do conjunto caótico de dados que alucinam o olhar um pequeno conjunto de elementos para, desse modo, torná-los significativos não só como representativos do espaço físico, mas como iluminação de um recorte significativo da vida social.

O olhar desse Polifemo moderno, que é o fotógrafo com um olho aberto (o da câmera) e o outro fechado, a nos aproximar tanto da realidade que torna mais compreensível o todo a partir do detalhe (através de um esquema descarnado que se atém ao mínimo) lhe permite captar detalhes com frequência não percebidos. A realidade é narrada a partir da evocação do que não está dentro do enquadramento, mas não deixa de estar na foto.

O leitor da foto não pode deixar de pensar no cenário em que transcorre a cena lúdica da caça à “pipa voada” ou do jogo de bola de gude, bem como não pode deixar de ser movido pelo simbolismo do deslocamento que o tira da condição de mero espectador da imagem e simultaneamente o leva a reinterpretar a realidade a partir de um novo lugar, talvez desconhecido até então.

O texto de Bira documenta outra realidade (uma realidade que refuta a imagem hegemônica e estigmatizada que se inventou para estes espaços) e, ao mesmo tempo, propõe uma reinterpretação da concepção que temos da vida neste território. A cena da figura 2 começa com a pipa totalmente fora do alcance dos meninos, e assim permanece por algum tempo, mas esses sujeitos, afastados de seu objeto do desejo que se encontra à deriva e acaba por pairar sobre eles durante alguns instantes, tomam uma atitude, não permanecem numa espera passiva e saltam em sua direção. No instante congelado, um

deles errou o tempo do salto e, já na descendente, fecha a mão vazia num gesto frustrado. Outro, mais feliz, eleva o braço e o vemos ainda na ascendente no gesto de apanhar a linha no ar e capturar o objeto almejado, algo que tem mais a ver com cidadania que com uma brincadeira infantil.

Na tentativa de decifrar os subtextos que compõem como uma rede o mundo periférico no qual está inserido, Bira esboça verdadeiros personagens e conceitos problematizadores a partir de uma cena que só aparentemente mantém a estaticidade da fotografia. Em textos visuais como a fotografia que poderíamos chamar “O voo da pipa” ou “Quando os de baixo se lançam à caça da cidadania”, o artista constrói toda uma pequena narrativa na qual se expressam elementos da identidade do habitante local (moradores da pequena nação em que se constitui a favela de Nova Holanda): um sujeito que age tenazmente em busca de um objetivo, mas que ainda não consegue acessar os elementos básicos da cidadania, representados pela pipa, que alegoriza a nação brasileira através da imagem simbólica da bandeira nacional.

Essas talvez sejam as estratégias centrais da visão fabricada por Bira: a) encenação de um discurso narrativo, em movimento, que pressupõe as ações que vêm de antes e se projetam para depois do instante congelado pela foto; b) a representação, através do detalhe, de uma realidade que é muito mais rica e extrapola, física e simbolicamente, os limites do quadro.

Ao contrário do discurso da imprensa, que totaliza, generaliza e simplifica para ser compreendida, quem está fazendo arte agora no Brasil são sujeitos subalternos que não conseguem elaborar um discurso totalizador (nem pretendem fazê-lo). Emerge e ganha a cena cultural um conjunto de vozes periféricas improváveis, marginais, mas com força suficiente para questionar as representações hegemônicas por intermédio de perspectivas e estratégias inusitadas: apropriam-se e reelaboram aspectos da tradição, da cultura de massa e da cultura local que se constrói num *entre-lugar* destas duas formas de cultura, hibridando-as. Adotam a perspectiva de uma alteridade que se contrapõe aos *orientalismos* de toda ordem, os quais ainda persistem em quase toda produção dedicada a representar este território.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2007.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CAFFÉ, Fábio (Fábio Gama Soares Evangelista). *A favela vê a favela: Considerações sobre a fotografia como ferramenta de “inclusão visual”*. Niterói: UFF / Instituto de Artes e e Comunicação Social, 2º sem. 2010. Monografia de conclusão de curso para a obtenção do Grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Cinema.

- COELHO, Marcelo. Gangues em Paris, escritores no Capão Redondo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 nov. 2005. Ilustrada, p. 4.
- FERRÉZ (Reginaldo Ferreira da Silva). Terrorismo literário. In: ____, org. *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, pp. 9-14.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FRAGA, Carlos Tadeu. Apresentação. In: SILVA, Jailson de Souza, RIPPER, João Roberto. *Até quando?* Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2005, p. 7.
- MARTINS, José de Souza. Um olhar entre a luz e a sombra. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 1, n. 9, pp. 44-48, abril de 2006.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. 1ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SOLANAS, Fernando Ezequiel. La hora de los hornos: vira histórico del cine argentino. In: REDFORD, Robert, LUCAS, George, SZABO, Istvan, KENNEDY, William, SENNA, Orlando et al. *Así de simple 1: encuentros sobre cine*. Bogotá: Voluntad, Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, 1995, pp. 138- 155.
- SILVA, Jailson de Souza, RIPPER, João Roberto. *Até quando?* Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2005.
- ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno* Trad. Isa Tavares e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2009.
- CARMINATI, Thiago Zanotti. Imagens do Povo e a construção do olhar periférico. *Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia. Porto Seguro*. ABA, 2008. Disponível em: http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2003/thiago%20zanotti%20carminati.pdf

NA GRANDE METRÓPOLE MUNDIAL DESCENTRADA, LOGOS, VERDADE E MATÉRIA EM NUNO RAMOS

Ernesto De Souza Pachito (UFES)¹

Resumo: As raízes da racionalidade da metrópole na cooptação e rasura semântica (como em Guattari) operadas pela Revolução Industrial sobre a racionalidade “clássica”, esta última impregnada de misticismo, visto ser Platão o filósofo clássico antigo por excelência, cuja vida e obra estão permeadas por misticismo e ascese, conforme pode ser lido em seus textos e na historiografia do pensamento. No entanto, Platão torna-se paradigma para Santo Agostinho, pensador-chave para o pensamento do establishment cristão até os dias de hoje. Nietzsche e a denúncia da morte do culto e, por extensão, da morte de Deus, na medida que toda metafísica, inclusive, para Nietzsche, a platônica, revela-se negadora da vida. Os frankfurtianos e a denúncia do uso da Razão (Ratio) assim “aplainada” (Guattari) como instrumento de dominação social e promoção de apenas um aspecto da linguagem: o declarativo-referencial. Nuno Ramos, a contemporaneidade, seu romance *Ó*, estratégias de materialidade em tal romance e na sua obra de artes visuais. Estratégias de montagem, ideografia, e desconstrução possível em Ramos. Empreendimento utópico deste autor em escrever com coisas e, no entanto, com palavras, ou seja uma imanência projetada de signo e coisa representada num texto literário com alto grau de substantivação. Relativização da ideia de uma ausência de fundamento de linguagem possível (como em Vattimo) dentro de um pós-modernismo “inevitável”, rumando-se para a ideia de uma (neo)modernidade e por extensão um modernismo válido, a partir de questões existenciais, segundo as quais a angústia de ser-para-a-morte baliza o sujeito (como em Heidegger). Rumos da literatura contemporânea

¹ Ernesto de Souza Pachito é Doutorando pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: pachito_professor@hotmail.com

em termos de mimese, representação e materialidade do signo. Nuno Ramos como estratégia canibal (antropofágica) de “deglutição” da metafísica antiga, ainda em circulação em muitas de nossas representações. A relatividade do que seja periférico, hoje e há dois séculos, pelo menos.

Palavras-chave: Nuno Ramos. Fundamento. Materialidade.

1. Um arrasamento sobre a ideia de clássico

O afresco de Raffaello Sanzio (Rafael) *A Escola de Atenas*, que se encontra na Stanza della Segnatura, no Vaticano (JANSON, 2001, p. 661-662), semelha ser uma alegoria bastante clara, construída a partir de personagens da História das Ideias, no Ocidente, daquilo que se pode chamar de essência da cultura clássica, no entender deste pesquisador: a junção do racionalismo idealista (e místico, mas não religioso) representado por Platão e do empirismo sistemático indutivo e catalográfico representado por Aristóteles. No sincretismo cristão-mágico, que parece ter-se dado na Renascença (e aqui, trata-se da alta Renascença italiana da pintura), o mundo suprassensível das ideias platônicas está localizado num Céu suprassensível (notem-se as maiúsculas), região para a qual Platão aponta, e, por outro lado, vê-se Aristóteles simular um plano geométrico com a palma da mão, paralelo à superfície da terra. O braço erguido de Platão mais a linha de topo do plano da palma de mão de Aristóteles configuram uma cruz, figura estável porque paralela, duplamente, em relação às margens vertical e horizontal de uma suposta moldura para a cena dos dois filósofos, disposta no centro do afresco (WÖLFFLIN, 1989, p. 135-168).

Representação alegórica de oposição complementar, tal imagem é talvez a que mais diz sobre os classicismos de até então. Onde estariam as dicotomias cartesianas, a mais famosa delas a que opõe corpo e alma? Resposta: em lugar algum, nem mesmo no próprio Descartes, um autor que passou pelo gnosticismo (DESCARTES, 1950, p. 4) e, aliás, nasceu depois da execução de tal afresco. Tal separação entre *res extensa* e *res cogitans* não é encontrável nem mesmo em Leibniz (LEIBNIZ, 1996, p. 6), nem mesmo em Newton, todos eles gnósticos com acesso a conhecimentos não compartilhados com a totalidade da sociedade da época.

Mas, nada mais diferente da alegoria descrita acima que o panorama, social e cultural, que ensejou, ou exigiu, da “filosofia natural” o nascimento de um *métier* chamado “engenharia”, ou, mais amplamente, “tecnologia”. Ora, “filosofia natural” foi o nome dado à Física na obra de Newton (2002), *Princípios matemáticos da filosofia natural*. Tal “filosofia” foi renomeada e/ou difundida como “ciência”, ciência positiva, é claro, durante o Iluminismo. Da geometria mágica dos pitagóricos e dos renascentistas, passando pela arte gótica, mantida esotérica, de traçado e construção das grandes catedrais do tardo-medieval, até aquela geometria que balizava o traçado de plantas para a construção das pontes, máquinas a vapor da Revolução Industrial, época da acumulação primitiva, segundo Marx (MARX, 1975, p. 828-882).

Utilizando-me do termo de Felix Guattari (1992), eu diria que um arrasamento semântico de profundas consequências fora operado por tal cultura que, a partir da acumulação primitiva de Capital, buscou auferir um substancial e decisivo aumento na mais-valia obtida sobre o trabalho (mal)assalariado de então, sobre todo o *corpus* teórico em circulação no Ocidente desde antes dos pré-socráticos, em suma sobre todo o conhecimento humano.

Da astrologia à astronomia, da alquimia à química, em algum momento, como efeito colateral do movimento que, no iluminismo, transforma a moral de questão espiritual em questão natural dependente de estudos positivos, médicos e sociais (ROUANET, 1987, 147-192), aquilo que tinha uma dimensão simbólica, veja-se o conceito de símbolo em Goethe (ECO, 2000, p. 72-74) passa a ter um uso meramente pragmático, e, toda a educação, antes "cultura", agora científica, aparta-se do conhecimento artístico e místico e o mundo é lançado na angústia de um novo desterro adâmico ou de uma condenação prometeica. A cultura do Romantismo do século XIX tenta opor-se, ao que tudo indica, a tal Frankenstein pretensamente iluminista, em vão. Nem a relativização do conceito de Iluminismo, encetada por Adorno e Horkheimer em seu *Dialética do Esclarecimento* (ADORNO, 1985, 17-46), tornará claro o problema, até porque a clareza sai da moda acadêmica. Mas, como dizem Sergio Paulo Rouanet em seu *As Razões do Iluminismo* e Robert M. Pirsig, em seu *O Zen e a arte da manutenção de motocicletas*, só o Iluminismo salvará o Iluminismo de si mesmo (ROUANET, 1987, 11-36) e só o "sistema" resolverá os problemas do "sistema" (PIRSIG, 1984, p. 11-42).

E, desde o século XVI, ainda antes do advento do *Cogito* cartesiano, o homem branco, europeu e católico, e logo a seguir o protestante, como se sabe, tentou exportar e impor sua metafísica a quase todo o planeta, gradativamente, principalmente às Américas, criando um discurso cultural paradoxal (a seguir explico) mantido oficial, marginalizando, ou reprimindo imensas maiorias étnicas sendo que, no fim, tais maiorias étnicas reprimidas estavam mais afins com o sentido original da cultura clássica do que a ficção de clássico que a cultura ocidental gradativamente criou, de forma mais oficial, a partir de Santo Agostinho (já com *status* de Doutor da maior instituição religiosa, e ideológica, do planeta) de Tomás de Aquino.

Isso está em Nietzsche, um pensador da segunda metade do século XIX, morto em 1900, na sua obra *A Origem da tragédia no espírito da música*, como é notório. O elemento pulsional que estava junto do elemento apolíneo, mesmo no classicismo grego, segundo Nietzsche, será, muito provavelmente, ainda mais "arrasado", aplainado, perdendo relevância e sendo associada à desordem social pela Revolução Industrial de fins do século XVIII e o aparato cultural e científico que dela adveio. Tal elemento, dionisíaco, já fora considerado pecaminoso, é claro, pelo próprio cristianismo (NIETZSCHE 2006, p. 13-34). Mesmo a arte, depois do que se chamou paleocristão, já na época bizantina, afastar-se do realismo de reprodução, ou seja, da mimese realista (GOMBRICH, 2011, p. 117-141).

A dicotomia radical entre corpo e alma foi enfatizada ainda mais pela moral cristã durante muito tempo, e creio que até hoje, e pode ter sido reafirmada pela ciência do século XVIII, pela própria dificuldade de se tratar o tema do enlace entre as duas

instâncias, o que acabou por perenizar tal dicotomia. Descartes, na sua “Sexta Meditação” (DESCARTES, 1996, p. 317-337) e nos textos referentes à defesa das suas “Meditações”, ou seja, nas “Objeções e respostas” (DESCARTES, 1996, p. 340-427) afirmou a composição de “um único todo” formado por corpo e substância pensante (DESCARTES, 1996, p. 328-329). Não citarei por economia de espaço, mas as páginas estão aqui precisamente referidas.

Resumindo e aplicando ao objeto de estudo o excuro acima, Nuno Ramos (2008), em sua obra *Ó*, seguindo e resgatando uma ala majoritária do modernismo, critica um pressuposto básico etnocêntrico que foi a precedência do mundo inextenso da linguagem sobre a matéria do mundo.

2. Nuno Ramos: justaposições do meramente diverso

Em termos estéticos, o século XX, que empreendeu a tarefa de desconstruir a lógica racionalista e, também, desconstruir o gesto iluminista de tentativa de desvelamento do mundo através, inclusive, de uma linguagem inequívoca, de referência e designação pretensamente precisas. Tal século termina, de certa forma, num total ecletismo artístico, como delinea Italo Moricone, em seu texto (2004), “A Problemática do pós-modernismo na literatura brasileira: uma introdução ao debate”.

Inferre-se, em relação a este período, a ausência de um *nomos*, uma regra, escola, estilo, ou mesmo uma orientação clara para a ação artística, coisa que aparentava existir no modernismo das primeiras vanguardas do século XX, apesar da diversidade dessas.

A ideia central de ruptura com as academias de Belas Artes, com as formas miméticas (figurativismo em pintura e escultura) e ainda conciliadas numa espécie de empatia com o observador (já problemática no século XIX, da invenção da fotografia e industrialização nascente, veja-se o caso da empatia do impressionismo), ou, a ideia de ruptura com uma espécie de consonância, de harmonia, que será reestruturada de acordo com outras regras, com outra racionalidade, inclusive, em certos movimentos, com caráter místico esotérico ou gnóstico, como foi a obra de Piet Mondrian e boa parte da arte russa de vanguarda, anterior ao Realismo Socialista de Stalin (ARGAN, 1992, p. 263-506), todo esse movimento de ruptura e atualização de uma ideia de poética (de certa forma usada pela cultura burguesa do século XIX e transformada na Segunda Revolução industrial e no alvorecer da Primeira Grande Guerra) pareceu ver-se frente a sério impasse.

Um possível mal-estar causado, na modernidade, por uma impossibilidade de se lidar na condição humana com as coisas elas mesmas e os fatos eles mesmos, e, mesmo, de só se poder lidar com algo de que só se conhece a aparência, pode ter sido resolvido pela solução conciliadora de Martin Heidegger (HEIDEGGER, s/d., p. 44), segundo a qual tudo está no fenômeno, embora nem tudo do fenômeno tenha se dado a ver ainda, sendo a Coisa coincidente com sua manifestação.

2.1 Nuno Ramos: desconstruindo a metafísica da linguagem.

Nuno Ramos, em *Ó*, parece tentar realizar a convergência de Coisa e linguagem que a nomeia ou percepção que constrói representações sobre ela (A Coisa-em-si sendo vista, a partir de Kant (KANT, 1996, p. 23-98), como de acesso negado à inteligência humana). Nuno tenta forçar até à ruptura a “membrana de representações” (termo meu) que há entre nós mesmos e qualquer objeto que se nos possa apresentar, principalmente, objeto matérico, dotado de substância física, oriundo da *physis*, da natureza.

Como eu disse, isso desconstrói um etnocentrismo explícito na ideia de que a linguagem, em sua metafísica de representação, é preponderante sobre o mundo das coisas, a serem catalogadas pela razão, dos corpos humanos, a serem “domesticados” e contidos, ao mundo como oposição a um *corpus* teórico que sempre se coloca como o explorador e o conquistador sobre o mundo material, mundo este que nos escapa enquanto “Coisa-em-si” de Kant (KANT, 1996, p. 23-98), estando todos nós confinados no universo das representações. É contra o extremismo de um distanciamento das instâncias cultural, religiosa e científica, em relação à “vida”, o que quer que este último termo venha a significar, que se levanta o pensador-filólogo Nietzsche (2006), não só no seu *O Crepúsculo dos ídolos* (NIETZSCHE, 2006, p. 7-29), mas, em toda a sua obra.

Talvez aqui caiba uma reflexão sobre a natureza mesma, a física das coisas, e a interface de Ramos com as ciências e engenharias pode revelar o que há de modernista nesse autor. Basta que se veja a valorização que o início do século XX faz da engenharia e sua funcionalidade, em detrimento das chamadas “Belas Artes”, acadêmicas, remanescentes das práticas artísticas do século XIX, estando entre elas a arquitetura eclética. A necessidade da arquitetura moderna em romper a continuidade da tradição acadêmica, que em todas as artes visuais estava plena de metafísica – plena do modo renascentista de representação do mundo através de uma janela, *trompe l’oeil*, tridimensional –, deu-se no sentido de uma valorização da materialidade do objeto artístico já em Picasso e Bracque, nas colagens de fragmentos do mundo material sobre o espaço de representação da tela cubista (antecipada em Courbet de outra forma, na presença material de um empasto – as massas de tinta que representavam rochedos, terra e até o corpo humano por meio de forte evocação sinestésica – porque também tátil – da materialidade de tais entes). Tal valorização sobre a materialidade do mundo e da obra de arte revela-se também no sentido de uma valorização do funcionalismo e do maquinismo (nos construtivismos e racionalismos da arte do início do século XX) e, ao mesmo tempo, de uma crítica e problematização de ambos os aspectos. Vejam-se as obras dadaístas de Marcel Duchamp e Picabia (ARGAN, 1992, p. 263-506).

No entanto, Nuno Ramos, em sua obra de artes plásticas, não faz arte puramente conceitual, faz obras de arte que trazem em si, de forma inseparável do material e do tratamento do mesmo, e imanente a eles, uma crítica a todo o panorama das obras da História da Arte, ou desde, pelo menos, o Renascimento. Nuno parece superar, ou atravessar, aquilo que a Arte Conceitual imprimiu a tal História: num momento de suposto esgotamento das pesquisas sobre a representação, a aposta dos artistas no conceitualismo

parece esvaziar o cenário, nas últimas três décadas do século XX, de artistas que apostem na tekhné, na confecção elaborada e minuciosa do “texto”, tecido do corpo da obra de arte. Tal competência ou habilidade, leia-se tékhné, novamente, é habilidade formalista, no ato da composição e disposição do material poético, mas não só: existe uma habilidade relacionada: aquela constituída por uma habilidade em relação ao material em si e um gerenciamento “estésico” de tal material: são texturas, combinações, ocorrências, eventos físico-estéticos muito mais que “arquiteturas” do material.

Falando de literatura, a pesquisadora Vilma Arêas, expõe em “As metamorfoses de Nuno Ramos” (ARÊAS, 2011, p. 3) um fator inibidor operado por “modelos paralisantes” e a “exigência da obra prima”. Nuno Ramos, segundo Arêas, ressalta tal intenção de liberdade em Mira Schendel, que teria evitado a “tentação de virtuosidade” (RAMOS apud ARÊAS, 2011, p. 3).

Porém, apesar de tal liberdade, cumpre dizer que ela se estabelece como mudança, ou ajuste significativo, de paradigma formal, ou como abertura de novas possibilidades, de novas estruturas construtivas no texto literário, cujas peculiaridades, caso se estendam a outras obras do mesmo escritor ou a obras de outros escritores, poderão encaminhar-se no sentido de configurar um “estilo” ou uma “escola” que poderá rumar para uma fase “alta”, posteriormente, um “alto neo-modernismo”, mas isso em tese. Um sinal importante disso, na obra de Nuno Ramos, é seu vislumbre de possibilidade de desenvolvimento formal, que poderia ser num viés desconstrucionista (mas não é bem assim), após aquilo que supomos ter sido um desencanto dito “pós-modernista” com a pesquisa formal, porque já levada, tal pesquisa, a extremos desdobramentos pelo movimento mais tipicamente modernista.

Se a relação significante-significado é, pelo menos desde Saussure, problemática (visto o significante ser imagem acústica de uma ideia geral, sendo esta última o significado, em Saussure), Nuno Ramos parece trabalhar com a desconstrução da ideia de Fenollosa de ideograma: a de que duas coisas postas lado a lado produzem uma terceira que não é propriamente coisa, mas é “relação” (FENOLLOSA, [s/d.], p. 124), como uma espécie de campo significante relacional, ou um campo-representamen, na terminologia peirceana. As coisas, na literatura de Nuno Ramos, continuam superpostas, diversas e continuam “coisas” com toda a irregularidade de seus contornos e do coletivo final que é resultado (disjunto) de tal justaposição sequencial.

Nuno Ramos parece negar tal avidez da poética ideogrâmica em construir sínteses de sentido a partir da justaposição de parcelas ideogrâmicas. O que prevalece na literatura de Nuno Ramos é a evocação da irregularidade de materiais diversos, cujos “nomes”, na impossibilidade de se fazer literatura diretamente com “coisas”, são justapostos. Vejamos uma passagem do capítulo 22 “Epifanias, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não”:

Pedregulhos, tênis antigos, programas de televisão, velhos conhecidos, estão todos sujeitos a um estranho fenômeno; podem despertar para nós. Frutas, velhas palavras, um simples aperto de mão – a epifania ronda a morte em vida e a melodia azul, a bofetada de quem gargalha, o marulho rouco de nossa voz, catapultados pela mola que já havia neles,

mas dormida, saltam desde a penugem que roça o que em nós é mais profundo e leve. [...]. (RAMOS, 2008, p. 245).

Em tal passagem pode-se perceber a diversidade de objetos, substâncias e estatutos ontológicos (veja-se a diferença entre “frutas” e “velhas palavras”, uma delas signo de coisa e outra, signo de signo) postos lado a lado. Em tese, na teoria de Ernest Fenollosa (FENOLLOSA apud CAMPOS, [s/d]), o contato, ou proximidade sensível entre dois de tais termos configuraria uma relação que, ela mesma, teria sentido diferente daquele que se pode auferir de cada termo individualmente considerado.

O que eu pergunto é: até que ponto podem-se unir, ou melhor, subsumir (numa “relação”) tais “coisas” (em Fenollosa, as “coisas” são os elementos de linguagem, os signos num nível mais concreto)? Ou seja, podem-se estabelecer categorias, ou relações categoriais, que são (em termos peirceanos) Intepretantes, ou seja, configuram sentidos nos quais as diferenças individuais entre os termos se homogeneízam, no texto de Nuno Ramos?

Esperamos ter levantado questões que iluminem a obra de Nuno Ramos e balizem não só a crítica contemporânea de literatura, mas a própria produção técnica e poética na área, sem pretensão nem afetação de genialidade crítica nossa. Por “técnica”, eu gostaria de me referir à estruturação, como disse, do “material” literário que se liga na modernidade, no mínimo a partir de Baudelaire, a questões da existência humana que não podem ser relativizadas por qualquer niilismo. Mas persiste a necessidade de ultrapassamento de modelos mais “utilitários” da obra de arte, onde, muitas vezes a vontade de transformação social domina o valor existencial, como disse, da obra, isso num sentido encontrável em Heidegger e sua caracterização do *Dasein*, como ente que problematiza seu próprio ser. O que vimos, nos últimos 10 anos de política cultural no Brasil, foi justamente a pragmática de uma arte voltada a certo populismo. Mas todo este excuro revela uma única preocupação: a desconstrução da metafísica da linguagem, inclusive nas Artes Visuais, ou plásticas. A janela italiana renascentista, simulada sobre a superfície bidimensional da tela, a partir do estudo da Geometria Projetiva e pelos artistas-pesquisadores do Renascimento, é eliminada nos objetos-colagens plásticos de Nuno Ramos, trazendo à toda tal autor, o cheiro dos óleos, graxas e secreções da sociedade industrial que se construiu sobre as ruínas da ciência mística, logo simbólica, do Renascimento. Esta obra naturalista transformou-se em ciência positiva e veja-se o que se abate sobre o mundo diversificado em culturas e pontos de vista à mercê dos imperialismos, que se formam desde o século XVI, e que, nos séculos subsequentes tornam-se, inclusive, responsáveis pelo flagelo da escravidão negra.

Referências

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. 1a. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, 17-46.
ARÊAS, Vilma. As metamorfoses de Nuno Ramos. Disponível em: www.nunoramos.com.br/

- portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod...29.Acesso em:12 set. 2011.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. 1a. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 259-260, 263-506, 646-647, 649.
- DESCARTES, René. *Descartes: Sa vie son oeuvre avec un exposé de sa philosophie* par André Cresson. Col. Philosophes. 3ème Ed. Paris: PUF, 1950, p. 1-19.
- DESCARTES, René. *Discurso do método. As paixões da alma. Meditações. Objeções e Respostas*. Col. Cultural, 1996.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. De António Guerreiro. 2a. Ed. Lisboa: Editorial Presença, 2000, p. 72-74.
- GOMBRICH, E. H. *A História da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 117-141.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 1a. Ed. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 169-179.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*. Tradução José Eduardo Rivera. Disponível em: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf>, Acesso em: 26 dez. 2011
- JANSON, H.W. *História Geral da Arte: Renascimento e barroco*. Trad. J.A Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. Adaptação para o português do Brasil Maurício Balthazar Leal. 2ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes: 2001, p. 661-662.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Col. Os Pensadores. Tradução De Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 23-98.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Col. Os Pensadores. Trad. João Luiz Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 5-12.
- MARX, Karl. "A Chamada acumulação primitiva". In.: _____. *O Capital: crítica da economia política*. Livro Primeiro. Vol. II. Trad. Reginaldo Sant'Anna. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 828-882.
- MORICONE, Italo. A Problemática do pós-modernismo na literatura brasileira: uma introdução ao debate. 2004. Em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm> . Acesso em 29/09/2013.
- NEWTON, Isaac. *Principia: princípios matemáticos da filosofia natural*. São Paulo: Nova Stella: Edusp, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg, 2a. Ed. São Paulo: Companhia das letras, 2006, p. 13-34.
- PIRSIG, Robert M. *O Zen e a arte da manutenção de motocicletas: uma investigação sobre valores*. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- RAMOS, Nuno. *Ó*. 1a. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As Razões do iluminismo*. 1a. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Trad. João Azenha Jr. 2ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 135-168.

O DISCURSO NÃO CANÔNICO E AS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Jurema Oliveira (UFES / FAPES)¹

Resumo: Num cenário literário herdeiro de uma experiência local de valorização da oralidade quais os parâmetros utilizados para se estabelecer uma tradição literária? No decorrer desse estudo procuraremos responder a essa pergunta a partir de algumas reflexões em torno da questão oralidade como uma marca literária. A emancipação e a necessidade de afirmação cultural da herança africana levaram africanos e africanistas a trilhar os variados caminhos da tradição oral. Alguns estudiosos se dedicaram à recolha e estudos dos textos, outros à inserção dos aspectos da oralidade nas composições escritas. Essa perspectiva discursiva surge para demarcar o espaço da produção literária africana. No dizer de Ana Mafalda Leite: “A tendência para situar no âmbito da oralidade e das tradições orais africanas o discurso crítico e a produção textual surge ainda de certo modo como forma de reação a uma visão das literaturas africanas como satélites, derivados das literaturas das ‘metrópoles’. É um discurso crítico que, de certo modo, se torna reativo pela atitude inversa. De um cânone marcado pelo signo da colonialidade, passa-se à assunção de outro, indígena, que tenta centripetamente encontrar, no âmbito da cultura africana, os modelos próprios e autênticos” (LEITE, 1998, p.12). A reação a um status literário consolidado e canônico ocidental levou poetas e romancistas a estabelecer uma noção de continuidade entre a tradição oral e a literatura. Os críticos e os criadores buscam depreender os mecanismos elementares que possibilitam depreender as marcas da oralidade na escrita. A oralidade reclamada pelos escritores garante a sobrevivência daquelas marcas típicas da oralidade resistentes ao bombardeio sofrido

¹ Jurema Oliveira é Professora Doutora da Universidade Federal do Espírito Santo e Pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo. Email: juremajoliveira@hotmail.com .

com a chegada do outro, o invasor, que tentou silenciar a palavra, considerada pelos ancestrais como força vital capaz de dar vida a um texto que é ao mesmo tempo uma “narrativa da nação”, como bem define Manuel Rui em seu ensaio: “Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala, mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto” (RUI, 1987, 308). Nesse cenário, teorizado por Manuel Rui, a força que emana da palavra, matriz de todo o conhecimento envolto na “cadeia da tradição”, faz circular as várias formas de expressões literárias como “os mitos, contos, adivinhações, provérbios e enigmas” (SOW, 1995, p.15). Essa prática narrativa é um exercício de sabedoria compartilhado, já que existe entre o contador e seus ouvintes uma interação capaz de criar a necessária cumplicidade para reiterar a ideia de que “é preciso ser, na força da diferença, preservando-se, com isso, o vasto manancial do saber autóctone” (PADILHA, 1995, p.15).

Palavras-chave: africanidade; angolanidade; moçambicanidade e anticânone.

A crítica consagrada enquadra os objetos analisados em compartimentos, cristalizando-os. Como bem define Cunha na apresentação da obra *Cânone e anticânone: a hegemonia da diferença*. De acordo com a estudiosa:

A crítica tradicional – ortodoxa, compartimentada em rótulos, visões circunstanciais, recortes e pormenores [...], muitas vezes, cristalizam o objeto e a análise literária – acaba por não privilegiar aspectos importantes da compreensão e das reflexões estéticas e artísticas, supervalorizando produções simétricas e isomorfas, alinhadas a juízos de valor padronizados que desconsideram as relações e ambiguidades inerentes ao próprio homem, ao processo contínuo de se reconhecer e se construir a partir de elementos e contradições que o identificam e, ao mesmo tempo, justificam sua busca, sua expressão e suas manifestações culturais (CUNHA, 2012, p.12).

Por outro lado, o cenário contemporâneo conta com uma produção que exige um novo enfoque crítico para dar conta de uma série literária diversificada que privilegia trabalhos artísticos e literários com um processo dinâmico e múltiplo, distinto daqueles canonizados pelo ocidente. A partir dessa perspectiva podemos estabelecer uma dinâmica discursiva que visa produzir novos parâmetros para pensar produções literárias não canônicas com preocupações semelhantes em contextos geopolíticos diferentes, pois:

Outros quadros artísticos, culturais e intelectuais que se elaboram, proliferam e multifacetam em paisagens que não necessariamente determinam, participam ou legitimam (-se) os cânones – ainda aceitos, trabalhados, consumidos e divulgados. Cânones que, no mais das vezes,

limita-nos a repetir, reproduzir, congelar, e quase nunca renovar ou reinventar (CUNHA, 2012, p. 12)

A canonização no plano literário foi intensificada no século XX, momento em que as administrações coloniais entram em extinção no sentido jurídico-político, mas essa modificação geopolítica do espaço africano antes sob o jugo de países europeus como Portugal não será suficiente para planificar um cenário novo, distinto daquele que colocava de um lado um universo com suas formas discursivas canonizadas em todos os sentidos estabelecidos pelo sistema colonial, e de outro aqueles periféricos ou os semi-periféricos enquadrados no espaço de anticânone sem qualquer legitimação. De acordo com Grosfoguel, em seu artigo intitulado “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pesamento de fronteira e colonialidade global”.

Um dos mais poderosos mitos do século XX foi a noção de que a eliminação das administrações coloniais conduzia à descolonização do mundo, o que originou o mito de um mundo “pós-colonial”. As múltiplas e heterogêneas estruturas globais, implantadas durante um período de 450 anos, não se evaporaram juntamente com a descolonização jurídico-política da periferia ao longo dos últimos 50 anos. Continuamos a viver sob a mesma “matriz de poder colonial”. Com a descolonização jurídico-política saímos de um período de “colonialismo global” para entrar num período de “colonialidade global”. Embora as “administrações coloniais” tenham sido quase todas erradicadas e grande parte da periferia se tenha organizado politicamente em Estados independentes, os povos não-europeus continuam a viver sob a rude exploração e dominação europeia/euro-americana. As antigas hierarquias coloniais, agrupadas na relação europeias versus não-europeias, continuam arraigadas e enredadas na “divisão internacional do trabalho” e na acumulação do capital à escala mundial².

A visão de que a queda das administrações coloniais conduziria os países periféricos e semi-periféricos à descolonização foi um mito que gerou o chamado pós-colonial, logo, como bem define Grosfoguel em seu artigo, continuamos vivendo sob a mesma “matriz de poder colonial”, pois temos que estabelecer novos parâmetros discursivos em todos os níveis do saber. E no que tange aos estudos da arte e da literatura, precisamos renovar ou reinventar novas diretrizes para desvincular as produções dos povos não europeus das teorias tradicionais limitadoras da ideia de valor estético do trabalho artístico e da literatura.

² GROSFOGUEL, Ramon. “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pesamento de fronteira e colonialidade global” <http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N2/02.pdf>

Diante do exposto, colocasse aqui uma pergunta: que elementos diferenciam um texto de valorização da angolidade e da moçambicanidade no sentido amplo do termo, daquele produzido sob o jugo dos valores ocidentais?

De acordo com Leite, o projecto da escrita pós-colonial é também interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional coloniais (LEITE, 1998, p.28). Nesse sentido, o estatuto da oralidade tem lugar de destaque numa época de reescritura da História e da literatura africana em suas várias vertentes, já que cada país desse continente apresenta características étnicas e linguísticas diversas.

O processo de imersão na cultura ligada à tradição oral preenche a lacuna deixada pela colonização, logo buscar o *continuum* que renove um discurso e recrie o espaço capaz de abarcar as novas “manifestações artísticas e culturais do exercício de uma humanidade em constante ebulição, dinamizada por complexas e urgentes mudanças que se impõem ao ser humano” (CUNHA, 2012, p.12) em contextos não europeus que vivenciaram um processo transformacional complexo como aquele processado em sociedades de características mestiça, branca e negra tipicamente angolana e moçambicana, por exemplo.

Musseques: cenário literário de Luandino Vieira

Luandino Vieira encontra no cenário musseque os substratos necessários para uma construção literária denunciatória e inovadora. Os contos de *A cidade e a infância* constituem a abertura promissora de uma densidade estética capaz de mimetizar o musseque que estará presente em toda obra desse autor. De acordo com Trigo:

A cidade e a infância é na língua luandina uma expressão oximórica. Quer dizer que os termos que compõem anulam-se mutuamente, visto serem opostos. Perceber-se-á a nossa asserção, se dissermos que ‘infância’ e ‘cidade’ são dois conceitos sociolinguísticos que se excluem mutuamente: ao aparecimento e desenvolvimento da cidade corresponde o sepultar dos tempos de infância descuidada da miudagem. O musseque é, portanto, o espaço para onde a cidade empurra os meninos sem preconceitos que assistirão impotentes à substituição das ‘casa de pau a pique e zinco’, que eram as deles, por ‘prédios de ferro e cimento’, que não lhes pertencerão, ao mesmo tempo em que a ‘areia vermelha’ do seu bairro de infância era coberta pelo asfalto negro e a rua, onde brincavam, ‘deixou de ser a Rua do Lima’ (TRIGO, 1981, p.213-214).

A obra *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1974) cenariza as ações do cipaio que busca identificar os militantes que em 1961 atuavam clandestinamente nos musseques. A narrativa mostra como a militância alimentava a luta nacional tendo como ponto de partida a periferia de Luanda. Os dois personagens que fazem as ações dos demais

companheiros avançar são o garoto Zito e o velho Petelo. Eles representam os extremos da organização clandestina que se prepara para enfrentar os colonizadores. Esse enfrentamento leva Domingos Xavier para a cadeia:

E nessa noite o povo viu Domingos Xavier sair, ainda abotoando as calças, olhos quase fechados pelos faróis da carrinha, arrancando á pancada de dentro da cubata, com Maria aos gritos e miúdo Sebastião berrando, acordado. Dois cipaios agarraram o tractorista enquanto um terceiro ia dando socos e pontapés (VIEIRA, 1988, p.26).

Nesse cenário de miséria e censura policial, cresceu Luandino Vieira, no musseque Braga. Segundo Mário Pinto de Andrade, sua obra ficcional constitui um testemunho do viver nos musseques.

A contemporaneidade angolana apresenta uma diversificação discursiva

Durante o período colonial os escritores africanos de língua portuguesa fundam uma trajetória literária, permeada de sobressaltos devido ao jugo colonial-fascista. Sendo assim, podemos dizer que as literaturas africanas de língua portuguesa possuem uma vertente específica tanto do ponto de vista estético, sociológico, histórico como político-ideológico. Após as independências cada escritor busca depreender uma forma discursiva que possa resgatar as marcas locais e reafirmar em termos estéticos o seu percurso. Dessa forma, ao cruzar a História com a ficção, esses autores tematizam o confronto entre a consciência histórica individual e a coletiva, assumindo também as diferentes identidades sociais e étnicas num cenário literário em construção. Autores como Boaventura Cardoso, José Eduardo Agualusa e Pepetela:

são exemplos dessa busca da contemporaneidade angolana, da catarse de conflitos coloniais e pós-coloniais, da complementaridade das diferenças étnicas e culturais, da visão ideológica diversificada do país [...] e da centrifugação de ideais como fazedoras da viabilidade de um 'território pátrio' a ser nação plural e cidade moderna (MATA, 2001, p.27-28).

Com uma discursividade que transita entre a oralidade e a escrita, Boaventura Cardoso cenariza tempos quentes em *Dizanga dia muenhu* (1977), reinventa o ritual da fogueira em *o fogo da fala* (1980), explora aspectos insólitos em *A morte do velho Kipacaça* (1987) e aprofunda o sentido da escrita marcada com elementos oriundos da história nos romances *o Signo do fogo* (1992), *Maio, mês de Maria* (1997), *Mãe, materno mar* (2001) e *Noites de vigília* (2012).

O diálogo com o passado está presente na seleção temática e nas marcas da tradição oral que perpassa as narrativas do escritor contemporâneo angolano. Os elementos

significativos para manter viva a chama narrativa encontram-se guardados na memória daqueles guardiões não do saber puro, mas da sabedoria – “o lado épico da verdade” (BENJAMIN 1991, p. 201). Guardiões estes tão caros ao processo de recriação da arte de narrar, após a avalanche de violência vivenciada pelos angolanos, primeiro no processo de guerra de libertação e, depois, nas lutas internas para manter a soberania do país e a ordem do poder instituído.

Segundo Roland Barthes, “o escritor é o único, por definição, a perder a sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra” (BARTHES, 1982, p.33), pois o ser humano é libertado pela História na qualidade de contador e de ouvinte, mas também é aprisionado pela História que constrói. Essa dinâmica transformacional se processa nos textos africanos devido à força encantatória de vozes da tradição que permanece viva na memória coletiva, matriz de vozes que, porventura, despontam no cenário literário contemporâneo como resultado das mudanças sociais, políticas e econômicas, apesar das vicissitudes da vida diária.

Estação das chuvas: um diálogo com o passado

O romance *Estação das chuvas* (2000) com um discurso biográfico encena a história de uma poetisa e historiadora angolana que desapareceu sem deixar rastros após o recomeço da guerra civil em 1992. Com uma perspectiva de narrativa histórica, Agualusa traz para a cena narrativa figuras ilustres da literatura angolana como Mário pinto de Andrade:

Começou tudo com uma grande discussão sobre negritude. Mário Pinto de Andrade pretendia incluir alguns poemas de Lídia numa coletânea de poesia negra de expressão portuguesa. [...] Lídia, porém, não sentia que fosse negra sua poesia. – É um equívoco – tentou explicar a Mário de Andrade. Aquilo que eu escrevo não tem especialmente a ver com o mundo negro. Tem a ver com meu mundo, que é tanto negro quanto branco. E, sobretudo, é o meu mundo! Se quiseres incluir trabalhos meus muda o nome da antologia para ‘Caderno de Poetas Negros’, mas ainda assim será um disparate, como fazer um ‘Caderno de Poetas Altos’ ou uma ‘Coletânea de Poesias das Mulheres Obesas’. [...] Lídia era uma mulher de coração atento e meticuloso. Pesou as palavras antes de responder: - no fundo, - disse – a verdade é que eu não me identifico com a negritude. Compreendo a negritude, estou solidária com os negros do mundo inteiro e gosto muito dos poemas de Senghor e dos contos de Diop, mas sinto que o nosso universo é outro. Tu, como eu ou Viriato da Cruz, todos nós pertencemos a uma outra África; àquela mesma África que habita também nas Antilhas, no Brasil, em Cabo Verde ou em São Tomé, uma mistura de África profunda e da velha Europa colonial. Pretender o contrário é uma fraude (AGUALUSA, 2000, p. 80-81).

Com uma perspectiva histórica, *Estação das chuvas* de Agualusa traz à tona teorias que fundamentaram as lutas anticoloniais, o movimento da negritude, o negrismo cubano e das Antilhas e coloca na condição de personagem narrador uma figura importante da crítica literária angolano, Mário Pinto de Andrade.

História e ficção em Pepetela

A relação história/ficção constitui a base do discurso literário angolano que emerge “de situações conflituais em processo de autonomização (político, cultural, social)” (MATA, 2002, p.223). Esse fato decorre da necessidade de criar a história do país a partir da literatura. Pepetela em *Mayombe*, uma obra que põe em cheque aos caminhos da guerra e o papel de cada guerrilheiro, apresenta um narrador em terceira pessoa que reafirma a ideia de projeto coletivo idealizado pelo escritor, mas que passa a palavra aos demais personagens para fazer circular as diversas visões acerca da luta libertária. O discurso enunciador analisa e questiona a ambiguidade do poder e da liberdade, repensando dialeticamente tais conceitos *Mayombe* materializa a base guerrilheira:

Assim foi parida pelo Mayombe a base guerrilheira. A comida faltava, e a mata criou as “comunhas”, frutos secos, grande amêndoas, cujo caroço era partido a faca e se comia natural ou assado. As “comunhas” eram alimentícias, tinham óleo e proteínas, davam energia, por isso se chamavam “comunhas”. E o sítio onde os frutos eram armazenados e assados recebeu o nome de “Casa do Partido”. O “comunismo” fez engordar os homens, fê-los restabelecer dos sete dias de marchas forçadas e de emoções. O Mayombe tinha criado o fruto, mas não se dignou mostrá-lo aos homens: encarregou os gorilas de o fazer, que deixaram os caroços partidos perto da Base, misturados com as suas pegadas. E os guerrilheiros perceberam então que o deus Mayombe lhes indicava, assim, que ali estava o seu tributo à coragem dos que o desafiavam: Zeus vergado a Prometeu, Zeus preocupado com a salvaguarda de Prometeu, arrependido de o ter agrilhado, enviando agora a águia, não para lhe furar o fígado, mas para o socorrer (PEPETELA, 1982, p.72).

Moçambique: Mia Couto e o fenômeno da reinvenção linguística

O ficcionista inicia sua viagem pela literatura em 1983 ao publicar o livro de poemas *Raiz de orvalho*, raiz esta que abre uma nova possibilidade de o jornalista, biólogo por profissão encontrar um novo caminho para explorar um processo criativo que privilegia o neologismo, as fraseologias inovadoras e as situações surrealistas presentes, por exemplo, em *Terra sonâmbula* (1992). O romance contemporâneo é dotado de características híbridas,

devido à variedade de proposições e formas discursivas imbricadas em um texto com características poéticas narrativas, pois diferentemente do ocidente não há na obra literária moçambicana essa demarcação tradicional dos espaços em três categorias (poesia, narrativa e teatro).

As narrativas de Mia Couto, em especial *Cada homem é uma raça* (1990), expõem os aspectos das várias culturas e crenças do homem moçambicano. Com um discurso que transita entre o humor e a ironia, as histórias de suas obras trazem à tona as origens, as raças, os costumes que nutrem o imaginário do escritor. Segundo Hélder Garmes, no seu artigo "O pensamento mestiço e uma poética da mestiçagem" (In: *Dossiê*: José Craveirinha, p. 185), faz a seguinte afirmação:

[...] os elementos que tradicionalmente foram lidos ora como distorção do modelo europeu, ora como corrupção da cultura indígena, podem ser tomados como elementos de integração da obra, já que passam a ser avaliados a partir de um poética que reconstrói a coerência interna da obra a partir dos conflitos culturais nos quais ela emerge.

A obra *cada homem é uma raça* abrange um universo multifacetado com um cenário forjado no encontro de diversas culturas. A ficção de Mia Couto repousa sobre as diversificadas formas da literariedade moçambicana por meio de uma prosa poética valorativa de um exercício importante: revigorar na ficção a imagem da nação com suas diversificadas formas de pensar o ser moçambicano discursivamente.

Ualalapi um romance histórico numa perspectiva moçambicana

Khosa em *Ualalapi* (2013) se utiliza de um formato literário bastante atual, a ficção histórica numa perspectiva moçambicana, já que os elementos oriundos da oralidade encontram-se numa justaposição com a escrita dialógica que insere aspectos da oralidade numa composição recriada que significativamente partilha características de dois cenários culturais: o europeu trazido pela escrita e o moçambicano ancestral reconstruído.

Na abertura de *Ualalapi* nos deparamos com uma nota do autor. Neste texto, ele traça o perfil de Ngungunhane:

É verdade irrefutável que Ngungunhane foi imperador das terras de Gaza na fase última do império. É também verdade que um dos prazeres que cultivou em vida foi a incerteza dos limites reais das terras a seu mando. O que se duvida é o fato de Ngungunhane, um dia antes da morte, ter chegado à triste conclusão que as línguas do seu império não criaram, ao longo da existência do império, a palavra imperador. Há quem diga que esta lacuna foi fatal para a sua vida, debilitada pelos

longos anos de exílio.

Saltará á vista do leitor, ao longo da(s) história(s), a utilização propositada e anárquica das palavras imperador, rei e “*hosi*” – nomeação em língua tsonga da palavra rei (KHOSA, 2013, p.9).

Numa proposição de diálogo com o discurso histórico, Khosa nos apresenta após a nota do autor cinco citações que compõem um quadro paradoxal do “imperador das terras de Gaza”. Três dessas citações são de Ayres de Ornelas, um militar que participou das operações contra o Império e duas de George Liengme, um médico missionário suíço que também conheceu Ngungunhane. Os fragmentos expostos entre aspas reforçam a ideia da perspectiva histórica da obra, pois nos permite buscar essas fontes e traçar um paralelo crítico acerca da figura desse imperador ficcionalizado, que só será personagem central no conto final intitulado “O último discurso de Ngungunhane”.

Ngungunhane foi um imperador que atuou de forma “falsa, absurda” como bem define o trecho retirado da fala do Dr. Liengme: “mas toda a sua política era de tal modo falsa, absurda, cheia de duplicidade, que se tornava difícil conhecer os seus verdadeiros sentimentos” (KHOSA, 2013, p. 10). Com essas falas, Khosa estabelece as primeiras impressões acerca do Imperador. Na sequência da obra encontram-se construções imagéticas que permitem ao leitor identificar o personagem ali representado, apesar de cada conto ter uma visão diferente sobre Ngungunhane. Quatro contos são precedidos por um trecho bíblico de Jo 2, Apocalipse 3 e Mateus 6 e os outros dois são apresentados por frases que se referem a Ngungunhane.

A composição de *Ualalapi* é de seis contos, que podem ser lidos separadamente, mas percebemos entre os textos certo elo, pois cada parte da obra cria uma imagem e uma versão das práticas dos companheiros de Ngungunhane e do projeto governamental do Imperador. Dessa forma, no primeiro conto intitulado *Ualalapi*, que coincidentemente dá nome ao livro, temos o relato de como o guerreiro Ualalapi mata Mafemane, o herdeiro legítimo do trono nguni:

Do fundo do corredor uma lança cortou o ar e foi-se enterrar no peito de Mafemane. Este, alto que era, atirou o corpo para trás e voltou à posição inicial, cravando os olhos em Ualalapi, que fugia.

Quem é? – perguntou Mafemane.

- É Ualalapi – responderam os guerreiros mais próximos.

- Chamem-nos. Ele tem que acabar comigo, como mandam as regras.

Donde é que é?

- É nguni.

- Ahn! – suspirou sorrindo. O corpo começou a vergar. Ao dobrar para a frente a coluna, a lança enterrou-se mais no peito ensanguentado [...]. Sem a coragem de o olhar, Ualalapi aproximou-se de Mafemane, ajoelhou, tirou a lança do peito e voltou a enterrá-la vezes sem conta. O rosto, o tronco e outras partes do corpo de Ualalapi foram-se cobrindo de sangue quente, expelido do corpo de Mafemane, já morto. E á medida

que o sangue ia correndo pelo corpo de Ualalapi, este mais fechava os olhos e enterrava com maior fúria a lança no tronco perfurado, desfeito irreconhecível (KHOSA, 2013, p. 33).

Pensar o papel das oralidades na construção literária contemporânea das modernas literaturas africanas nos permite perceber as variações linguísticas dos escritores que optam por uma dicção mais padronizada como Ungulani Ba Ka Khosa, Mia Couto, Pepetela, José Eduardo Agualusa e outros que exploram uma língua mais oralizada como Luandino Vieira e Boaventura Cardoso.

Referências

- AGUALUSA, José Eduardo. *Estação das chuvas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. *Canône e anticânone: a hegemonia da diferença*, LEITE, Mário Cezar Silva & NOLASCO, Paulo Sérgio (Orgs.). Uberlândia: Edufu, 2012.
- GROSGUÉL, Ramon. "Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pesamento de fronteira e colonialidade global" <http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N2/02.pdf>.
- GARMES, Hélder. "O pensamento mestiço e uma poética da mestiçagem" . In: *Dossiê: José Craveirinha*. São Paulo: Via Atlântica, 2002.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.
- LUANDINO, Vieira. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Ática, 1974.
- MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.
- PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1982.
- TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira: o logoteta*. Porto: Porto, 1981
- VIEIRA, Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Ática, 1974.

O EVENTO NA DISPUTA PELO PODER EM MACONDO

Mariana Marise Fernandes Leite (UFES)¹

Resumo: No contexto social e político em que se ambienta a cidade de Macondo em *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez, a disputa entre liberais e conservadores pelo poder ganha destaque na figura do primeiro Aureliano da estirpe dos Buendía. Esse personagem se torna o lendário coronel que se levanta com os liberais e com um grupo de habitantes de Macondo contra o partido conservador, pela tomada do poder em todo o país, instaurando uma revolução. Tal empreitada resulta na instabilidade política marcada por sucessivas guerras e disputas pelo comando político da cidade, mas acaba por desgastar os ideais liberais que a ela deram início, fazendo com que os representantes do partido liberal, ferrenhos opositores ao grupo conservador, passassem inclusive a compactuar com suas ações e ideias conservadoras. Na narrativa, esse desgaste diminui a força do grupo liberal no país, ocasionando o fim da revolução e o retorno estável do partido conservador ao poder. Tomando esse contexto narrativo como foco para a análise, este trabalho explora a disputa política pelo poder em *Cien Años de Soledad* analisando-a à luz da teoria de Alain Badiou em *O ser e o evento* (1996). A análise averiguará a inconsistência trazida ao *estado de situação* no qual está representado e apresentado o partido conservador em Macondo com após eclodir a revolução liberal. Sendo compreendida a revolução como um *evento*, será observada também a *fidelidade* do grupo liberal a esse evento após seu estopim, narrado destacadamente a partir da história do Coronel Aureliano Buendía em *Cien Años de Soledad*.

Palavras-chave: Gabriel García Márquez; revolução; evento.

¹ Mariana Marise Fernandes Leite é Mestranda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: marianamarise_leite@hotmail.com .

O romance *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez, narra o ciclo de existência da cidade de Macondo, que está diretamente relacionado ao ciclo de vida da família dos Buendía desde o momento de sua fundação até o momento da extinção do último membro da família.

Durante o período de sua existência, a cidade passa por diferentes fases de administração política e a família Buendía está, como nos demais espaços da cidade, envolvida na tarefa em cada uma dessas etapas. Uma dessas fases é a que traz a disputa nacional entre liberais e conservadores pelo poder ao povoado. Tal fase tem início com o enfrentamento de José Arcádio e Don Apolinar Moscote e se mantém até o fim da revolução liderada pelo coronel Aureliano Buendía contra o domínio conservador.

Buscamos com este trabalho analisar essa fase da disputa entre conservadores e liberais pelo poder, à luz da teoria de Alain Badiou (1996) em *Ser e Evento*, tomando o momento da adesão à revolução pelo coronel Aureliano Buendía como evento e analisando a extensão dessa revolução quanto à fidelidade a ele até o momento do fracasso da tentativa. Compreende-se o fracasso aqui do ponto de vista de Badiou (2012, p.7-26) em "O que é fracassar?", prefácio da obra "A hipótese comunista". Esclarecemos que em *Ser e Evento* (1996), Alain Badiou propõe a ontologia, ciência que estuda a natureza dos seres, como uma lógica matemática.

Nessa perspectiva, o ser, objeto de estudo dessa ciência, é concebido pelo filósofo como uma multiplicidade, e não como uma unidade, que seria passível de definição estática. Ele afirma que, apesar de percebermos unidades, elas não existem, são apenas um princípio para pensar o ser, daí a afirmação "o Um não é", que propõe a compreensão de que não existe um sentido único final. O ser é, portanto, para Badiou, naturalmente inassimilável, não sendo possível representá-lo por completo no plano simbólico da linguagem e, na verdade, uma unidade é apenas parte da multiplicidade do ser, além de ser ainda transitória.

Partindo dessa lógica de "o Um não é", ou seja, de que o ser não é unidade, o filósofo afirma "se o um não é, nada é" sendo denominado o nada como o vazio (termo derivado da lógica matemática). Sendo, então, multiplicidade que não pode ser apreendida numa unidade, o ser é apreendido pelo vazio, "única forma concebível do que, inapresentável, suporta, enquanto multiplicidade pura, toda apresentação plural, ou seja, todo efeito do um" (op. cit. p.39).

Como o vazio é a única forma de compreensão completa da real multiplicidade do ser, e não pode ser apresentado como tal diretamente, uma vez que a multiplicidade é inassimilável pelo simbólico, ao definirmos a unidade, o vazio é compreendido como tudo aquilo que não está nela. Essa unidade transitória na qual o vazio não está incluído é denominada por Badiou "situação".

A situação, por si só, não se basta para apresentar a unidade, sem que sofra intervenção daquilo que não está apresentado nela, o que a faria correr o risco desse não apresentado, o vazio, ser também apresentado. Assim, como forma de se prevenir da intervenção do vazio, a situação se dobra sobre si mesma, sobre sua estrutura, produzindo uma metaestrutura, que é o estado de situação. É neste estado de situação que o vazio se faz inapresentável e nele se produzem as definições e classificações, que levam à

compreensão do ser como unidade.

Assim como a situação, o estado de situação deriva da multiplicidade, do vazio, entretanto, por ser uma fração desta multiplicidade, apontada como unidade pelo simbólico, sempre faltará a ela algo do vazio e, ainda que alguns desses elementos, múltiplos, estejam apresentados nessa unidade transitória, eles não são por ela representados, não estão nela incluídos.

Aplicando essa teoria ao domínio da política, mais especificamente à hipótese proposta através da concepção marxista da sociedade, Badiou produz o seguinte exemplo: o estado de situação, a metaestrutura, é o próprio Estado. Aplicando a lógica matemática, vê-se que o Estado é composto por subconjuntos de classes, que são múltiplos. Ao produzir, como todo estado de situação, uma unidade a partir da junção desses subconjuntos, o estado consegue reproduzir o interesse de um desses subconjuntos, que, na hipótese marxista, é a classe dominante. Tal classe nesse estado de situação está, portanto, tanto apresentada na unidade do Estado, quanto representada por ele, tendo seus interesses reproduzidos. O proletariado, por sua vez, está apenas apresentado no Estado, pois existe nele, mas não está incluído, não tem seus interesses representados. Ainda que represente os interesses da classe dominante, o Estado não é, na concepção de Badiou, por ela possuído, ele tenta apenas representar uma unidade que é irrepresentável, inassimilável. O estado de situação unitário se mantém, no entanto, porque é de interesse dessa parte apresentada e representada, desse subconjunto privilegiado, que ele permaneça, sendo realizada assim a manutenção de uma unidade artificial.

Ainda que a situação, no caso a classe dominante, se dobre sobre si mesma, exercendo o estado de situação, existe uma forma de romper com esta unidade da metaestrutura: o evento.

Num estado de situação, tudo o que está por vir é previsto, o evento, no entanto, vem como o inesperado, e não se origina dentro da situação. Ele se origina do vazio, da multiplicidade que não está representada na metaestrutura, e produz verdades. A pesar de se originar no vazio, o evento ganha espaço através de um sítio eventual, um múltiplo da situação, que pertence ao estado de situação, mas não possui nenhum de seus elementos apresentados por ela e está portanto na borda do vazio.

Essas verdades, na filosofia de Badiou, não são o saber enciclopédico, aquilo que já está definido dentro do estado de situação que, para o autor, são veridicidades. As verdades estão ligadas com o rompimento do que está preestabelecido no estado de situação, e são produzidas num processo que se mantém após nomear o evento.

A produção de verdades se dá da seguinte forma: após produzir-se o evento, inicia-se uma investigação que reagrupa múltiplos inseridos na situação e múltiplos ligados ao evento. Este reagrupamento produz verdades, rompimentos, que não podem ser superados pelo estado de situação, sendo estabelecida com eles a fidelidade ao evento. Esse procedimento que estabelece fidelidade ao evento Badiou nomeia de genérico. O estabelecimento dessas verdades posteriores ao evento gera uma reorganização na ordem do simbólico, na definição do ser através da linguagem, produzindo um novo estado de situação, transpassado por elas.

Em outra de suas obras, *A hipótese comunista* (2012), o filósofo volta a dialogar com a teoria produzida em *Ser e evento*, retomando de forma simplificada as concepções de verdade, evento, situação e estado de situação e utilizando-as para defender a ideia do comunismo.

Pontuando que as tentativas fracassadas de instauração do comunismo são, na verdade, falhas locais que devem ser levadas em consideração para o processo de rompimento com o estado de situação em tentativas futuras, e que não interferem diretamente na ideia comunista, Badiou aponta três formas principais de fracasso nas tentativas emancipatórias.

A primeira forma é a de, após a instauração temporária do regime, ocorrer uma contrarrevolução armada, restaurando a configuração antiga; a segunda é o esvaziamento da política emancipatória através da concentração de múltiplas forças divergentes; e a terceira é a restauração da configuração política primeira da oposição e o alinhamento consequente da política emancipatória ao que propõe sua oposição.

A cidade de Macondo é inicialmente fundada pelo casal Buendía e pelo pequeno grupo que deixa Rioacha em busca de um novo povoado. Após a fundação, a cidade é administrada independentemente do governo do país por José Arcádio e Úrsula. O patriarca dos Buendía reveza por um longo tempo a administração informal do novo povoado e suas tentativas de invenção influenciadas pelos ciganos.

À medida que Macondo se desenvolve, vai despertando a atenção do governo central do país, que envia para representá-lo um corregedor, Don Apollinar Moscote. Esse corregedor, no entanto, tem sua autoridade limitada por José Arcádio e os demais fundadores de Macondo e torna-se uma autoridade figurativa no povoado por um longo período.

Tomado pela obsessão por seus inventos e pesquisas, o patriarca dos Buendía deixa de lado sua posição de autoridade em Macondo e é, aos poucos, alienado de seu meio, sendo por fim deixado sob uma castanheira, onde recebe escassos cuidados de sua família.

A esse afastamento do patriarca dos Buendía soma-se o casamento de Remédios Moscote e Aureliano Buendía e se abre novamente caminho para que a autoridade do corregedor seja exercida. Don Apollinar Moscote passa então a ser o novo administrador de Macondo, estabelecendo também no povoado o domínio conservador que se estende por toda a nação.

Ao ser instituído o governo dos conservadores, estabelece-se uma configuração política já vigente no restante da nação quanto à constituição do Estado: O povoado se insere no contexto da disputa entre liberais e conservadores. Os conservadores são a parcela desta configuração que é não só apresentada como existente no estado, mas é também representada por ela, sendo os interesses dessa parcela perpetuados. Os liberais são apenas apresentados pelo estado, sendo seus interesses deturpados pela oposição no poder.

O Estado, em termos de Badiou (2012, p.139) 'estado de situação', ao estender sua configuração ao povoado, estende a ele também a delimitação do que "em dada situação, é o impossível próprio dessa situação, com base na prescrição formal do que é possível".

A manutenção desse estado, sempre realizada pela parcela que nele está representada, é perpetrada em *Cien Años de Soledad* pelo partido conservador, o que fica claro por meio da explicação de Don Apolinar Moscote a Aureliano Buendía, que “tenía en esa época nociones muy confusas sobre las diferencias entre conservadores y liberales²” (p.121):

Los liberales, le decía, eran masones; gente de mala índole, partidaria de ahorcar los curas, de implantar el matrimonio civil y el divorcio, de reconocer iguales derechos a los hijos naturales que a los legítimos, y de despedazar al país en un sistema federal que despojara de poderes la autoridad suprema. Los conservadores en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios propugnaban por la estabilidad del orden público y la moral familiar; eran los defensores de la fe de Cristo, del principio de autoridad, y no estaban dispuestos a permitir que el país fuera descuartizado en entidades autónomas. (p.121)

Quanto aos liberais, ainda que movidos pelo interesse em uma revolução se movimentem em toda nação, como estão também apresentados no estado de situação assim como o partido opositor, possuem possibilidades limitadas.

A pesar de sempre limitada pela situação, a parcela não representada do Estado, os liberais, põe-se sempre em confronto com o domínio estável de sua oposição e, em Macondo, esse confronto ganha força com a resistência liderada pelo falso médico Alirio Nogueira. Essa oposição, incentivada pela eclosão nacional de uma guerra e pela fraude em favor dos conservadores nas eleições, planeja uma revolução local.

A insurreição no entanto já é prevista pelos conservadores dentro das possibilidades que lhe são concedidas pelo estado de situação e é abafada, como é narrado a seguir:

Por fin, a principios de diciembre, Úrsula irrumpió trastornada en el taller.
- ! Estalló la guerra!

En efecto, había estallado desde hacía tres meses. La ley marcial imperaba en todo el país. El único que lo supo a tiempo fue Don Apolinar Moscote, pero no le dio la noticia ni a su mujer, mientras llegaba el pelotón del ejército que había de ocupar el Pueblo de sorpresa. Entraron sin ruido antes del amanecer con dos piezas de artillería ligera tiradas por mulas, y establecieron el cuartel en la escuela. Se impuso el toque de queda a las seis de la tarde. Se hizo una requisita más drástica que la anterior y de esta vez se llevaron hasta las herramientas de labranza. Sacaron a rastras el doctor Noguera, lo amarraron a un árbol de la plaza y lo fusilaron sin forma de juicio. (p.126-127)

² Todas as referências ao texto literário estão em MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien Años de Soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.

O povoado segue sob o controle estável conservador temporariamente, os filhos dos fundadores, que haviam sido arrebanhados por Alírio Nogueira após a eleição tem seus ânimos apaziguados e Aureliano, que havia entrado em discordância com o sogro quanto aos partidos após observar a mesma fraude, se mantém impassível durante esse período.

Tal estabilidade é rompida por meio do próprio Aureliano, de forma imprevista pelo Estado, como é narrado em:

Un domingo, dos semanas después de la ocupación, Aureliano entró en la casa de Gerineldo Márquez y con su parsimonia habitual pidió un tazón de café sin azúcar. Cuando los dos quedaron solos en la cocina, Aureliano imprimió a su voz una autoridad que nunca le había conocido “prepara los muchachos”, dijo. “Nos vamos a la guerra.” p.127

Essa decisão se constitui num rompimento, que é marcado pela transformação de Aureliano Buendía no mítico Coronel Aureliano Buendia, que parte com o grupo formado pelos filhos dos fundadores para se juntar aos liberais e tomar o poder do país. Tal decisão traz instabilidade ao estado de situação e estabelece uma ruptura na configuração política interna de Macondo, abrindo caminho para novas possibilidades na constituição do Estado.

Esse rompimento, que parte de dentro do estado, mas é efetivado pelo grupo que não está nele apresentado, caracteriza-se como o que Badiou chama evento. Como todo evento, não produz alteração no estado de situação por si só. Faz-se necessário que, a partir dele se tomem possibilidades de dentro e de fora da situação, que rompam com o que já está previsto por ela, com o saber enciclopédico, de forma que o campo de possibilidades por ela previsto seja alterado de forma efetiva por verdades. Esse processo, que Badiou denomina fidelidade ao evento, e que se dá após a nomeação do mesmo, no entanto, não ocorre em Macondo. Ao partir, o coronel deixa sob o comando do povoado seu sobrinho Arcádio. Enquanto está no comando, Arcádio reproduz a administração e as estratégias políticas já previstas no campo das possibilidades a que se limitava a situação antes do evento. Isso se dá ora perpetuando a concepção conservadora sobre os liberais demonstrada na descrição feita por Don Apolinar Moscote a Aureliano, ora aproximando-se do próprio governo de oposição.

Enquanto o primeiro caso pode ser observado no tratamento dado por ele à religião, o que é narrado em “(r) ecluyó al padre Nicanor en la casa cural, bajo amenaza de fusilamiento, y le prohibió decir misa y tocar las campanas como no fuera para celebrar las victorias liberales”, o segundo é visto em suas reações a todos os que se opõem ao seu comando em Macondo, punindo-os com reclusão e fuzilamento.

Sob a administração de Arcádio, portanto, vê-se pela primeira vez a falha quanto à fidelidade ao evento produzido pelo grupo liderado pelo coronel, uma vez que não ocorre rompimento com o que já está previsto no estado de situação e ainda contribui para a manutenção da mesma, como é assinalado por Don Apolinar Moscote em “Ahora sufran la diferencia”[...] “Esto es el paraíso libera” (p.131).

A aproximação do governo de Arcádio ao de sua oposição, somada à constante derrota dos liberais na guerra estabelecida no país leva ao fim do conflito, com a captura e o fuzilamento do representante liberal local, a captura do Coronel Aureliano Buendia e o reestabelecimento do regime conservador no poder.

A pesar de ser suprimida a guerra, existe ainda instabilidade no domínio conservador do país, reafirmada com a impossibilidade de executar o fuzilamento do Coronel Aureliano Buendia, capturado e levado a Macondo para a efetivação de sua pena, diante da rejeição popular à ideia.

Tal rejeição culmina na fuga do coronel e na reinstalação da disputa pelo poder no país com as junção das forças revolucionárias às forças federalistas caribenha. O embate, no entanto, já não demonstra relação direta com o rompimento do estado de situação vigente, levando o próprio Coronel a questionar a utilidade da guerra:

Una noche le preguntó al coronel Gerineldo Márquez:

- Dime una cosa, compadre: ¿Por qué estás peleando?

- Por qué ha de ser, compadre – contestó el coronel Gerineldo Márquez- : por el gran partido liberal.

- Dichoso tú que lo sabes – contestó el-. Yo, por mi parte, apenas ahora me doy cuenta de que estoy peleando por orgullo. (p.167)

Esse questionamento é indício do fracasso na perspectiva de produzir verdades a partir do evento, pois, segundo Badiou (2012, p.23) “(o) inimigo mais temível da política de emancipação não é a repressão pela ordem estabelecida. É a interioridade do nihilismo, e a crueldade sem limites que pode acompanhar seu vazio”. É neste período de esvaziamento que o Coronel estabelece contato com o general Moncada, representante conservador em vigência em Macondo após a retomada do poder. O contato constante de Aureliano e Moncada cria uma falsa perspectiva de produção de verdades, do rompimento com a constante disputa entre liberais e conservadores. Os dois produzem a ideia do abandono da disputa e a criação de um novo regime, como se pode ver na passagem: “Llegaron inclusive a pensar en la posibilidad de coordinar a los elementos populares de ambos os partidos para liquidar la influencia de los militares y los políticos profesionales, e instaurar un régimen humanitario que aprovechara el mejor de cada doctrina”. (p.180). Tal perspectiva é rompida pelo próprio Coronel que, seguindo o direcionamento proporcionado pela revolução, captura e fuzila Moncada, afirmando: “Recuerda, compadre [...] que no fusilo yo. Te fusila la revolución”.

Após a morte de Moncada, no entanto, o esvaziamento da guerra se torna gradualmente mais evidente. A liderança do coronel, assim como ocorre anteriormente à de Arcádio, se aproxima da liderança conservadora e as tentativas de oposição passam a ser eliminadas. A disputa entre liberais e conservadores, esvaziada de sua perspectiva inicial é então reduzida à disputa pela representação no estado, pelo poder. Em tal ponto é proposto um acordo pelos conservadores, em favor do desejo popular, que reafirma o esgotamento da revolução: é proposto o fim da divisão de terras e da oposição ao clero e a renúncia à busca pela igualdade de direitos entre os filhos naturais e os legítimos,

proposições tais que foram ponto de partida liberal para a insurreição contra os conservadores. O acordo, que limita oficialmente a revolução à perspectiva de ascensão ao poder e que é assinado pelo líder liberal, demarcando o fracasso na tentativa de romper com o estado de situação, se aproxima como um dos três tipos de fracasso previstos por Badiou (2012, p. 23) para as políticas emancipatórias na tentativa de rompimento com a situação: ocorre um alinhamento dessa política com os ideais primeiros de sua oposição, ou a restauração do estado a que ela inicialmente se opõe.

Nessa perspectiva, alinhando-se aos ideais primeiros da oposição conservadora, os liberais se alinham também às veridicidades, ou seja, às 'verdades' produzidas no interior do estado de situação no qual eles já se encontram, efetivando o fracasso da revolução, como é narrado por um assessor político do coronel, ao ser assinado o acordo:

Si estas reformas son buenas, quiere decir que bueno es el régimen conservador. Si con ellas lograremos ensanchar la base popular de la guerra, como dicen ustedes, quiere decir que el régimen tiene una amplia base popular. Quiere decir, en síntesis, que durante casi veinte años hemos estado luchando contra los sentimientos de la nación. (p.205)

Após a assinatura do acordo o coronel ainda resiste um tempo a aceitar a incoerência da guerra que lidera, chegando mesmo a condenar Gerineldo Márquez, um de seus principais aliados ao fuzilamento quando esse o coloca diante da situação.

A resistência dura pouco e o próprio coronel liberta seu aliado do fuzilamento e o leva para a disputa pelo encerramento da guerra. Com suas possibilidades restritas ao que é previsto pelo estado de situação, o grupo liberal restaura o domínio conservador estável. Tal movimento de retorno e suas consequências são narrados em:

Necesitó casi un año de rigor sanguinario para forzar al gobierno a proponer condiciones de paz favorables a los rebeldes, y otro año para persuadir a sus partidarios de la conveniencia de aceptarlas. Llegó a inconcebibles extremos de crueldad para sofocar las rebeliones de sus propios oficiales, que se resistían a ferir la victoria, y terminó apoyándose en fuerzas enemigas para acabar de someterlos. (p.207- 208)

Após esse conflito final, é restaurado o poder dos conservadores e o consequente fracasso dos ideais primeiros dos liberais. Como forma de finalizar o conflito, é assinado o tratado de Neerlandia pelos líderes rebeldes da revolução, no qual entre outros termos são garantidas condições favoráveis aos veteranos liberais.

Reestabelecido o domínio conservador, como forma de manutenção do estado de situação, qualquer tentativa de oposição ao partido apresentado e representado pelo estado passa a ser silenciada. Exemplos disso são o gradual apagamento dos veteranos liberais após o tratado, a eliminação dos dezessete filhos do coronel após a manifestação de insatisfação do mesmo com o não cumprimento do tratado de Neerlandia e o massacre da festa de carnaval após uma declaração anônima de apoio ao partido liberal. Além

disso, a própria perspectiva de produzir verdades que alterassem o estado de situação, manifestada pelo coronel Gerineldo Márquez já em sua velhice, quando a companhia bananeira se instala em Macondo, é desencorajada pelo aliado, como se constata em:

Cuando el coronel Aureliano Buendía lo invitó a promover una conflagración mortal que arrasara con todo vestigio de un régimen de corrupción y de escándalo sostenido por el invasor extranjero, el coronel Gerineldo Márquez no pudo reprimir un estremecimiento de compasión: “—Ay, Aureliano — suspiró —, ya sabía que estabas viejo, pero ahora me doy cuenta de que estás mucho más viejo de lo que pareces” (p. 294).

Conclusão

Na trajetória da disputa entre liberais e conservadores pelo poder em Macondo, observando-se a partir da teoria de Badiou, vê-se uma constante manutenção do estado de situação pelo grupo por ele representado, que é o grupo conservador.

Ainda que a adesão do grupo de Macondo liderado pelo coronel Aureliano Buendia à revolução tenha provocado a instabilidade ao estado de situação, essa adesão, que se aproxima na filosofia de Badiou do que o filósofo denomina evento, não rompe a configuração política vigente por si só.

A ruptura não ocorre, pois, para que a metaestrutura estatal sofra alterações, é necessário um processo de produção de verdades, ou seja, é necessário que se tomem e combinem componentes inseridos na situação e componentes não inseridos nela de forma a produzir significantes que não estão previstos pela situação e que a suplantam. Esse processo, que Badiou denomina genérico e que se inscreveria de forma infinita no estado de situação, não podendo ser por ele superado, não se realiza após o evento em Macondo. Ainda que a disputa se mantenha, a revolução gradualmente tem seus ideais esvaziados, sendo reduzida à disputa pelo poder, que nada mais é do que uma das possibilidades previstas pela situação. Além disso, os liberais dialogam em mais de um momento com a sua oposição representada pelo estado, alinhando-se a ela e reproduzindo as veridicidades que por ela foram inscritas.

Enquanto o esvaziamento fica gradualmente perceptível nos rumos da revolução, com a perda do foco inicial e a finalização da disputa em favor dos conservadores pelos próprios liberais, o alinhamento com a oposição, que contribui para o fracasso da política emancipatória proposta pelo grupo do Coronel Aureliano Buendía faz-se perceptível primeiro por meio da administração política de Arcadio, e depois por meio das ações do próprio coronel com aqueles que a ele se opõem no percurso revolucionário.

Por fim, após o fracasso da política emancipatória proposta pelo partido liberal que havia ganhado força com o grupo liderado pela figura mítica do coronel Aureliano Buendía faz-se visível a continuidade da manutenção do estado de situação pelo grupo por ele apresentado e representado, como Badiou aponta ocorrer em todo estado de

situação, através da vigilância e previsão de qualquer possibilidade de ruptura, encerrando-se a possibilidade do processo de alteração permanente nas possibilidades previstas pelo panorama político de Macondo.

Referências

- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien Años de Soledad*. Buenos Aires: Sudamerica, 2009.
- BADIOU, Alain. *Ser e evento*. Tradução de Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1996.
- BADIOU, Alain. A idéia comunista. In_____: *A hipótese comunista*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2012.
- BADIOU, Alain. O que é fracassar? In_____: *A hipótese comunista*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2012.

O FEMININO EM *UMA IDEIA TODA AZUL*, DE MARINA COLASANTI

Larissa O'Hara (UFES)¹

Resumo: Analisa-se a obra *Uma ideia toda azul*, de Marina Colasanti, que, composta por dez contos fantásticos direcionados, principalmente, ao público infanto-juvenil, reformula o gênero textual conto de fadas, isso porque sugere novos lugares ao papel feminino. Enfocam-se os contos *Além do bastidor*, *Por duas asas de veludo*, *Um espinho de marfim*, *Entre as folhas do verde O* e *A primeira só*, que ganham destaque em relação ao estudo do gênero e da temática referente às implicações do “ser mulher”, por conterem uma visão inovadora do papel feminino e de seu lugar na história da sociedade ocidental. As narrativas, que aparentam estar direcionadas apenas ao público infanto-juvenil, pela presença de linguagem sucinta, direta e simples, pelas ideias fabulares e pela opção de histórias a respeito de reinos venturosos, castelos imponentes, animais maravilhosos, reis influentes, princesas e príncipes encantadores e tantos outros símbolos que povoam o imaginário criativo das crianças e dos adolescentes, oferecem, na verdade, uma notável transformação nos antigos e mais conhecidos contos de fadas, uma vez que os textos de Colasanti proporcionam uma nova roupagem às histórias fantasiosas, por trazerem a mulher como ser independente e modificador de sua própria realidade, rechaçando o lugar-comum do sujeito feminino que compõe o mundo dos relatos tradicionais, que lhe servem de hipotexto. Almeja-se refletir sobre o papel dessa nova mulher existente nas representações simbólicas das histórias fantásticas de Colasanti, além de examinar a voz feminina que perpassa as narrativas, armada de opinião própria, autônoma ao tomar decisões concernentes à sua própria vida.

¹ Larissa O'Hara é Mestranda em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo. Email: larissaohara@hotmail.com

Palavras-chave: Marina Colasanti. *Uma ideia toda azul*. Gênero feminino.

A obra *Uma ideia toda azul*, de Marina Colasanti, é composta por dez contos fantásticos direcionados, principalmente, ao público infanto-juvenil, que reformulam o gênero textual conto de fadas, uma vez que sugerem novos lugares ao papel feminino. Os contos utilizam uma linguagem simbólica que oferece uma outra forma de se enxergar o lugar da mulher nas relações humanas. Existe um misto entre realidade e fantasia, nas narrativas, que proporciona a literariedade da obra. O fantasioso, por esse motivo, é um pano de fundo para se tratar de questões altamente complexas da vida do ser humano e, mais especificamente, da mulher.

Os contos de fadas de Marina Colasanti representam um contato direto com o que há de mais profundo na alma humana. Sob a forma simbólica da linguagem, a escritora dá vida ao mundo complexo dos sentimentos e das relações humanas. Afinal, a literatura permite essa e outras conexões entre o fascínio da linguagem e o instigante mundo das realidades (MICHELLI, 2008).

Essa amplitude de símbolos no texto de Colasanti é o que move este trabalho, pois, ainda que *Uma ideia toda azul* seja uma obra direcionada ao público infanto-juvenil, as múltiplas possibilidades de intertextos, metáforas e representações ultrapassam o entendimento de um leitor infante. Assim, neste artigo, serão observados os seguintes contos: *Além do bastidor*; *Por duas asas de veludo*; *Um espinho de marfim*; *Entre as folhas do verde O*; *A primeira só*, por serem as narrativas que mais dialogam com o tema em questão.

Serão analisados, portanto, os contos que retomam aspectos e símbolos de uma época remota, mas que costumeiramente compõem as narrativas infanto-juvenis, com castelos, reis, princesas, príncipes, torres, animais silvestres, entre outros símbolos comuns a esse universo, que originam imagens construídas desde muito cedo na vida das crianças. Azevedo (2013, p. 04) explica que a literatura infantil e juvenil costuma utilizar essas imagens nas histórias porque os contos de fadas estão muito próximos do imaginário das crianças; além de citar o livro *Uma ideia toda azul* como um texto “com evidentes vestígios das narrativas populares”, já que dialoga com narrativas já conhecidas pelo público infantil: “Não poucos autores de livros para crianças e outros, utilizaram e continuam utilizando, como referência, vários aspectos temáticos e formais dos contos populares para desenvolver seu próprio trabalho”.

As narrativas fabulares, muito difundidas pelos escritos de Esopo e dos irmãos Grimm, são continuamente reescritas e inspiram novas gerações a viverem nesse mundo fantasioso. As crianças, por sua capacidade imaginativa, apreciam tal literatura e, por esse fato, os contos infanto-juvenis permanecem trazendo referências dos contos populares. Neste estudo, estudar-se-ão as implicações metafóricas dos componentes imagéticos da obra e, juntamente com isso, perceber-se-á o feminino a partir dos contos mais reveladores para o assunto aqui tratado. O debate em torno do gênero feminino em oposição/

equivalência ao masculino já se conserva há um bom tempo. Segundo Yunes (1998, p. 158-159), ao longo dos momentos históricos, a voz feminina nunca pôde sobressair-se à masculina, o que costumava retratar uma equivocada condição da mulher na sociedade:

Temos ouvido reiteradamente que a história das mulheres é uma história de silenciamento e de interdição substituída pela voz masculina, que desenhou certos estereótipos nem sempre preconceituosos, mas que quase sempre equivocados, da condição feminina.

É justamente a voz feminina trazida pela autora dos contos infantis que rompe esse *status quo*, com a sutileza de textos supostamente simples (os contos, os parágrafos e as frases são curtos, além da ausência de qualquer rebuscamento linguístico), à primeira vista, mas com uma linguagem metafórica de muita riqueza.

Colasanti, além do tratamento imagético dedicado aos textos, ao mudar o *locus* da mulher, por meio de enredos do imaginário infantil, também reinventa o gênero textual contos de fadas. Na história *Além do bastidor*, a personagem feminina vive suas fantasias a partir de um bastidor, uma agulha e várias linhas coloridas:

Toda manhã a menina corria para o bastidor, olhava e sorria, e acrescentava mais um pássaro, uma abelha, um grilo escondido atrás da árvore.

O sol brilhava no bordado da menina. E era tão lindo o jardim que ela começou a gostar dele mais do que de qualquer outra coisa.

Foi no dia da árvore. A árvore estava pronta, parecia não faltar nada. Mas a menina sabia que tinha chegado a hora de acrescentar os frutos. Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela mesma nunca tinha visto. (COLASANTI, 2005, p. 14).

Essa noção, trazida por Colasanti, do que se espera do gênero feminino (no caso da personagem, para passar o tempo, as mulheres deveriam cumprir com os afazeres domésticos, como costurar), insere a condição feminina na narrativa para poder criticá-la de uma forma sutil. A mulher, num primeiro momento dos contos, é vista como destinada ao cumprimento das tarefas tidas como femininas. Aparentemente, a jovem, no conto agora analisado, parece compor o seu papel imposto pela sociedade: protegida, decerto, dentro de sua casa; a costurar, como deveria. Ela passa seu tempo com uma tarefa tipicamente feminina e, até esse ponto da história, demonstra estar satisfeita com sua condição. Entretanto, ela se liberta disso, ao mudar seu próprio destino:

A menina não soube como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo do galho mais alto da árvore, catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria da boca.

Na certa tinha sido pela linha, pensou na hora de voltar para casa. Olhou, a última fruta ainda não estava pronta, tocou no ponto que acabava em

fiu. E lá estava ela, de volta na sua casa.

Agora que já tinha aprendido o caminho, todo dia a menina descia para o bordado [...] (COLASANTI, 2005, p. 14-16).

Nota-se, nesse trecho, que a personagem entra literalmente no bordado que acabara de criar e, após isso, passa a “descer” para essa costura todos os dias. Ela se insere no desenho do bastidor para viver, intensamente e à sua maneira, a fantasia, o que configura uma força no seu ato de desvirtuar qualquer imposição de uma realidade que não lhe agradasse.

Apesar disso, ainda relutante, ela pensa na “hora de voltar para casa”. Fisicamente, é possível que ela nunca tenha saído de casa, pois esse “voltar para casa” significa muito mais o regressar ao real, ao que não é imaginário. E assim segue a narrativa:

Faltava uma garça, pensou ela. E escolheu uma meada branca matizada de rosa. [...] Depois desceu ao encontro da nova amiga.

Foi assim, de pé ao lado da garça, acariciando-lhe o pescoço, que a irmã mais velha a viu ao debruçar-se sobre o bastidor. Era só o que não estava bordado. E o risco era tão bonito, que a irmã pegou a agulha, a cesta de linhas, e começou a bordar.

Bordou os cabelos, e o vento não mexeu mais neles. Bordou a saia, e as pregas se fixaram. Bordou as mãos, para sempre paradas no pescoço da garça. Quis bordar seus pés mas estavam escondidos pela grama. Quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra. Então bordou a fita dos cabelos, arrematou o ponto, e com muito cuidado cortou a linha (COLASANTI, 2005, p. 16).

A menina ganha uma nova amiga, que ela mesma desenhou – a garça. Já com o animal, ela toca-o e acaricia-o; todas as suas costuras ganham forma e solidez. Ela está contente e orgulhosa de seu trabalho. O amor da jovem pelo bordado era tanto, que a irmã percebeu isso e costurou o último detalhe que faltava para o desenho ficar completo: a sua própria criadora. Afinal, era ali o local em que ela queria estar – criadora e criação se fundiram. A irmã mais velha viu uma beleza tão grande no bordado da outra, que não hesitou em garantir a união da fantasia e da realidade.

Poder-se-ia imaginar que a pequena costureira, após a atitude da irmã, estaria para sempre aprisionada, já que o bordado aparenta ser algo fixo e imutável, mas é justamente o contrário, pois seu cárcere era a vida anterior que levava e, no bordado, ela poderia estar com as cores e traços que ela mesma criou para si.

No conto *Por duas asas de veludo*, a temática da caça é trazida logo no começo da narrativa; porém, quem caça é uma figura feminina, a princesa de um reino, e o alvo da perseguição são as borboletas:

A princesa pegou a rede, o vidro, a caixinha dos alfinetes, e saiu para

caçar. Sempre atrás de borboletas, não se contentava com as que já tinha, caixas e caixas de vidro em todos os aposentos do palácio. Queria outras. Queria mais. Queria todas. [...]

Para o bosque foi a princesa. Durante toda a manhã procurou. Viu duas asas coloridas mexendo entre as folhas, lançou a rede, recolheu apenas a flor que o vento agitava. [...] Pássaros, abelhas, salamandras passeavam tranqüilos, remexiam-se ao sol. Mas borboleta nenhuma.

Era quase noite quando a viu, imensa borboleta negra voando lenta no azul que se apagava. Correu querendo acompanhá-la. [...]

À noite, no palácio, só falou dela. Queria a borboleta. Se a tivesse, prometeu, deixaria de caçar. Escolheu no quarto o melhor lugar: acima da cabeceira, de asas abertas sobre a cama (COLASANTI, 2005, p. 20-22).

O início do texto é marcado pela ambição da princesa em caçar todas as borboletas que pudesse. Assim como no conto *Além do bastidor*, a mulher possui voz e desejos que devem ser realizados independentemente do que outros poderiam pensar. Nos dois contos, as personagens são determinadas e assertivas.

Em *Por duas asas de veludo*, a princesa busca borboletas para colecionar – ela é ambiciosa e revela querer todas para si. É válido notar que esse inseto é bastante sugestivo para o estudo do gênero aqui tratado.

A borboleta é considerada um símbolo de leveza e de inconstância, de transformação e de um novo começo. [...] A metamorfose das borboletas é simbolizada como: a crisálida é o ovo que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo de ressurreição (DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS, 2013).

A borboleta indica a mutação, um renascer após morte, devido à sua característica biológica de metamorfose – a lagarta constrói seu casulo para se tornar um inseto alado, compondo três ciclos: o início, a transformação e o fim. A princesa, na sua busca incessante, também renasce e percebe que a borboleta negra e grande que procurava, na realidade, é um cisne.

E a viu descer abrindo as grandes asas num último esforço para pousar sem mergulho, não borboleta, mas cisne, nobre cisne negro.

Estremece a água do lago. A princesa arma o arco, retesa a corda, crava a seta de ouro no peito do cisne.

Mas é do peito dela que o sangue espirra. E filete, e jorro, banhando a roupa, desfazendo a seda por onde passa, transforma seu corpo em penas, negras penas de veludo.

O dia adormece. No lago dois cisnes negros deslizam lado a lado. Brilha esquecido o arco de ouro (COLASANTI, 2005, p. 22).

Quando a princesa desfere a flecha sobre o peito do cisne, dá-se conta de que é ela quem sangra. E torna-se um cisne negro, agora já com asas de veludo, passando a fazer companhia ao outro cisne do lago. Essa narrativa se aproxima do famoso conto infantil *O lago dos cisnes*, que, originariamente, possuía um final trágico pela morte do casal apaixonado. Em uma versão do conto para o público infantil, o príncipe narra seu primeiro encontro com os cisnes:

Fui surpreendido por um bando de cisnes deslizando na superfície da água. Num ato reflexo, ergui a minha balestra, fiz pontaria, pronto para atirar. Concentrava minha atenção nos detalhes de cada movimento das aves e ia me aproximando para conseguir a melhor posição... quando o mundo surgiu diante dos meus olhos: cada cisne se transformou, incrivelmente, em uma mulher (BÓGEA, 2007, p. 45).

A história de Colasanti se aproxima do *Lago dos cisnes* por trazer a temática de transformação mulher-cisne. Todavia, no conto em estudo, a caçadora é a princesa – com autonomia, vai atrás do que busca, num papel ativo, não submisso, de ir ao encontro da morte.

A princesa morre e, ao virar um cisne, contempla o aspecto mutável da borboleta. Ela é a borboleta, por essa mudança, e também é o cisne, pois, quando atira, mata a si mesma e transforma-se em um animal. As asas de veludo propõem a liberdade sem limites – a personagem, após a metamorfose, pôde desgovernar-se pelo mundo, à procura de novos horizontes, novas formas de vida. E isso é o renascer da borboleta.

Por seu turno, o conto *Um espinho de marfim* narra a história de uma princesa em cujo jardim vivia um unicórnio. Seu pai, o rei, não estava satisfeito com isso e ordena a caçada ao bicho. Após tentativas frustradas, a princesa promete que ela mesma trará o animal a seu pai.

Um dia, indo o rei de manhã cedo visitar a filha em seus aposentos, viu o unicórnio na moita de lírios.

Quero esse animal para mim. E imediatamente ordenou a caçada. Durante dias o rei e seus cavaleiros caçaram o unicórnio nas florestas e nas campinas. Galopavam os cavalos, corriam os cães, e, quando estavam todos certos de tê-lo encurralado, perdiam sua pista, confundiam-se no rastro. [...]

A princesa, penalizada com a derrota do pai, prometeu que dentro de três luas lhe daria o unicórnio de presente (COLASANTI, 2005, p. 24).

Determinada, como as outras personagens femininas já vistas neste estudo, a princesa aprisiona o unicórnio com uma rede de fios de cabelos. Todavia, ela não imaginava que surgiria um afeto inconsolável pelo animal encurralado – como poderia ela tirar a vida de um ser tão dócil?

E no nascer do quarto dia, quando o sol encheu com a primeira luz os cálices brancos, ela lançou a rede aprisionando o unicórnio.

Doce língua de unicórnio lambeu a mão que o retinha. A princesa estremeceu,

afrouxou os laços da rede, o unicórnio ergueu-se nas patas finas. Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio? Quantos dias foram precisos para amá-lo? (COLASANTI, 2005, p. 24-26).

A princesa, então, se vê numa encruzilhada. Ela sabe que deve obediência ao pai, porém não imagina como irá matar o animal que tanto amava. No entanto, a filha do rei toma a decisão mais pertinente a seu entendimento. Prefere a própria morte a cumprir uma ordem paterna/masculina que traia seu coração.

E como no primeiro dia em que se haviam encontrado a princesa aproximou-se do unicórnio. E como no segundo dia olhou-o procurando o fundo de seus olhos. E como no terceiro dia segurou-lhe a cabeça com as mãos. E nesse último dia aproximou a cabeça do seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido (COLASANTI, 2005, p. 26-27).

Tal descumprimento ao que lhe foi imposto, demonstra uma *persona* feminina autônoma e perspicaz, com identidade própria e intransferível. Segundo Yunes (1998, p. 164-165),

No caso de Marina Colasanti, *Uma ideia toda azul* vai armando com personagens e narradoras femininas um sólido discurso de afirmação do ser mulher, pela recusa sistemática de ser submissa ao que os homens desejam por e para elas. [...] em clima de “fadas”, abdica dos pais e cavaleiros protetores quando se trata de construir o próprio destino a partir da identificação de seus desejos.

A relação homem-mulher, em se tratando da submissão feminina, é revista por Colasanti de modo a recolocar (colocar?) a mulher em um local de tomada de decisão, o que vai de encontro ao que está posto, desde muito, na cultura humana. A princesa, desse modo, com a atitude trágica de escolher a morte à submissão do pai, afirma-se como não resignada com sua realidade, tomando o papel de formadora de ideias, já que se impõe em face ao comando masculino, ainda que de forma velada.

Já no conto intitulado *Entre as folhas do Verde O*, a independência feminina, igualmente aos contos anteriores, ganha relevo, além de reformular a antiga concepção de que uma mulher só pode estar completa ao lado do homem.

Foi assim que o príncipe a viu. Metade mulher, metade corça, bebendo no regato. A mulher tão linda. A corça tão ágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar. [...] Então o príncipe botou a flecha no arco, retesou a corda, atirou bem na pata direita. [...] Levaram a corça para o castelo. Veio o médico, trataram do ferimento. Puseram a corça num quarto de porta trancada (COLASANTI, 2005, p. 36-37).

É pertinente perceber a atitude audaz da personagem logo no começo da narrativa – “Só a moça não se escondeu”. Mesmo assim, o encontro entre o príncipe e a corça-mulher se inicia a partir da violência, pois ele atira uma flecha em sua pata. Ao passar dos dias, o príncipe e a corça se apaixonam. Ele, de fato, tinha a intenção de cuidar dela e de construir uma vida a seu lado. Para isso, porém, deveria transformá-la em uma mulher por inteiro.

Mas a corça-mulher só falava a língua da floresta e o príncipe só sabia ouvir a língua do palácio. [...]

Ele queria dizer que a amava tanto, que queria casar com ela e tê-la para sempre no castelo, que a cobriria de roupas e jóias, que chamaria o melhor feiticeiro do reino para fazê-la virar toda mulher.

Ela queria dizer que o amava tanto, que queria casar com ele e levá-lo para a floresta, que lhe ensinaria a gostar dos pássaros e das flores e que pediria à Rainha das Corças para dar-lhe quatro patas ágeis e um belo pêlo castanho.

Todos os dias se encontravam. Agora se seguravam as mãos. E no dia em que a primeira lágrima rolou dos olhos dela, o príncipe pensou ter entendido e mandou chamar o feiticeiro (COLASANTI, 2005, p. 40).

A intenção do príncipe era genuína, porque, como eles não podiam conversar, imaginou, com o derramar da lágrima de sua amada, que ela queria se unir a ele e ser como ele; e, por isso, pediu ao feiticeiro que convertesse sua metade corça em mulher. De fato, ela desejava estar com ele, mas, para ela, a melhor forma de isso acontecer seria o inverso – ele deveria virar um animal.

Quando a corça acordou, já não era mais corça. [...]

Sete dias ela levou para aprender sete passos. E na manhã do oitavo dia, quando acordou e viu a porta aberta, juntou sete passos e mais sete, atravessou o corredor, desceu a escada, cruzou o pátio e correu para a floresta à procura de sua Rainha.

O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, só corça, não mais mulher. E se pôs a pastar sob as janelas do palácio (COLASANTI, 2005, p. 41).

Nesse conto, assim, a moça prefere abdicar da presença masculina para poder ser ela mesma, já que, a despeito do amor que sente pelo príncipe, escolhe não perder sua essência, mas essa construção é sutil nos contos de Marina Colasanti. A aproximação das personagens femininas com a natureza e os animais traduzem um discurso icônico:

Marina Colasanti polvilha seu texto com algum pó mágico, deixando aflorar vários personagens e inúmeros simbolismos. Interessante compreender que os elementos da natureza estão no mesmo patamar que os humanos (SANTOS, p. 15).

Por fim, em *A primeira só*, uma princesa solitária ganha um espelho do pai e vê nele uma nova amiga. Para ela, de nada adiantava ser uma princesa, visto que a solidão a angustiava:

De que adianta a coroa se a filha da gente chora à noite? Decidiu acabar com tanta tristeza. Chamou o vidraceiro, chamou o moldureiro. E em segredo mandou fazer o maior espelho do reino. [...]
Quando a princesa acordou, já não estava sozinha. Uma menina linda e única olhava surpresa para ela, os cabelos ainda desfeitos do sono [...]
(COLASANTI, 2005, p. 46).

Tal encanto pelo próprio eu, sem a consciência de que o sujeito e o reflexo é algo uno, retoma o mito de Narciso que, como a menina, apaixona-se pela imagem de si mesmo em uma fonte.

Ali chegou um dia Narciso, fatigado da caça, e sentindo muito calor e muita sede. Debruçou-se para desalterar-se, viu a própria imagem refletida na fonte e pensou que fosse algum belo espírito das águas que ali vivesse. [...] Apaixonou-se por si mesmo. Baixou os lábios, para dar um beijo e mergulhou na água para abraçar a bela imagem (BULFINCH, 2006, p. 108).

Perceber-se-á que, em ambas as histórias, a paixão desmedida da princesa e de Narciso consigo mesmos acarretará em um desfecho funesto. A morte se torna a consequência de suas vaidades. Final a seu momento, no prosseguimento da narrativa, nota-se um entrosamento grande entre a princesa e sua amiga, tanto que elas se divertem até o momento em que a princesa joga uma bola de ouro e estilhaça o espelho. Ao quebrá-lo, a princesa retoma sua tristeza, quando constata que possuía muitas amigas e não apenas uma.

Mas quando a princesa resolveu jogá-la nas mãos da amiga, a bola estilhaçou jogo e amizade. [...]
A lágrima inchou, já ia cair, quando a princesa viu o rosto que tanto amava. Não só um rosto de amiga, mas tantos rostos de tantas amigas
(COLASANTI, 2005, p. 48).

A despeito de já possuir muitas amigas, a princesa continua a quebrar o espelho em partes cada vez menores, nunca estando contente com sua condição. É um desejar sem fim. Ela recusa o que lhe oferecem (sua realidade não é suficiente), pois que ir além do que pode ser nas amarras do castelo. Ao se fazer uma comparação entre os contos já vistos, esse aspecto feminino de estar sempre à procura de algo não usual coincide nas narrativas. Encontram-se, nos enredos, mulheres/meninas que querem modificar seus "eus" em relação ao que está no entorno delas. São mulheres não resignadas com a vida,

que lutam para conseguir o que almejam. Elas não são passivas, agem, não esperam por um príncipe, apesar de algumas serem princesas. Elas tentam realizar os seus próprios sonhos e não os sonhos alheios. No caso da princesa solitária, a cobiça chega até a ultrapassar o que seria desejável para a obtenção de sua independência de escolha, pois ela é uma personagem sem limites, eternamente insatisfeita.

Agora podia escolher. Um dia escolheu uma, e logo se cansou. No dia seguinte preferiu outra, e esqueceu dela em seguida. [...] Cansou de duas, pisou com o sapato e fez quatro. Não achou mais graça nas quatro, quebrou com martelo e fez oito. Irritou-se com as oito, partiu com uma pedra e fez doze. [...]

Parou à beira do lago. No reflexo da água a amiga esperava por ela. [...] Então a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava sua superfície (COLASANTI, 2005, p. 48-49).

Como Narciso, por consequência, a princesa mergulha nas profundezas do lago completamente apaixonada pela sua imagem. Retomando os contos analisados, percebe-se que o tema da morte é recorrente, o que configura o tom trágico das narrativas, opondo-se ao “final feliz” comum aos contos de fadas. Por esse motivo, não obstante as personagens dos contos de Colasanti viverem no mundo da fantasia, assuntos como a morte, o sofrimento pelo amor, pela solidão e tantos outros comprovam, ao tratar de temas existenciais, o teor realista das narrativas que

são todas de estirpe simbólica: tecelãs, princesas, fadas, sereias, corças e unicórnios, em palácios, espelhos, florestas e torres, não têm nenhum compromisso com a realidade imediata. Participam de enredos cuja fabulação é simples e linear, dos quais emergem significados para a vivência da solidão, da morte, do tempo, do amor. O clima dos textos aponta sempre para o insólito, e o envolvimento do leitor se acentua através do trabalho artesanal da linguagem, extremamente melodiosa e sugestiva (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 159).

A força e a originalidade dos contos estão no tom sombrio e, por vezes, macabro dos desfechos das narrativas. A linguagem sugestiva concebe a particularidade de histórias de princesas e meninas reformuladas.

Por tudo o que já foi dito, infere-se que o feminino em Colasanti perpassa o lugar-comum da mulher, contudo não permanece aí – ultrapassa as barreiras do dever-ser estipulado pela sociedade patriarcal. A mulher, nos textos da autora, tem voz e toma suas próprias decisões, ainda que faça pelos caminhos e meios mais tortuosos. Dessa vez, a opinião masculina ficou em um segundo plano, pois a centralização do feminino na obra é sua característica mais premente. Ademais, a proposta de cambiar a fórmula

dos contos de fada resulta em uma obra de alto valor artístico para leitores mais novos ou até mesmo para um público adulto. É essa temática simbólica e consternadora que gera múltiplas leituras da obra *Uma ideia toda azul*.

Referências

- AZEVEDO, Ricardo. **Literatura infantil: origens, visões da infância e certos traços populares**. Disponível em: <www.ricardoazevedo.com.br>. Acesso em: 04 jul. 2013.
- BÓGEA, Inês. **Contos do balé**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- COLASANTI, Marina. **Uma ideia toda azul**. São Paulo: Global, 2005.
- DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. **Borboleta**. Disponível em: <<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/searchController.do?hidArtigo=10D3998FD6EBD7575E722E63A61CA679>>. Acesso em: 05 jul. 2013.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil brasileira: História e histórias**. São Paulo: Ática, 1985.
- MICHELLI, Regina Silva. **O masculino e o feminino em Marina Colasanti: configurações, encontros, embates**. 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/REGINA_MICHELLI.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2013.
- SANTOS, Luciana Mendes. **O tear maravilhoso: os tecidos poéticos de Hans Christian Andersen e Marina Colasanti**. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/ANAIS/ii/completos/mesas/13/lucianame ndessantos.pdf>>. Acesso em: 6 jul. 2013.
- YUNES, Eliana. O feminino e a literatura (dita) infantil. In: JACOBINA, Eloá; KUHNER, Maria Helena (orgs.). **Feminino/masculino no imaginário de diferentes épocas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

O MÉTODO ENSAÍSTICO DE OCTAVIO PAZ EM *EL ARCO Y LA LIRA*

Wagner Monteiro Pereira (UFPR)¹

Resumo: Para o escritor argentino, Julio Cortázar, Octavio Paz era um ensaísta genuinamente latino-americano, que não se reduzia a uma cultura imposta, a um modo de pensar, como os ensaístas europeus. A obra ensaística de Paz é extensa, percorrendo cinco décadas de uma vasta produção. O presente estudo se propõe a analisar o método ensaístico do escritor mexicano em *El arco y la lira*. No ensaio, Paz, de maneira genuinamente ensaística, analisa como se constrói um poema que, em poucas palavras, estabelece-se entre a união entre o espaço histórico e a inspiração poética. Ou seja, para o autor, história e poesia formam o poema. O autor ainda reflete como se constitui o fluir natural da linguagem rítmica, tipicamente poética, e sobre a falta de espaço que a poesia possui numa sociedade burguesa, já que para o ele, o poeta é, desde o advento da burguesia, literalmente ninguém.

Palavras-chave: Octavio paz; *El arco y la lira*; ensaio hispano-americano

El arco y la lira: um ensaio poético

El arco y la lira não pode ser lido como um simples ensaio. A crítica literária Leyla Perrone-Moisés (2009), classifica a obra prima de Octavio Paz como *alta literatura*, afirmando que há ensaístas que se destacam por uma crítica que ocupa um lugar de destaque em suas produções, comparável a de suas obras de criação. Para a autora, Ezra Pound, T.S.

¹ Wagner Monteiro Pereira é Mestrando pela Universidade Federal do Paraná. Email: wagmonteiro1989@gmail.com .

Eliot, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos, Philippe Sollers e o próprio Octavio Paz são exemplos de grandes ensaístas que pertenceram às chamadas vanguardas do século XX.

A ensaística dos escritores acima e, sobretudo, de Octavio Paz, é marcada pela prosa poética. Isso fica claro quando lemos um fragmento como o que segue:

La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre —ese perpetuo llegar a ser— es. La poesía es entrar en el ser. – (PAZ, 2012: 119)²

Paz é um poeta-ensaísta. A construção de períodos curtos, cheios de imagens poéticas faz com que *El arco y la lira* possua uma linguagem diferente de uma prosa convencional. O próximo excerto, que trata da revelação poética, exemplifica isso:

El hombre se vierte en el ritmo, cifra de su temporalidad; el ritmo, a su vez, se declara en la imagen; y la imagen vuelve al hombre apenas unos labios repiten el poema. Por obra del ritmo, repetición creadora, la imagen —haz de sentidos rebeldes a la explicación— se abre a la participación. La recitación poética es una fiesta: una comunión. Y lo que se reparte y recrea en ella es la imagen. El poema se realiza en la participación, que no es sino recreación del instante original. (PAZ, 2012: 123)³

O próximo fragmento além de mostrar a imprecisão de uma citação ao poeta espanhol Antonio Machado - que exporei adiante -, através do uso do pretérito imperfeito (dizia), também apresenta uma falta proposital de conectores e verbos, explicitando uma vez mais seu discurso lapidado e poético: “O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, acorda, recria. Ou, **como dizia Antonio Machado**: não representa, apresenta. Recria, revive a nossa experiência do real” (PAZ, 2012: 115, grifos meus). Fica explicitado, pois, o elo que Paz consegue traçar entre crítica e criação, uma tradição que se aperfeiçoava em meados do século XX: “La crítica no se coloca ya en un nivel metaliterario, encargada tan solo de interpretar las obras, sino que se hace también literaria, susceptible de la aplicación de los mismos criterios de que se sirve al considerar la creación estética.”⁴ (GONZÁLEZ, 1990: 165 *apud* FERRADA, 2009: 99)

² A poesia leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser.

³ O homem se derrama no ritmo, marca da sua temporalidade; o ritmo, por sua vez, se declara na imagem; e a imagem volta para o homem sempre que alguns lábios repetem o poema [...] O poema se realiza na participação, que nada mais é que recriação do instante original.

⁴ A crítica não se coloca já em um nível meta-literário, encarregada somente de interpretar as obras, mas se faz também literária, suscetível da aplicação dos mesmos critérios dos quais se serve ao considerar a criação estética

Essa prosa poética se ajusta àquilo que Lafer (1999) chamaria de uma crítica que possui a liberdade sob a palavra. Para ele, Paz sabia alinhar criação e crítica, tanto em sua obra poética (poesia de solidão, comunhão e política), como em sua obra crítica. Isso fazia com que Paz, segundo Celso Lafer, pertencesse a um seleto grupo de poeta-pensadores, do qual Dante e Goethe são os grandes expoentes. Tal liberdade faz com que o leitor seja alçado a protagonista na leitura do ensaio. Segundo Ferrada (2009):

En la práctica, ciertamente *es el lector quien hace visible las conexiones* a modo de eslabones, y determina, en definitiva, el punto de articulación con el cual configurará eventuales sentidos. Visto así, el sentido de un texto siempre está en construcción, no es definitivo, ante la posibilidad de nuevos eslabones, donde el lector establece los trazados de nuevas raicillas que operan como 'puntos de fuga'.⁵ (FERRADA, 2009: 21)

Os ensaios estão, pois, sempre construindo o discurso crítico, pouco a pouco. Por isso *El laberinto de la soledad* possui uma *Posdata*, além da *Vuelta al laberinto de la soledad*. E o próprio *El arco y la lira* possui diversas anotações e ressalvas feitas em edições posteriores, pelo próprio autor. Se o discurso poético chama a atenção, outra característica importante em *El arco y la lira* é a busca pela descentralização pós-moderna, conforme assinala Perrone-Moisés (2009). E isso se dá através de uma incursão pela literatura oriental. Ao longo do capítulo sobre a imagem poética, Paz disserta sobre como as doutrinas orientais não estão baseadas em fórmulas ou raciocínios. Para os orientais a verdade é uma experiência pessoal:

El mundo occidental es el del «esto o aquello»; el oriental, el del «esto y aquello», y aun el de «esto es aquello». [...] Para la tradición oriental la verdad es una experiencia personal. Por tanto, en sentido estricto, es incomunicable. Cada uno debe comenzar y rehacer por sí mismo el proceso de la verdad. (PAZ, 2012: 110)⁶

Através da literatura oriental, Paz relativiza o valor de verdade nas imagens poéticas, mostrando a impossibilidade de a linguagem poética expressar uma verdade absoluta, posto que as imagens estão além das palavras.

⁵ Na prática, certamente é o leitor quem faz com que as conexões sejam visíveis como elos, e determina, definitivamente, o ponto de articulação com o qual configurará eventuais sentidos. Visto assim, o sentido de um texto sempre estará em construção, não é definitivo, frente a possibilidade de novos elos, onde o leitor estabelece os traçados de novos filamentos que operam como 'pontos de fuga'.

⁶ O mundo ocidental é o mundo do "isto ou aquilo"; o oriental, o do "isto e aquilo", e até o "isto é aquilo" [...] Para a tradição oriental, a verdade é uma experiência pessoal. Portanto, em sentido estrito, é incomunicável. Cada um deve começar e refazer sozinho o processo da verdade

O poeta moderno na sociedade burguesa

Há vários estudos que apontam para uma leitura de Paz alinhado ao marxismo. Quando o autor discute o contexto histórico em seu ensaio, essa tendência é explicitada, como no seguinte fragmento: “Quando o homem for o senhor, e não a vítima, das relações históricas, a existência social será determinada pela consciência, e não o contrário, como agora” (PAZ, 2012: 225). Ou seja, o ensaísta mexicano critica o modo como a sociedade está configurada, não havendo, portanto, espaço para o florescimento da poesia. Isso fica ainda mais claro no próximo fragmento:

El poeta moderno no tiene lugar en la sociedad porque, efectivamente, no es «nadie». Esto no es una metáfora: la poesía no existe para la burguesía ni para las masas contemporáneas. El ejercicio de la poesía puede ser una distracción o una enfermedad, nunca una profesión: el poeta no trabaja ni produce. Por eso los poemas no valen nada: no son productos susceptibles de intercambio mercantil. – (PAZ, 2012: 249)⁷

Devemos levar em conta, primeiramente, que Octavio Paz é um poeta inserido na modernidade, pertencente às vanguardas do século XX, com a mirada latino-americana:

En las décadas iniciales del siglo XX, los aportes reflexivos y críticos fueron especialmente impulsados por los diversos programas de las vanguardias, a lo que no estuvo ajena la apreciación de los intelectuales. Lo que resaltamos en tal sentido refiere tanto al tratamiento de cuestiones estéticas sobre arte, poesía, plásticas (...)⁸ (FERRADA, 2009: 28)

Compagnon (2011) assinala que em meio à modernidade, os verdadeiros modernos são os *antimodernos*. Ou melhor, “os antimodernos são os modernos em liberdade” (COMPAGNON, 2011: 19). Paz se enquadraria, dessa forma, em um grupo que tem Baudelaire como exímio modelo. Uma característica dos *antimodernos* é o rechaço à razão burguesa, tão difundida no final do século XIX. Hobsbawm (2012: 237) critica “a ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica” que a ascensão da burguesia proporcionou.

Mas nesse ilusório mundo burguês, o poeta moderno, ou *antimoderno*, como o

⁷ O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque, efetivamente, não é “ninguém”. Isso não é uma metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas. O exercício da poesia pode ser uma distração ou uma doença, nunca uma profissão: o poeta não trabalha nem produz. Por isso os poemas não valem nada: não são produtos de intercâmbio mercantil

⁸ Nas décadas iniciais do século XX, as contribuições reflexivas e críticas foram especialmente impulsionadas pelos diversos programas das vanguardas, à qual não esteve alheia a apreciação dos intelectuais. O que ressaltamos em tal sentido refere tanto ao tratamento de questões estéticas sobre arte, poesia, plásticas [...]

apresenta Antoine Compagnon, não tem espaço, pois sua poesia não é intercâmbio mercantil: “A revolução burguesa proclamou os direitos do homem, mas ao mesmo tempo os pisoteou em nome da propriedade privada e do livre-comércio” (PAZ, 2012: 228). Para Paz, o gênero de uma sociedade baseada na razão é o romance. Consideração confirmada por Ian Watt, para o qual o romance atingiu seu apogeu com o realismo, no século XIX. E em meio a um tempo em que a *vérité humaine* estava em voga, a poesia perdeu espaço. Mas se os poetas não conseguiam viver da poesia, ironicamente estudos sobre a poesia – como o é *El arco y la lira* - ganharam espaço:

Pouquíssimos poetas sérios, se é que houve algum, desde Baudelaire, puderam viver de sua obra; mas milhares de pessoas, incluindo os próprios poetas, ganharam a vida escrevendo ou falando sobre poesia. Essa anomalia – de vários modos paralela, na realidade, ao desenvolvimento econômico que levou à proliferação de intermediários em todos os negócios e atividades – não só deu origem a uma reação consciente ou inconsciente visível nos compromissos políticos de vários poetas modernos destacados, como também afetou a própria essência de suas obras. (HAMBURGER, 2007: 12)

Hamburger (2007: 60) dialoga com Paz, mostrando que para este a poesia era um alimento que a burguesia era incapaz de digerir:

A poesia, ele afirma, tentou de diversas formas abolir “a distância entre a palavra e a coisa”, a essa distância se deve à autoconsciência dos homens civilizados e à sua superação da natureza. “a palavra não é à realidade que ela nomeia porque, entre os homens e as coisas – e, num nível mais profundo, entre os homens e seu ser – interpõe-se à autoconsciência”. A poesia moderna, conforme Octavio Paz, se desloca entre dois polos, que ele chama de mágico e revolucionário. (HAMBURGER, 2007: 60)

Mas se a poesia é um alimento que não possui espaço numa sociedade materialista, burguesa por excelência, a poesia moderna se transforma, segundo Paz, numa válvula de escape daqueles que não formam parte deste modo de vida. Entretanto, conforme o próximo fragmento deixa bem claro, ainda assim o poema possui uma linguagem social, ainda que à revelia, explicitando o momento histórico em que se insere:

La poesía moderna se ha convertido en el alimento de los disidentes y desterrados del mundo burgués. A una sociedad escindida corresponde una poesía en rebelión. Y aun en este caso extremo no se rompe la relación

entrañable que une al lenguaje social con el poema. El lenguaje del poeta es el de su comunidad, cualquiera que ésta sea. (PAZ, 2012: 270)⁹

Um dos capítulos mais importantes de *El arco y la lira* é o que toca na inspiração poética:

Pero falla una palabra para rematar el endecasílabo final. El poeta consulta el diccionario en busca de la rima rebelde. No la encuentra. Fuma, se levanta, se sienta, vuelve a levantarse. Nada: vacío, esterilidad. Y de pronto, aparece la rima. No la esperada, sino otra —siempre otra— que completa la estrofa de una manera imprevista y acaso contraria al proyecto original. [...] ¿cómo se nos ocurren las «ocurrencias» poéticas (PAZ, 2012: 165)¹⁰

Essa rima, 'sempre outra' surge, segundo o ensaísta, através da inspiração. Quando esta acaba, não adianta seguir escrevendo o poema. Entretanto, Paz assinala que o lampejo poético não surge do nada e, o mais importante, tampouco o poeta o tira de si mesmo. O lampejo surge, pois, do encontro entre a natureza animada e a alma do poeta (PAZ, 2012).

Mas voltando à problemática que o conceito de inspiração traz ao mundo burguês. Segundo Paz:

La inspiración se nos ha vuelto un problema. Su existencia niega nuestras creencias intelectuales más arraigadas. [...] Para el intelectual —y, también, para el hombre común— la inspiración es un problema, una superstición o un hecho que se resiste a las explicaciones de la ciencia moderna. (PAZ, 2012: 168, grifos meus)¹¹

Portanto, a inspiração, que não se explica de maneira objetiva, contradiz o pensamento moderno de que tudo se explica cientificamente. A própria *Filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe, possui, para Paz, uma contraditória lucidez, que ignora a inspiração, não fazendo sentido para o ensaísta mexicano.

⁹ A poesia moderna se tornou o alimento dos dissidentes e desterrados do mundo burguês. A uma sociedade cindida corresponde uma poesia em rebelião. E nem mesmo nesse caso extremo se rompe a relação íntima que une a linguagem social ao poema. A linguagem do poeta é a linguagem de sua comunidade, seja esta qual for

¹⁰ Mas falta uma palavra para arrematar o hendecassílabo final. O poeta consulta o dicionário em busca da rima rebelde. Não a encontra. Fuma, depois de levanta, senta, volta a levantar-se. Nada: vazio, esterilidade. E, de repente, aparece a rima. Não a esperada, mas outra – sempre outra -, que completa a estrofe de maneira imprevista e talvez contrária ao projeto original. [...] como nos ocorrem os lampejos poéticos?

¹¹ A inspiração tornou-se um problema para nós. Sua existência nega as nossas crenças intelectuais mais enraizadas [...] Para o intelectual –e, também, para o homem comum – a inspiração é um problema, uma superstição ou um fato que resiste às explicações da ciência moderna

El arco y la lira na tradição ensaística

No século XVI, Michel de Montaigne inauguraria a tradição ensaística. Montaigne sabia que aquilo que estava escrevendo era inovador. Entretanto, em solo espanhol, segundo Gómez-Martínez (1992), apenas no século XIX encontramos a palavra **ensaio** nos moldes de Montaigne. Mas se o caminho foi longo até que o ensaio moderno se consolidasse nas letras hispânicas, no final do século XIX atingiu seu apogeu.

Octavio Paz publica seus primeiros ensaios na década de cinquenta do século XX. Logo em 1950 surgiria o primeiro ensaio, intitulado *El laberinto de la soledad*. Nele, Paz percorre a história do México sublinhando a individualidade do povo mexicano, filho de uma suposta traidora – a figura da Malinche – marcado ainda por uma eterna solidão. *El laberinto de la soledad* é tido ainda hoje como uma obra prima, na literatura mundial, de análise de uma identidade coletiva. Entretanto, deve ficar claro que Paz não se limita a uma cultura dada. Muito pelo contrário, o ensaísta mexicano se pergunta no prólogo do seu livro subsequente, *El arco y la lira*, publicado em 1956, qual o seu lugar, como poeta hispano-americano, na tradição poética ocidental. Para o ensaísta, ele era fruto de uma dupla ‘excentricidade’, posto que era um poeta mexicano que escrevia em espanhol, “excentricidade do México e de sua história, prolongamento da excêntrica Espanha” (PAZ, 2012: 14)

Sobre esses dois ensaios, o crítico Gustavo Correa compara o objetivo ensaístico de cada um:

Se *El arco y la lira* constitui um tratado de poética em que se acha explorada a capacidade da consciência para revelar-se como um tender a outra coisa a fim de descobrir a condição originária do homem, em *El laberinto de la soledad* revela-se o outro aspecto da consciência humana, ou seja, o de seu encerramento em si. (CORREA, 1979: 18 *apud* JOZEF, 1999: 41-42)

Se em *El laberinto de la soledad*, Paz recorreu à história para analisar a constituição da identidade mexicana, em *El arco y la lira*, o ensaísta mexicano percebe que para analisar como se constitui um poema, não se pode ignorar o contexto histórico em que este está inserido, já que para o autor o poema é poesia, e também é ‘outra coisa’:

Un poema puro sería aquel en el que las palabras abandonasen sus significados particulares y sus referencias a esto o aquello, para significar sólo el acto de poetiza. [...] El poema, ser de palabras, va más allá de las palabras y la historia no agota el sentido del poema; pero el poema no tendría sentido —y ni siquiera existencia— sin la historia, sin la comunidad que lo alimenta y a la que alimenta. (PAZ, 2012: 191)¹²

¹² Um poema puro seria aquele em que as palavras perderiam seus significados particulares e suas referências a isto ou àquilo, para só significar o ato de poetizar. [...] O poema, ser de palavras, vai além das palavras, e a história não esgota o sentido do poema; porém o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta.

E nesse encontro entre poesia e história, que juntos formam o poema, Paz atenua o papel do poeta, pois para ele a linguagem cria o poeta, que se configura como criador apenas na medida em que as palavras 'nascem, morrem e renascem' em seu interior. O poeta é muitos, mas é ninguém. Perrone-Moisés (2009) destaca a admiração que Octavio Paz tinha por Fernando Pessoa, poeta que, segundo a autora, levou ao extremo essa condição de muitas e ao mesmo tempo nenhuma voz. Ao expor a impessoalidade do poeta, Paz se mostra pertencente às vanguardas do século XX que, assim como ele, propunham o apagamento do poeta em proveito da linguagem. Assim, Paz afirma: "Não somos nós que dizemos o mundo com a linguagem: a linguagem nos diz, o mundo se diz a si mesmo na linguagem" – (PAZ, 1975 *apud* PERRONE-MOISÉS, 2009: 167)

Para Paz, não há dúvida de que um poema possui um estilo. Porém, esse estilo não pertence ao poeta, pois este não possui estilo. Em outras palavras:

Todo estilo es histórico y todos los productos de una época, desde sus utensilios más simples hasta sus obras más desinteresadas, están impregnados de historia, es decir, de estilo. Pero esas afinidades parentescos recubren diferencias específicas. En el interior de un estilo es posible descubrir lo que separa a un poema de un tratado en verso, a un cuadro de una lámina educativa, a un mueble de una escultura. (PAZ, 2012: 26)¹³

Portanto, ainda que um ensaísta que possui uma enorme influência vanguardista, Paz alia esse pensamento moderno com a perspectiva histórica. Vejamos como:

Postulamos entonces que si su contexto particular como poeta lo llevó a la asimilación y apropiación de la vanguardia – la cual niega o le mantiene distancia en un comienzo -, esta le entrega después de todo una perspectiva crítica y una concepción de su eje discursivo, esto es, literatura e historia, que en la vanguardia histórica se corresponde con poesía y realidad. La supremacía arranca por tanto desde un campo de experiencias artístico, cuya materialización circunscribimos a textos que develan una perspectiva y un lenguaje que trasciende su orden interno, cayendo en eventos intelectuales y situacionales que conectan, desde lo imaginario, el texto con la historia.¹⁴ (FERRADA, 2009: 92)

¹³ [...] todo estilo é histórico e todos os produtos de uma época, de seus utensílios mais simples a suas obras mais desinteressadas, estão impregnados de história, quer dizer, de estilo. No interior de um estilo é possível descobrir o que distingue um poema de um tratado em verso, um quadro de uma lâmina educativa, um móvel de uma escultura.

¹⁴ Postulamos, pois, que se seu contexto particular como poeta o levou à assimilação e apropriação da vanguarda – a qual nega ou mantém distância a princípio -, esta lhe entrega depois de tudo uma perspectiva crítica e uma concepção de seu eixo discursivo, ou seja, literatura e história, que na vanguarda histórica corresponde à poesia e realidade. A supremacia arranca portanto desde um campo de experiência artístico, cuja materialização circunscrevemos a textos que revelam uma perspectiva e uma linguagem que transcende sua ordem interna, caindo em eventos intelectuais e situacionais que conectam, desde o imaginário, o texto com a história

E o que distingue um poema de um tratado em verso é justamente a poesia. Segundo o ensaísta é ela quem explicita a diferença entre criação e estilo. Fica claro, portanto, que Paz não ignora a real influência do momento histórico ao poema e de como história e poesia caminham lado a lado:

Puede concluirse que el poema es histórico de dos maneras: la primera, como producto social; la segunda, como creación que trasciende lo histórico pero que, para ser efectivamente, necesita encarnar de nuevo en la historia y repetirse entre los hombres. (PAZ, 2012: 194)¹⁵

Ou seja, a poesia é atemporal, mas o poema se insere em um período histórico, ainda que seja para negar o período em que se encontra. Em outras palavras, o poema, na visão do ensaísta, é um produto social e, mesmo quando o poeta nega a história, não deixa de dar um testemunho histórico.

Se deixamos um pouco de lado o conteúdo de *El arco y la lira* e analisamos a sua forma, notamos que uma característica sobressaliente é a imprecisão nas citações. Vejamos um caso:

En *El condenado por desconfiado*, Tirso de Molina —**o quienquiera que sea el autor de esta obra**— nos presenta a Paulo, asceta que desde hace diez años busca la salvación en la austeridad de una cueva.¹⁶

Essa imprecisão na citação, “ou quem quer que seja o autor dessa obra”, demonstra aquilo que Gómez-Martínez (1992: 22) chama de “a generalização dos cultos”. Para ele, essa falta de exatidão não faz com que um ensaio deixe de dirigir-se a um especialista, mas revela que o ensaísta, que não aspira a comunicação de dados, não encontra fronteiras no conhecimento do leitor. Para o teórico, o ‘verdadeiro ensaísta’ raramente recorre a notas de rodapé. As citações, quando lemos um ensaio, já estão implícitas no discurso ensaístico. Portanto, as citações não são importantes porque um determinado autor as disse, mas por sua própria eficácia no ensaio. Voltando ao exemplo acima, não importa para Octavio Paz se foi realmente Tirso de Molina quem escreveu *El condenado por desconfiado*. O que realmente lhe interessa é a explicitação do embate entre o profano e o sagrado, presente na obra, e que lhe serve de exemplo para desenvolver o capítulo sobre a revelação poética. Essa imprecisão aparece ainda em outros trechos do ensaio:

En alguna parte Valéry dice que «el poema es el desarrollo de una exclamación». (PAZ, 2012: 54, grifos meus)¹⁷

¹⁵ Pode-se concluir que o poema é histórico de duas maneiras: primeiro, como produto social; e depois, como criação que transcende o histórico mas que, para ser efetivamente, precisa encarnar-se de novo na história e repetir-se entre os homens

¹⁶ Em *El condenado por desconfiado*, Tirso de Molina – ou quem quer que seja o autor dessa obra – apresenta Paulo, um asceta que busca a salvação na austeridade de uma caverna. (PAZ, 2012: 129, grifo meu)

¹⁷ Em algum lugar, Valéry diz que “o poema é o desenvolvimento de uma exclamação”.

Lo difícil, dice Gabriela Mistral, no es encontrar rimas sino evitar su abundancia. La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción. (*ibidem*: 60)¹⁸

Além da imprecisão das citações, há algumas estruturas textuais, presentes em *El arco y la lira*, que condizem com o fato de o livro, pelo fato de ser um ensaio, não almejar a verdade científica. Vejamos três delas, que aparecem em diferentes momentos: “O ritmo não apenas é o elemento mais antigo e permanente da linguagem como **é bem possível** que seja anterior à própria fala” (PAZ, 2012: 74, grifos meus) / “**Suspeito que** a razão dessas atitudes divergentes é a seguinte [...]” (*ibidem*: 89, grifos meus) / “**Nada mais natural** que tenha sido a França o lugar preferencial do romance.” (*ibidem*: 235, grifos meus)

Nos três fragmentos acima, fica clara a subjetividade no ensaio de Paz. Ou seja, o autor expõe suas *impressões* e propõe um diálogo com o leitor. O ensaísta expõe seus argumentos, mas cada leitor pode chegar a diferentes conclusões. Cada leitor pode interpretar de maneira distinta aquilo ‘sente’ o ensaísta. José Luís Gómez-Martínez deixa isso bem claro, ao citar Unamuno: “Eu, além de bom espanhol, improvisador, improvisei estas notas sobre o meu povo, tal e como o sinto em mim” (Unamuno, 1973: 152 apud Gómez-Martínez, 1992: 26).

Gómez-Martínez (1992) ainda destaca o caráter confessional que o ensaio possui. Para o autor, o ensaísta além de expressar seus sentimentos também, através do processo de reflexão, exercita e adquire conhecimento. Octavio Paz explicita essa questão ao explicar a motivação que o leva a escrever um ensaio: “Escrever não tem, talvez, nenhuma outra justificativa senão tentar responder à pergunta que um dia fizemos a nós mesmos e que, enquanto não recebe uma resposta, não para de nos torturar.” (PAZ, 2012: 16)

Outra característica da ensaística é o ‘eu’ do autor que se destaca, que corrobora a ideia acima discutida de confissão e que se alinha ao desejo que o ensaísta possui de exprimir aquilo que o incomoda. Paz justifica, logo no início de *El arco y la lira* o porquê de escrever este ensaio:

Os ensaios foram escritos de forma intermitente. Com eles eu não quis justificar minha poesia, defendê-la ou explicá-la. Só os escrevi por uma necessidade ao mesmo tempo intelectual e vital; quis elucidar, para mim mesmo e para os outros, a natureza da vocação poética e a função da poesia nas sociedades (PAZ, 2012: 13)

¹⁸ O difícil, diz Gabriela Mistral, não é encontrar rimas, mas evitar sua abundância. A criação poética consiste, em boa parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução.

Considerações finais

Ao longo deste ensaio, analisei o método ensaístico de Octavio Paz em *El arco y la lira* e ressaltai a influência do modernismo em sua obra crítica e criativa. Mas mais que um ensaio alinhado ao modernismo, Perrone-Moisés (2009) destaca, no discurso de Paz, a influência do surrealismo que, em poucas palavras, destacava o papel do inconsciente no processo criativo. Um capítulo como *A inspiração poética* corrobora esta afirmação. Entretanto, Paz não ignorava a história. Na formação da poesia, a lira perde sentido quando não existe um arco para dispará-la. Há um papel de destaque para o inconsciente, para os lampejos poéticos, mas o autor não ignora a linguagem, que é social, pois o mundo nos diz através da linguagem. Ou seja, a poesia nega a história, mas não há poema sem linguagem, que é geral e soberana. Para Paz, “o poeta é o porta-voz de verdades objetivas” (PERRONE-MOISÉS, 2009: 56).

Como moderno, Paz se mostra um poeta ressentido, pois percebe que a poesia não possui espaço na sociedade burguesa. Como exposto anteriormente, Paz chega a dizer que o poeta é ignorado pela sociedade capitalista em que vivemos. O ensaísta já previa na década de cinquenta do século vinte a situação em que vivemos. Para ele, o ‘projeto moderno’ falhara pois, como assinala Perrone-Moisés (2009), a sociedade não estava se transformando em comunidade, nem o poema em poesia. Entre tantos fatores, Paz percebia uma elevação do nível *de* vida e a queda do nível *da* vida, com uma prevalência do objeto, em detrimento do usuário, assim como da massa sobre o indivíduo. Para o ensaísta mexicano, já se notava o triunfo do signo sobre o significado nas artes. Portanto, Paz já era pós-moderno.

Portanto, *El arco y la lira* possui um lugar de destaque na ensaística de Octavio Paz, pois nele, o ensaísta conseguiu analisar o estético sem perder de vista o contexto histórico em que todo poema se insere. Com uma base teórica enorme, Paz percorre as literaturas oriental e ocidental, também demonstrando a descentralização pós-moderna. Mas mais do que isso, o ensaísta se mostra como um mexicano fruto da miscigenação imposta pela Espanha. Ao longo de todo o ensaio, vemos a contribuição da poesia barroca espanhola à poesia de Paz. Influência que o leva a afirmar que diante de Calderón de la Barca, “o pensamento de Shakespeare é mero balbucio” (PAZ, 2012: 215). Ou seja, ainda que Paz caminhe por toda a poesia ocidental, há uma preponderância de autores hispânicos no seu discurso.

Referências

- COMPAGNON, A. **Os antimodernos**: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Belo Horizonte: UFMG, 2011
- FERRADA, R. **El discurso crítico de Octavio Paz**: contextos, desafíos y fundaciones en Latinoamérica de los años 60-08. Santiago de Chile: USACH, 2009
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, J. L. **Teoría del ensayo**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac y Naif, 2007
- HOBBSAWM, E. **A era do capital**: 1848-1875. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- JOZEF, B. A poética de Octavio Paz. In: **A palavra inquieta**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999
- LAFER, C. Sua palavra se ajustava à criação e à crítica. In: **A palavra inquieta**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999
- PAZ, O. **O arco e a lira**: o poema. A revelação poética. Poesia e história. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac y Naif, 2012.
- . **El arco y la lira**. México: Fondo de cultura económica, 1956.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

O QUE A PÓS-COLONIALIDADE PODE NOS DIZER SOBRE O ESTADO? UMA CRÍTICA AO CONCEITO DE ESTADO-FALIDO

Bárbara Lima (UFRJ)¹

Resumo: Todo conceito tem uma história. E o de Estado-falido não pode ser dissociado da colonialidade. Esse conceito circunscreve as comunidades políticas incapazes de proteger seus cidadãos e territórios da violência ou da destruição, que desprezam a dinâmica institucional e o desenvolvimento da democracia, mostrando-se pouco comprometidas com as demandas internacionais. Representam a ameaça, a insegurança, a desordem e a inconsistência, sobretudo no Pós-Guerra Fria. Esse conceito não se distingue por uma “essencialidade natural”, mas sim como estratégia social e de poder para a diferenciação e afirmação de grupos e comunidades. Os Estados-falidos, portanto, mobilizam a prática política e o vocabulário acadêmico em torno de uma desorganização do sistema internacional. Faz referência às antigas colônias na Ásia, África e Oceania e a condição de que os Estados ali desenvolvidos não são plenamente capazes de alcançar os atributos jurídicos e institucionais empiricamente esperados — autoridade, soberania, organização e desenvolvimento socioeconômico. A ideia de Estado-falido foi elaborada, reforçada e politicamente manipulada em decorrência da colonialidade, argumentando não ser possível defender a igualdade entre antigas metrópoles e colônias, entre antigos colonos e colonizadores. Bem como supor igualdade jurídica para Estados distintos de fato e historicamente, com níveis de desenvolvimento econômico, político e social tão díspares. Esta apresentação busca tratar o conceito de Estado-falido em sua dimensão teórica a partir da colonialidade, retratando-o em suas concepções, mecanismos e estruturas materiais e subjetivas de poder, saber e de autoridade que configuram intersubjetividades

¹ Bárbara Lima é Doutoranda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: bbr.lima@gmail.com .

cotidianas, irradiadas pelo imaginário moderno e racional atrelado ao Estado-nação — o eurocentrismo, o capitalismo, e a hegemonia. São essas relações que se pretende polemizar e discutir.

Palavras-chave: Estado-falido; Colonialidade; Crítica pós-colonial.

Considerações Iniciais

O conceito de Estado não nasce sob uma perspectiva universal. O conceito surgiu para a compreensão de ordenamentos políticos de partes consideráveis da Europa, entre os séculos XIV e XVIII. Os “descobrimentos” e o colonialismo consolidaram essa forma de comunidade política. Dentre importantes teóricos políticos modernos, Thomas Hobbes, em *Leviatã ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil* (1651), ressalta que a formação do Estado é a fuga da constante insegurança do estado de natureza onde prevalece “a condição de guerra de todos os homens contra todos os homens” (HOBBS, 1988, p.82).

Ao longo dos séculos XIX e XX, o Estado libertou-se de suas condições originárias e ganhou o mundo. O Estado moderno, segundo Max Weber, diz respeito ao equilíbrio entre os mecanismos que as associações políticas utilizam para se manterem, isto é, o “Estado é uma comunidade humana que pretende, com êxito, o monopólio do uso legítimo da força física dentro de um determinado território”. (WEBER, 1982, p.98). De tal modo que, em 1933, a Convenção de Montevideu sobre os direitos e deveres do Estado homogeneizou sua concepção clássica sobre três pilares: população permanente, território definido e governo capaz de cuidar do território e empenhar relações internacionais.

As últimas décadas acumulam considerações sobre a crise desse modelo de Estado-nação e alegações de seu fim na era de globalização. Contudo, mesmo quando se discute o seu colapso conceitual ou se critica a sua capacidade para lidar com as complexidades e demandas da ordem política global pós-Guerra Fria e 11 de setembro 2001, o Estado permanece matriz dos estudos em História, Ciência Política, Direito e Relações Internacionais, dentre outras áreas. Tornando-se, assim, elemento fundacional do discurso político moderno e, conseqüentemente, das relações interestatais.

Se considerarmos a genealogia do Estado-nação, ele nasceu para a Europa e foi disseminado para o resto do mundo — reflexão, sem dúvida, influenciada pela co-constituição entre “Ocidente e Oriente” trazida por Edward Said.² A narrativa constituída sobre o binômio estadocentrismo-soberania projeta a universalidade desse modelo de comunidade política, que autoriza o discurso do ambiente internacional anárquico e, com isso, institucionalmente inibe outros participantes nesse cenário político. O Estado, assim

² Menção ao trabalho clássico de Edward W. Said, *Orientalismo*, publicado originalmente em 1978.

como o colonialismo tivera, possui a *mission civilisatrice* de dirimir a diferença, a medida que o modelo estatal vigente foi exportado com a descolonização e atualmente é disseminado através de discursos em favor da democracia e da liberdade e de intervenções humanitárias.

Isso, segundo Aníbal Quijano (1992, p. 439), decorre pois,

os colonizadores impuseram também uma imagem mistificada de seus próprios padrões de produção de conhecimentos e significações. Os colocaram primeiro longe do acesso dos dominados. Mais tarde, os ensinaram de modo parcial e seletivo, para cooptar alguns dominados em algumas instâncias do poder dos dominadores. Então a cultura europeia se converteu, além do mais, em uma sedução; dava acesso ao poder. Depois de tudo, mais além da repressão, o instrumento principal de todo poder é sua sedução. A europeização cultural se converteu em uma aspiração. Era um modo de participar do poder colonial. [...] Finalmente, para o “desenvolvimento”.

Por isso, para além da crise ou da superação do Estado, precisamos entendê-lo como projeto político, que como tal limita a nossa imaginação epistemológica e política. Se o Estado não funciona, também não deixa de existir: os governos possuem pouco ou nenhum controle efetivo sobre o seu território, tampouco exibem a capacidade (e/ou o interesse) de proteger e garantir seus habitantes e cidadãos, enquanto as instituições estatais (a administração pública, as Forças Armadas, o Poder Judiciário, etc.) desmoronam. A nomenclatura, então, é Estado-falido.

Esse conceito circunscreve, *grasso modo*, as comunidades políticas incapazes de proteger seus cidadãos e territórios da violência ou da destruição, que desprezam a dinâmica institucional e o desenvolvimento da democracia, mostrando-se pouco comprometidas com as demandas internacionais. Representam a ameaça, a insegurança, a desordem e a inconsistência, sobretudo no Pós-Guerra Fria. Esse conceito, como os demais, não se distingue por uma “essencialidade natural”, mas sim como uma estratégia social e de poder para a diferenciação e afirmação de grupos e comunidades.

Os Estados-falidos, portanto, mobilizam a prática política e o vocabulário acadêmico em torno de uma desorganização do sistema internacional. Faz referência às antigas colônias na Ásia, África e Oceania e a condição de que os Estados ali desenvolvidos não são plenamente capazes de alcançar os atributos jurídicos e institucionais empiricamente esperados — autoridade, soberania, organização e desenvolvimento socioeconômico.

O presente texto busca tratar o conceito de Estado-falido em sua dimensão teórica, recorrendo à literatura pós-colonial para fixar na ideia de Colonialidade um ponto de partida. E, assim, retratá-lo em suas concepções, mecanismos e estruturas materiais e subjetivas de poder, saber e de autoridade, que configuram as intersubjetividades cotidianas irradiadas pelo imaginário moderno e racional atrelado ao Estado-nação.

Em consequência, defendo como hipótese que o termo Estado-falido foi elaborado, reforçado e politicamente manipulado em decorrência da Colonialidade, a despeito da descolonização da política, impossibilitando, pois, a defesa da igualdade entre remotas

metrópoles e colônias, entre antigos colonos e colonizadores. Bem como supor igualdade jurídica para Estados distintos de fato e historicamente, com níveis de desenvolvimento econômico, político e social tão díspares.

Os Estados-falidos — por que criticar?

A ascensão e a queda de Estados não é uma novidade na História, mas violentos processos de desintegração e fraqueza política têm se tornado palpáveis para a comunidade internacional recentemente. Afirmar que o fim da Guerra Fria acarretou mudanças significativas no cenário internacional é, sem dúvida, lugar comum: inúmeros conflitos e excessos afloraram a partir da década de 1990 ao redor do mundo. Na África, no Leste Europeu, Oriente Médio ou na América Latina, conflitos intra-estatais passaram a produzir um número elevado de vítimas fatais e a sensibilizar cada vez mais pessoas. Ao passo que tais Estados parecem ineficazes quanto ao gerenciamento de suas crises, e qualquer solução se estabelece na dependência das vontades das potências mundiais e organizações internacionais.

Nesse cenário, o Estado “falha” por conta de convulsões e violência internas e da incapacidade de garantir bens políticos positivos aos seus habitantes; o governo (e/ou os governantes) perde legitimidade e reconhecimento por parte de seus cidadãos. Torna-se um Estado-falido. Ele é a ameaça, a insegurança, a desordem e a inconsistência.

Por isso, especialmente a partir da década de 1990, aumenta o interesse nos processos de falência estatal, contribuindo para a disseminação do conceito. Intelectuais, como o cientista político Robert H. Jackson (1990) — sob o rótulo diferenciado de *Quasi-states* — e J. G. Gross (1996), descreveram a proliferação de comunidades políticas marcadas pela inabilidade de seus governos no oferecimento de serviços básicos à população, intimamente relacionados a catástrofes humanitárias e instabilidades migratória e regional; degradação ambiental e questões energéticas; e crimes internacionais, especialmente o terrorismo. Enquanto a ex-Secretária de Estado do Presidente estadunidense Bill Clinton, Madeleine Albright, e outros membros da Organização das Nações Unidas (ONU) popularizaram seu uso político.

Apesar dessas ideias básicas, o conceito é “frustrantemente impreciso” (CHOMSKY, 2009, p.7-8). Alguns autores mais recentemente, como Krasner e Pascual (2003), Clemens e Moss (2005), François e Sud (2006) e Malek (2006), concordam sobre as fraquezas sociais, econômicas, políticas e de segurança causadas pelo Estado-falido, mas não sobre o conceito. Tal imprecisão decorre da sua construção tautológica: Estados-falidos são nada mais que Estados que não deram certo.

Assim, esse conceito reifica a centralidade do Estado-nação para a História, a Ciência Política, o Direito e as Relações Internacionais — há muito se fala sobre o fim do Estado, mas há clareza sobre a eventual forma política substituta? —, cujas qualificações correntes, de acordo com a Convenção de Montevideú, são a população permanente, os limites territoriais definidos, os governo capazes de controlar o território e demandar bens políticos (EVANS; NEWNHAM, 1998).

Já observamos que uma razão para a persistente vitalidade do sistema de estados é a tirania dos conceitos e princípios normativos a ele associados. Integracionistas regionais em busca de novas formas supranacionais, separatistas “desintegracionistas” em busca de novas formas de autonomia para as minorias, movimentos revolucionários empenhados na prática da violência internacional estão todos aprisionados pela teoria do sistema de estados, e quase sempre comprometidos com esse sistema, na qualidade de agentes de estados soberanos. (BULL, 2002, p. 309).

Mais que isso: a efetividade do Estado (a Competência) está não somente no controle territorial e na capacidade de gerar bens políticos (a segurança humana, especialmente), mas na legitimidade de instituições liberais-democráticas (MALEK, 2006). O Estado é comunidade política e sobre a qual recai o discurso político moderno. No caso dos Estados-falidos, como disse Partha Chatterjee (2004, p. 64), “a nossa é a modernidade dos já colonizados”.

O problema é quem são esses Estados que não deram certo? De acordo com o *State Failure Task Force Report* (SFTF)³, relatório encomendado pelo governo dos Estados Unidos sobre o tema em 2000, existem “specific geographic regions and types of failure of particular interest to policy makers: Sub-Saharan Africa; Predominantly Muslim Countries; Ethnic Wars; Genocides/Politocides” (SFTF, 2000, p.7).

Francis Fukuyama (2004, p. 92) afirmou que “since the end of the Cold War, weak and failing states have arguably become the single-most important problem for international order.” Entre 1989 e 1991, com a queda do muro de Berlim e a desagregação política da União Soviética, terminava a dicotomia entre Socialismo e Capitalismo. As profundas transformações no sistema internacional, num primeiro momento, foram tidas como benéficas, especialmente devido ao fim do terror nuclear. Pensava-se na morte da história e a perpetuação da hegemonia ocidental, no choque inevitável de civilizações contra civilizações e até mesmo na retomada da ideia do *fardo do homem branco*, de acordo com a qual o Ocidente seria dotado de “responsabilidades especiais com seu [próprio] funcionamento sadio como interesse de todos os países” (AYERBE, 2002, p. 265).

De concreto, houve um maior intercâmbio econômico, cultural e de pessoas, seja através da globalização, da regionalização ou da internet; o dinamismo econômico asiático e europeu, retomado com o crescimento da China e o advento da União Europeia; a ampliação de esferas multilaterais, inclusive com a inserção de Organizações Não-Governamentais (ONGs) e de países outrora relegados ao segundo plano no grande jogo político internacional.

³ Trata-se de uma das fontes utilizadas na elaboração da pesquisa de doutorado. A princípio divididas em dois corpos documentais: The Failed States Index (FSI) e The United Nations Special Committee on Decolonization; além dos relatórios encomendados pelo governo dos Estados Unidos, State Failure Task Force Report (SFTF), em 1995, 1998, 2000, 2003 e 2005. Todos estão disponíveis na internet.

Ascendeu, em substituição a ordem anterior, a preocupação com o terrorismo, com conflitos nacionais com motivações étnicas, religiosas ou por disputas de poder, com a defesa do meio ambiente e dos direitos humanos e o combate ao tráfico de drogas e armamentos. E com isso ampliavam-se as preocupações e os cenários conflagrados. Descobriu-se, pois, que o contexto internacional pós-1991 também poderia ser caracterizado por crises, visto a eliminação do sistema de alinhamento automático e autopropulsado da Guerra Fria e que os Estados-falidos são Estados apenas no nome e representam as causas das maiores instabilidades político-militares do Pós-Guerra Fria.

O conceito de Estado-falido ganhou destaque nesse período, o que não significa que ele seja uma invenção do Pós-Guerra Fria. Há, sim, uma mudança na abordagem. Ao longo da Guerra Fria, especialmente após as décadas de 1950-1960, a falência estatal era considerada pelos vieses da bipolaridade e do colonialismo, ou seja, um problema de áreas de influência ou uma questão de Estados emergentes. A partir dos anos de 1990, a crise de um país pode desestabilizar a um vizinho ou a uma região próspera, prejudicar o comércio internacional ou a economia globalizada, bem como colocar em xeque as bases do direito internacional.

Ao mesmo tempo em que o próprio Estado-falido passa a ser visto como uma ameaça à ordem internacional, seja pela emergência de tragédias humanitárias de grandes proporções, seja pela capacidade de ceder territórios e recursos a entidades terroristas e a crimes transnacionais.

É inegável que os Estados-falidos estão diretamente relacionados a problemas de insegurança internacional, mas a falência estatal também tem muito a dizer sobre a impossibilidade de assimilação (MEMMI, 1977), sobre a colonização e as dinâmicas de poder que perpassam essa relação Estado-nação e Estado-falido. É determinante compreender que o Estado só é considerado falido se comparado a um tipo pleno, perfeito e universal.

A operação descolonial — o Estado diante do espelho

Em 1984, Hedley Bull e Andrew Watson editaram *The Expansion of International Society*; em 1990, Robert H. Jackson publicou *Quasi-States: Sovereignty, International Relations, and the Third World*. Ambos trabalhos acadêmicos destinados a pensar sobre falência e plenitude estatal; ambos na gênese do conceito de Estados-falidos. No entanto, os autores — e conseqüentemente as formulações deles — estavam circunscritos segundo a lógica racional, moderna e eurocêntrica do Estado-nação. Uma visão crítica, direcionada pelas reflexões pós-colonialistas, questiona o discurso político moderno, isto é, a forma e o conteúdo do Estado, a autoridade e a soberania.

Nesse sentido, faça um empréstimo das questões levantadas por Stuart Hall (2003, p. 95):

Quando foi o pós-colonial? O que deveria ser incluído e excluído de seus limites? Onde se encontra a fronteira invisível que o separa de seus "outros" (o colonialismo, o neocolonialismo, o Terceiro Mundo, o

imperialismo) e em cujos limites ele se define incessantemente, sem superá-los em definitivo? Se o momento pós-colonial é aquele que vem após o colonialismo, e sendo esse definido em termos de uma divisão binária entre colonizadores e colonizados, por que o pós-colonial é também um tempo de “diferença”?

A Colonialidade apresenta uma dinâmica distinta da dominação política efetiva do Colonialismo e do Imperialismo, *essencialmente* porque *ocorre no tempo em que as diferenças travestem-se de equidades*. De acordo com Aníbal Quijano (2010, p. 24):

Colonialidade é um conceito diferente de, ainda que vinculado a, Colonialismo. Este último refere-se estritamente a uma estrutura de dominação/exploração onde o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade e cujas sedes centrais estão, além disso, localizadas noutra jurisdição territorial. [...] O colonialismo é, obviamente, mais antigo, enquanto a Colonialidade tem vindo a provar nos últimos 500 anos, ser mais profunda e duradoura que o colonialismo.

Uma vez que o fim do colonialismo político não implica o fim das distinções dos pontos de vista teórico e epistemológico, as relações sociais — que são inclusive raciais, políticas, intelectuais e econômicas — vêm na esteira de poderes e de saberes que não são vazios, universais ou homogêneos (SANTOS; MENESES, 2010). A crítica pós-colonial permite destacar as dinâmicas, meios e dimensões materiais e subjetivas de poder e de autoridade que configuram intersubjetividades cotidianas, irradiadas pelo eurocentrismo, capitalismo e hegemonia.

Do ponto de vista doméstico, a Colonialidade estimula operações racistas e/ou etnicistas. Em escala mais ampla, ativa-se o Estado-nação na linhagem da modernidade e racionalidade (QUIJANO, 2010). Ele é a formulação moderna da comunidade política, que se realiza na soberania e na cidadania moderna. Já os *Subalternos*⁴ compartilham outra modernidade, e buscam reconstruir formas governamentais e comunidades políticas anteriores ao Estado-nação. Parecem inconciliáveis *o tempo vazio homogêneo* de Walter Benjamin e Benedict Anderson e “o mundo pós-colonial, que sugere a presença de um tempo denso e heterogêneo” (CHATTERJEE, 2004, p.74) responsável por segregar o Estado-nação e o Estado-falido.⁵

⁴ Referência aos Subaltern Studies (Estudos Subalternos), campo do pensamento pós-colonial e pós-imperial que reflete sobre as comunidades independentes asiáticas, em defesa de mudanças políticas e sociais.

⁵ O “tempo vazio e homogêneo” que descreve a Nação e o discurso nacional moderno é uma ideia de Walter Benjamin no ensaio Sobre o Conceito de História, originalmente publicado em 1940, e desenvolvida por Benedict Anderson em Comunidades Imaginadas, livro de 1983. Para aprofundamento, acessar: ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 e BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

A crítica pós-colonial implica a descolonização dos saberes, que permita redescobrir ou desenvolver os conhecimentos locais. Pois,

de facto, sob o pretexto da “missão colonizadora”, o projeto da colonização procurou homogeneizar o mundo, obliterando as diferenças culturais. Com isso desperdiçou-se muita experiência social e reduziu-se a diversidade epistemológica, cultural e política dominante. (SANTOS; MENESES, 2010, p.16-17).

Ambos conceitos de Estado exigem, portanto, compreender os discursos produzidos no Colonialismo, no Imperialismo e na Colonialidade, capturando os enunciados que se colocam acima das frases, imersos em ideologia. Recorrendo a concepção de Gilberto Giménez (1981, p. 123),

el discurso sería cualquier forma de actividad lingüística considerada en una situación de comunicación, es decir, en una determinada circunstancia de lugar y de tiempo en que un determinado sujeto de enunciación (yo, nosotros) organiza su lenguaje en función de un determinado destinatario (tu, vosotros).

Isso levará ao *découpage* das fontes, uma vez que, mais do que o texto em si, importa recuperar as regularidades e convenções do tratamento do Estado-falido como o Outro, o divergente, do discurso moderno e racional. Porque

Todo discurso se inscribe dentro de un proceso social de producción discursiva y asume una posición determinada dentro del mismo y por referencia ao mismo [...]; todo discurso remite implícita o explícitamente a una premissa cultural preexistente que se relaciona con el sistema de representaciones y de valores dominantes (o subalternos), cuya articulación compleja y contradictoria dentro de una sociedad define la “formación ideológica” de esa sociedad; todo discurso se presenta como una práctica socialmente ritualizada y regulada por aparatos en el marco de una situación conyuntural determinada. (GIMÉNEZ, 1981, p. 135)

O Estado-falido, e seu paralelo Estado moderno, quer como conceito, cultura política ou discurso normativo, são e serão lidos a partir de uma perspectiva e condição de subalternidade comprometida em retratar as contradições da Colonialidade e com a descolonização do conhecimento. Como afirma Walter Mignolo (2004, p. 633), a “colonialidade do poder abre uma porta analítica e crítica que revela o lado mais escuro da modernidade e o facto de nunca ter existido, nem poder vir a existir, modernidade sem colonialidade”.

Considerações Finais

Em tempos de tragédias humanitárias, terror e crises econômicas, a compreensão das dinâmicas coloniais que integram o Estado-nação é central para a construção de um debate político crítico. As principais reflexões sobre o conceito chave deste trabalho consideram dois aspectos: como fortalecer Estados-falidos e como prevenir a falência estatal. Não nego a urgência do tema do século XXI, mas questiono a naturalização desse tratamento. Ou os Estados-falidos são potenciais ameaças, desenvolvendo uma cultura de insegurança, ou necessitam de intervenção.

Quem são esses Estados-falidos? O que e quem pode caracterizá-los? As condições determinantes para a falência são exclusivas desse tipo de Estado? E, principalmente, que tipo de consequências intelectuais e práticas derivam da aceitação desse conceito?

Nas palavras de Paul Veyne (1983, p.30) “[...] cada conceito que conquistamos refina e enriquece a nossa percepção do mundo; sem conceitos, nada se vê, sem conceitos faz-se história narrativa”. O olhar crítico permite enxergar, por exemplo, que certas características que lhes são atribuídas, a partir de um olhar mais detido, também são encontradas nos Estados não fracassados:

Uma delas é a sua incapacidade, ou relutância, em proteger seus cidadãos da violência e talvez até da destruição. Outra é sua tendência de se considerarem isentos dos efeitos da legislação doméstica e internacional, livres, portanto, para perpetrar agressões e violências. E, no caso dos que têm instituições formalmente democráticas, são países que sofrem de um sério “déficit democrático” que os priva de substância real (CHOMSKY, 2009, p. 8).

Ao criticar o conceito de Estado-falido busca-se entender, de forma semelhante a Robert Cox (1981), que os conceitos podem ser descritos sempre para alguém e com algum objetivo. É mais do que incensar ou rejeitar a conceituação, mas efetuar uma leitura compreensiva com base em uma perspectiva teórica direcionada e politicamente orientada pelo Pós-colonialismo.

A crítica descolonial sustenta uma reflexão acerca de conceitos hegemonicamente definidos pela racionalidade moderna, como os Estado-nação e Estado-falido, permitindo-se uma reflexão histórica sobre o discurso político, a necessidade do discernimento e as consequências práticas de ambos.

Referências

- AYERBE, Luís Fernando. Estados Unidos e América Latina: a construção da hegemonia. São Paulo: UNESP, 2002.
- BULL, Hedley. A sociedade anárquica. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- CHARTTERJEE, Partha. Colonialismo, Modernidade e Política. Salvador, EDUFBA/CEAO, 2004.
- CHARTTERJEE, Partha. Comunidade imaginada por quem? In: BALAKRISHNAN, Gopal. (org). Um Mapa da Questão Nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000.
- CHOMSKY, Noam. Estados Fracassados. O abuso do poder e o ataque à democracia. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2009.
- EVANS, Graham; NEWNHAM, Jeffrey. Dictionary of international relations. London, Penguin Books, 1998.
- FRANÇOIS, M.; SUD, I., Promoting Stability and Development in Fragile and Failed States, Development, Policy Review Vol. 24, Issue 2, 2006.
- FUKUYAMA, Francis, State-Building: Governance and World Order in the 21st Century. Ithaca, Cornell University Press, 2004.
- GIMÉNEZ, Gilberto. Poder, estado y discurso. Perspectivas sociológicas y semiológicas del discurso político-jurídico. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- GROSS, J.G., Towards a Taxonomy of Failed States in the New world Order: Decaying Somalia, Liberia, Rwanda and Haiti, Third World Quarterly v.3, n. 17, 1996.
- HALL, Stuart. Da Diáspora. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte, UFMG, 2008.
- HOBBS, Thomas. Leviatã ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil. 4a. ed. v. 1. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- JACKSON, Robert H. Quasi-States: Sovereignty, International Relations, and the Third World. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) Epistemologias do Sul. São. Paulo; Editora Cortez, 2010.
- _____. Colonialidad y Modernidad-razionalidad. In: BONILLO, Heraclio (comp.). Los Conquistados. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992.
- KRASNER, S.D.; PASCUAL, C., Addressing State Failure, Foreign Affairs 84, n. 4, p. 153–163, July/August, 2005.
- MALEK, M. State Failure in the South Caucasus: Proposals for an Analytical Framework. Transition Studies Review 13 (2): 441–460, 2006.
- MEMMI, Albert. Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador. 3ª edição. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- MIGNOLO, Walter. Os Esplendores e as Misérias da “Ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluridiversidade epistêmica. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). Conhecimento Prudente para uma vida decente: um discurso sobre as Ciências

- Revisitado. São Paulo, Cortez, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) Epistemologias do Sul. São. Paulo; Editora Cortez. 2010.
- SAID, Edward W. Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- VEYNE, Paul. O inventário das diferenças. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- WATSON, Adam; BULL, Hedley. The Expansion of International Society. New York: Oxford University Press, 1984.
- WEBER, Max. Política como Vocação. In: _____. Ensaio de Sociologia. 5a. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1982.

OS CONCEITOS DE NACIONALISMO E COSMOPOLITISMO LITERÁRIOS NO ENSAÍSMO LATINO-AMERICANO

Mônica Gomes da Silva (UFF)¹

Resumo: Busca-se fazer um breve itinerário pelo ensaísmo latino-americano a fim de se estudar os conceitos de nacionalismo e cosmopolitismo literários. Longe de criar uma linha evolutiva para o estudo, a organização adotada visa perceber as convergências e divergências entre os autores ao longo do tempo. A leitura, deste modo, começa com dois ensaios de escritores contemporâneos à vanguarda histórica que inauguraram uma importante linha de interpretação para a questão nas décadas seguintes. O primeiro é o do sociólogo e jornalista peruano José Carlos Mariátegui (1895-1930) que publica, em 1928, a obra *7 ensaios de interpretación de la realidad peruana*. No sétimo ensaio, o autor se debruça sobre o processo literário no Peru e o compara a outros países da América Latina, assinalando suas especificidades e semelhanças. O segundo ensaio “El escritor argentino y la tradición”, escrito em 1932, pertence a Jorge Luis Borges (1899-1986). Nele o autor rechaça o excesso de cor local na produção literária argentina e postula a expressão do caráter nacional por meio da partilha da tradição artística ocidental. O ensaio de Octavio Paz (1914-1998), “Uma literatura de convergências” (1973), publicado em *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*, apresenta uma nova leitura do binômio nacionalismo/cosmopolitismo e, principalmente, uma contraproposta aos parâmetros criados pelas vanguardas históricas. Por fim, o ensaio de Silviano Santiago “O entre-lugar do discurso latino-americano”, da obra *Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural* (2000), revivifica alguns posicionamentos das vanguardas para estabelecer a autonomia e importância do discurso literário latino-americano construído a partir da diferença.

¹ Mônica Gomes da Silva é Doutoranda pela Universidade Federal Fluminense. Email: monicagolmessilva@yahoo.com.br

Palavras-chave: Cosmopolitismo; Ensaísmo; Nacionalismo.

A compreensão e busca do caráter nacional e a necessidade de acompanhar as transformações sociais, artísticas e tecnológicas, formaram um par, ora complementar, ora contraditório, nos estudos latino-americanos. Autores de diferentes períodos se voltaram para a questão da nacionalidade com seus elementos constitutivos e a forma de expressá-los, tentando definir o que seria uma literatura genuína das nações latino-americanas. Por outro lado, a relação destes elementos com as literaturas estrangeiras dos centros de poder constituiu-se o pólo que problematizava a criação do nacional. Os ensaios produzidos no período da vanguarda histórica, especialmente por José Carlos Mariátegui e Jorge Luis Borges, apresentam a formulação deste problema, um dos eixos centrais da discussão literária e política de então.

José Carlos Mariátegui, responsável pela criação da revista de vanguarda *Amauta*, tece considerações sobre a dinâmica do nacionalismo/ cosmopolitismo na literatura peruana, as quais se transformam num prolífero caminho crítico sobre a questão nas décadas seguintes. No livro *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), o autor responde, na *Advertência*, às provocações sobre a sua suposta falta de compreensão dos problemas peruanos e se torna, neste período, uma das vozes a se insurgir contra um estreito sentido de autenticidade nacional:

Não falta quem me acuse de europeizado, alheio aos fatos e às questões do meu país. Que a minha obra se encarregue de me justificar contra essa especulação barata e interessada. Fiz na Europa o melhor da minha aprendizagem. E acredito que não há salvação para a Indo-América sem a ciência e o pensamento europeus ou ocidentais. Sarmiento, que ainda é um dos criadores da argentinidade, foi considerado, na sua época, um europeizado. Não achou melhor maneira de ser argentino. (MARIÁTEGUI, 2008, p. 32).

Portanto, para Mariátegui, a expressão do nacional não passa pelo reducionismo autóctone e a exclusão dos elementos estrangeiros. Ao contrário, defende o equilíbrio e a convivência entre ambos. Nesta passagem, também é expressa uma ideia cara às vanguardas: o afastamento da pátria de origem permite o descobrimento da nação autêntica. No último ensaio da obra, "O processo da literatura", o escritor estuda a literatura sustentando uma posição anti-acadêmica e revolucionária. Seu ensaio se move sobre as bases propostas pelo crítico Frederico More em seus estudos da realidade peruana, cuja fundamentação era o exame e estabelecimento de uma literatura de raízes populares e nacionais como o "anti-colonialismo literário" combatente da subserviência cultural.

Ao elencar algumas personalidades literárias, fazendo-as predominar sobre os movimentos e escolas artísticas, Mariátegui estabelece uma leitura refratária ao sistema historiográfico utilizado, naquele período, para o estudo literário. Negando o excesso de nacionalismo, questiona o conceito de nação:

Na historiografia literária, o conceito de literatura nacional, da mesma maneira como não é atemporal, também não é demasiado concreto. Não traduz uma realidade mensurável e idêntica. Como toda sistematização, não apreende senão aproximadamente a mobilidade dos fatos (a própria nação é uma abstração, uma alegoria, um mito, que não corresponde a uma realidade constante e precisa, cientificamente determinável). (MARIÁTEGUI, 2008, p. 227-228).

O ensaísta propõe como sistema classificatório da literatura peruana “um processo de três períodos”: o colonialista, o cosmopolita e o nacional. Esses períodos são caracterizados como um processo que, originando-se de uma situação de dependência, a literatura caminha até a expressão de uma identidade. Os períodos são descritos da seguinte forma:

Durante o primeiro período um povo, literariamente, não passa de uma colônia, uma dependência de outro. Durante o segundo período, assimila simultaneamente elementos de diversas literaturas estrangeiras. No terceiro, alcança uma expressão bem modulada de sua própria personalidade e seu próprio sentimento. (MARIÁTEGUI, 2008, p. 230).

Para o crítico, a literatura colonial, no Peru, vai até a República. Mariátegui destaca como o principal motivo da sobrevivência da Colônia fatores econômicos e políticos. Existe uma sociedade fraturada que, ao tentar copiar o modelo metropolitano, termina por negar sua cultura original, a incaica. Por isso, a expressão literária também seria cindida e falsa, uma vez que não exprime o povo peruano. A responsabilidade recai sobre os intelectuais e os escritores cultores das grandezas do passado vice-real:

A debilidade, a anemia, a flacidez de nossa literatura colonial e colonialista provêm de sua falta de raízes. A vida, como afirmava Wilson, vem da terra. A arte tem necessidade de se alimentar da seiva de uma tradição, de uma história, de um povo. E no Peru a literatura não brotou da tradição, da história, do povo indígena. Nasceu de uma importação da literatura espanhola; depois se nutriu da imitação da mesma literatura. Um cordão umbilical doentio a manteve ligada à metrópole. (*idem*, p. 231).

O ensaio, deste ponto em diante, tem sua reflexão calcada na avaliação da obra de diversos escritores peruanos. Os artistas mais autênticos rompem com o colonialismo e espanholismo por meio do cosmopolitismo. Depois de um extenso panorama, através do qual Mariátegui rechaça o período colonialista e elege como profícuo o processo de ruptura dos escritores mencionados que encaminhavam a literatura para o período nacional, cuja chegada aconteceria quando se desenvolvesse a corrente indigenista:

Hoje a ruptura é substancial. O indigenismo, como vimos, está extirpando, pouco a pouco, desde a raiz, o “colonialismo”. E esse impulso não procede exclusivamente dos Andes. Veldelomar Falcón, *criollos* da costa, contam-se — não discutamos o acerto de suas tentativas — entre os que primeiro voltaram seus olhos para a raça. Chegam-nos, de fora e ao mesmo tempo, várias influências internacionais. Nossa literatura entrou em seu período cosmopolita. Em Lima esse cosmopolitismo se traduz na imitação, entre outras coisas, na imitação de não poucos decadentismos corrosivos e na adoção anárquica de modas finisseculares. Mas, sob esse fluxo precário, um novo sentimento, uma nova revelação se anunciam. Pelos caminhos universais, ecumênicos, que tanto nos desaprovam, vamos nos aproximando cada vez mais de nós mesmos. (MARIÁTEGUI, 2008, p. 330).

A apropriação do universal para se chegar ao particular, nacional, é, também, o mote primordial do ensaio “El escritor argentino y la tradición” (1932) de Jorge Luis Borges. Insurgindo-se contra o excesso de cor local defendido por certas vertentes da literatura argentina, no período das vanguardas, ao postular que a verdadeira argentinidade era expressa pela literatura *gauchesca*. Borges começa fazendo distinção entre a literatura *gaucha* e a literatura *gauchesca*. A primeira seria realizada pelos habitantes dos campos e/ou arrabaldes de Buenos Aires; a segunda por autores que tentaram reproduzir o modo de expressão do *gaucho*. Curiosamente, a poesia popular foge da exaltação da diferença e se caracteriza pelo tratamento de temas gerais como a morte, o tempo e o amor. A preocupação em assinalar o popular está presente na literatura *gauchesca*, um gênero tão artificial quanto qualquer outro da história da literatura, segundo o ensaísta. Igualmente artificial seria o princípio de avaliar uma literatura de acordo com a quantidade de traços particulares referentes ao seu país de origem:

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local. (BORGES, 1997, p. 3).

Para Borges, há uma limitação do espaço de criação do artista argentino ao reduzir sua produção a alguns temas locais e gêneros literários. Outro problema para o autor seria a solução em filiar a tradição literária argentina à espanhola. A contradição se estabelece devido à história cultural e política da Argentina em procurar se afastar sistematicamente da Metrópole. O ensaísta destacaria, inclusive, uma incomunicabilidade entre as duas sensibilidades.

A última solução utilizada no período, segundo o autor, seria a afirmação de que a Argentina, um país novo, não possuía um passado para o qual pudesse se voltar e buscar suas raízes, seria uma descontinuidade da Europa. Haveria uma solidão e, portanto, os artistas não poderiam compartilhar temas e interesses europeus. Borges rechaça incisivamente tal afirmação:

Esta opinión me parece infundada. Comprendo que muchos la acepten, porque esta declaración de nuestra soledad, de nuestra perdición, de nuestro carácter primitivo tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético. Muchas personas pueden aceptar esta opinión porque una vez aceptada se sentirán solas, desconsoladas y, de algún modo, interesantes. Sin embargo, he observado que en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo. Todo lo que ha ocurrido en Europa, los dramáticos acontecimientos de los últimos años de Europa, han resonado profundamente aquí. [...] En lo que se refiere a la historia argentina, creo que todos nosotros la sentimos profundamente; y es natural que la sintamos, porque está, por la cronología y por la sangre, muy cerca de nosotros; los nombres, las batallas de las guerras civiles, la guerra de la independencia, todo está, en el tiempo y en la tradición familiar, muy cerca de nosotros. (BORGES, 1997, p. 3).

O autor encerra o ensaio postulando dois princípios, os quais estende para a literatura dos países da América do Sul, uma vez que partilhariam semelhanças com a situação cultural argentina. Primeiro, a tradição do escritor sul-americano é a tradição ocidental; segundo, a situação de sentir-se diferente perante esta tradição proporcionaria a liberdade e a irreverência para renová-la e, inevitavelmente, se existir algum traço de particularidade aparecerá na criação artística:

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos también, buenos o tolerables escritores. (*idem*, p. 5).

Os direcionamentos apontados tanto por Mariátegui, quanto por Borges, são ainda perceptíveis em textos mais recentes. O ensaio de Silviano Santiago, "O entre-lugar do discurso latino-americano" (2000), possuiu alguns pontos de contato com as formulações mariáteguianas e borgianas, apesar do escopo teórico da etnografia e dos estudos pós-estruturalistas de Jacques Derrida.

O ensaio começa com a discussão do etnocentrismo e os problemas gerados pelo "centramento" em uma cultura que se toma como ponto de referência. Santiago aponta como se deu esse processo na América. Desde finais do século XV, com a descoberta do continente e, posteriormente, com seu processo de colonização, a cultura de referência era a europeia. As culturas autóctones da América eram consideradas primitivas pelo olhar dos colonizadores. Isso transparece nos textos dos primeiros séculos, em que os indígenas são classificados como animais e selvagens.

Com o advento da etnologia, há uma mudança da visão e um descentramento, ou seja, não há mais um centro ou cultura de referência para julgamento de valor. As culturas não são tratadas como melhores ou piores, mas como distintas uma em relação à outra. Desse modo, consegue-se perceber a implicação ideológica do discurso etnocêntrico, que trabalha no sentido de promover uma cultura submetendo outra ao desclassificá-la.

A cultura europeia impôs, através da força e violência, sua língua e religião para subjugar as culturas ameríndias e assim conseguir a dominação. O pluralismo seria uma possibilidade de resistência por parte dos índios, que os colonizadores não permitiram. Por cima das culturas ameríndias solidificou-se uma cópia da cultura europeia, simulacro da realidade, sempre com atraso em relação à matriz: "Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização". (SANTIAGO, 2000, p. 14). O desgaste deste processo gera, paradoxalmente, o novo com aparência de velho.

Em termos similares, Mariátegui questiona a cópia do padrão europeu e denuncia a falta de vitalidade de uma literatura que já nasce ultrapassada: "A temática dos literatos da colônia é, geralmente, a mesma dos literatos da Espanha e, sendo repetição e continuação desta, se manifesta sempre com atraso, pela distância. [...] é um repertório de rapsódias e ecos, senão de plágios." (MARIÁTEGUI, 1998, p. 229).

Sub-repticiamente, há uma mistura "sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização". (SANTIAGO, 2000, p. 15). Assim, a mestiçagem (diversidade) é a marca do continente. A América destruiu a ideia de pureza e unidade, é um elemento híbrido. Assimilou a cultura europeia, mas não de forma passiva e, justamente, os traços que os europeus tentaram apagar são aqueles que constituirão a reação crítica dos escritores latino-americanos, marcando sua diferença, sua presença, pois "Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra". (*Ibidem*, p. 17).

A afirmação do elemento autóctone como o responsável por impedir a homogeneização e a perpetuação de um padrão cultural e artístico passivamente, também é objeto de preocupação de José Carlos Mariátegui. Os ensaístas, por suas posturas

críticas, entendem a escrita como a possibilidade do escritor latino-americano em questionar o sistema literário europeu ao criar um discurso próprio que reflita, de fato, uma literatura autóctone.

Na segunda parte do texto, Santiago discorre a respeito da crítica literária que analisa os textos latino-americanos em busca das influências. O texto não é analisado naquilo que o torna diferente de outro texto, mas que o torna semelhante ao texto original, estrela a ser seguida. Desse modo, tais análises ridicularizam os textos dos escritores latino-americanos como meras tentativas de cópias, como obras parasitárias, sem nada de próprio, limitadas e precárias. Santiago mostra a falência desse tipo de crítica que condena a literatura latino-americana à indigência e propõe como valor crítico a diferença, como uma forma subversiva e rica:

Nosso trabalho crítico se definirá antes de tudo pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira, e nossa análise se completará pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria em seu movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e reprodução impossível. (*Ibidem*, p. 21).

A desconstrução proposta por Santiago do conceito limitado da antiga crítica permite a pluralidade de discursos, defendendo, por meio de um pensamento crítico rigoroso, não somente a existência de mais de uma verdade (a estrela a ser seguida) e de uma interpretação, mas tem também o caráter de disseminar outras e novas verdades (os textos latino-americanos). Os textos que incitam o escritor latino-americano não serão jamais reproduzidos, mas assimilados inquietamente e insubordinadamente. Santiago trata da questão da literatura latino-americana como diferença em relação à literatura europeia, é uma literatura escrita em oposição a esta, antropófaga, uma vez que dela se alimenta a fim de constituir uma identidade originada pelo choque e confronto com esse discurso literário.

Logo, a criação e escrita do autor latino-americano não são nunca ingênuas. São produtos de um trabalho “lúcido e consciente”. Sua leitura deve descondicionar o leitor. E é no choque, no confronto e na diferença que se realiza o discurso latino-americano, é entre a assimilação e a expressão que está o entre-lugar da literatura latino-americana. Dialogando abertamente com Borges, Santiago propõe a crítica e a irreverência com a tradição como a marca do escritor latino-americano.

O último ensaio pertence ao poeta e crítico Octavio Paz, “Uma literatura de convergências” (1973), e possui uma formulação distinta para o problema do nacionalismo/cosmopolitismo literário latino-americano. Inicialmente, Paz parece concordar com o direcionamento de que a literatura latino-americana tem como problema central a dinâmica entre o cosmopolitismo e o nacionalismo:

Apesar das grandes diferenças entre a sociedade latino-americana e a norte-americana, há um traço a unir as literaturas dos Estados Unidos, Brasil e América Hispânica: o uso de uma língua europeia transplantada

para o continente americano. Esse fato marcou as literaturas da América de maneira mais profunda e radical que as estruturas econômicas e as mudanças tecnológicas e políticas. As três literaturas se propuseram desde o início romper a relação de dependência que as unia às da Inglaterra, Portugal e Espanha. Isso elas tentaram e realizaram por meio de um duplo movimento: por um lado, procuraram apropriar-se das formas e maneiras literárias prevaletentes na Europa e, por outro, buscaram expressar a natureza americana e os homens que viviam em nosso continente. Cosmopolitismo e nativismo. (PAZ, 1973, p. 176).

Deste modo, o esforço da literatura latino-americana se dividiria na tentativa em assimilar e produzir a partir da tradição literária europeia, numa linha, segundo o próprio Paz, cujo maior expoente seria o escritor Jorge Luis Borges, e a expressão do elemento original e particular que a diferenciaria das demais obras, tal como formula Mariátegui. Entretanto, o ensaísta busca um novo caminho para a articulação destes elementos. Paz mostra-se cético quanto à validade de uma simples oposição como centro da concepção de literatura latino-americana:

A oposição entre cosmopolitismo e americanismo é de ordem complementar; as duas atitudes são modalidades da consciência americana, dilacerada entre dois mundos. São dois momentos da mesma aventura espiritual e intelectual: o cosmopolitismo é a saída de nós mesmos e de nossa realidade; o americanismo, o regresso ao que somos e à nossa origem. Para regressar, é preciso antes sairmos de nós mesmos; e para não se dissolver no vazio, aquele que sai deve voltar a seu ponto de partida. Cosmopolitismo e americanismo são dois termos extremos da dialética entre o aberto e o fechado. (PAZ, 1973, p. 178).

Outras considerações afastam Paz das formulações dos demais ensaístas. Enquanto que para Mariátegui, Borges e Santiago a tradição literária do escritor latino-americano é a ocidental, o ensaísta mexicano acredita que para o escritor hispano-americano — neste momento, faz uma ressalva em relação ao Brasil — é a tradição espanhola: “Para nós, hispano-americanos, a tradição original, a mais nossa, primordial, é a espanhola. Escrevemos de dentro dela, rumo a ela ou contra ela: é o nosso ponto de partida. Ao negá-la, a continuamos.” (idem, p. 178). Minimiza a importância dos problemas de ordem política e social como determinantes para o desenvolvimento da literatura latino-americana (ao contrário de Mariátegui e Silviano Santiago, por exemplo), enfatizando a relação com a tradição literária como mais decisiva e importante. Contudo, a divergência maior talvez seja a negação de uma possível literatura nativista:

Hoje sorrio ao lembrar Gabriela Mistral e o telurismo. Quem mais usa essa palavra? Aquela divisão entre os escritores cosmopolitas e

americanistas, aéreos e enraizados, era artificial e não refletia a realidade de nossa literatura. Nossos grandes autores foram simultaneamente cosmopolitas e americanos, com os pés na terra e a cabeça nas nuvens. Ou ao contrário: uns praticaram o vôo para cima e outros para baixo, uns foram mineiros das alturas e outros aviadores das profundezas. (*idem*, p. 177).

A dialética proposta por Paz abarca uma nova percepção sobre o binômio nacionalismo/ cosmopolitismo. Embora acredite na saída como a condição necessária para a criação artística, não postula a preeminência de uma sobre a outra, como o cosmopolitismo como a chave para se chegar ao particular, mas sim a convergência de tempos, espaços e formas. O ocaso das vanguardas, a morte das utopias e o fracasso da construção de uma sociedade igualitária desbancou uma arte outrora ideológica dota de “afirmações e negações peremptórias”. O grande signo da literatura latino-americana contemporânea é “um ponto de interrogação. As mãos que traçam esse signo podem ser latino-americanas, mas seu significado é universal” (*idem*, p. 180). Entende-se que a tentativa de se instituir a diferença da literatura latino-americana como contraposição e crítica à tradição é substituída pelo universalismo de que os problemas que atingem a América Latina são comuns a todos os países.

Considerações Finais:

É interessante notar a permanência e força da linha interpretativa inaugurada, no período histórico da vanguarda, sobre a questão do nacionalismo e cosmopolitismo na literatura latino-americana. O reconhecimento da necessidade de que este duo funcione no sentido de criar a autonomia da literatura latino-americana é, talvez, a grande marca do ensaísmo desses países.

A mera subserviência a um padrão cultural é rebatida por Mariátegui, Borges, Santiago e Paz sob matizes distintos. O ensaísta peruano condena a cisão da literatura de seu país que havia se concentrado em reproduzir um padrão metropolitano, negando o passado incaico da nação. A superação por meio do cosmopolitismo, que permite o distanciamento e os procedimentos estéticos para a criação de uma literatura que, no futuro, expresse o “verdadeiro Peru”, é a pedra de toque no seu sétimo ensaio.

Jorge Luis Borges se insurge contra os limites estreitos de um nacionalismo de fachada, pejado de cor local, como a expressão da argentinidade. Sua grande contribuição é a de defender a tradição ocidental como a legítima tradição do escritor latino-americano que, por sua singular condição histórica, é capaz de atuar para questionar e renovar a literatura. A expressão do próprio e particular, ou seja, o nacional, acontece neste movimento crítico.

Para Silviano Santiago, a grande contribuição da América Latina é a destruição da ideia de unidade e pureza cultural. O processo de confronto e choque entre as duas

culturas influenciou no fato de que o continente seja visto como um elemento híbrido. Para ele, a literatura latino-americana não é nem uma evolução, nem uma empresa da imaginação, mas um trabalho consciente por parte do escritor latino-americano que contrapõe sua realidade à realidade europeia. O escritor latino-americano é, antes de tudo, um grande leitor que subverte a realidade lida a partir de suas experiências. Sua obra não é um complemento da literatura europeia, mas seu suplemento. É a diferença e, com o descentramento (não há mais estrela para ser seguida, ou melhor, reverenciada), possibilita o jogo intertextual e polissêmico, a existência de outro discurso.

Octavio Paz sustenta que não existe a prevalência de um dos pares e esta é a condição do escritor latino-americano dilacerado entre dois mundos. A literatura é uma empresa da imaginação que, no momento presente, se encontra diante do desaparecimento das escolas e grupos literários. Uma arte de convergências dotada de um universalismo que iguala os problemas latino-americanos aos demais países do mundo.

Referências

- BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: *Discursos*. Madrid: Alianza, 1997. Disponível em: <<http://sololiteratura.com/bor/boridentidad.htm>>. Acesso em: 20 jul 2011.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensaios de interpretação da realidade peruana*. 1 ed. Trad. Felipe José Lindoso. São Paulo: Expressão Popular: Clacso, 2008.
- PAZ, Octavio. Uma literatura de convergências. In: *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 174-181.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

OS MODELOS DE SOCIEDADE E A CONSTRUÇÃO DO PARADOXO NA NARRATIVA DE PAULO COELHO

Adriana Pin (UFES)¹

Resumo: Tomando como aporte teórico inicial Gilles Deleuze e Félix Guattari e apoiando-se nos estudos de Michel Foucault, propõe-se um estudo acerca dos três modelos de sociedade coexistentes na humanidade: a da soberania, a disciplinar e a do controle e como ocorre a integração destas, para melhor entender a construção do paradoxo na narrativa de Paulo Coelho. Para isso, estabelece-se um diálogo entre algumas obras do escritor com o referencial teórico apontado: Em *Manuscrito encontrado em Accra*, analisa-se a relação da estratégia de marketing realizada para a divulgação do romance com a sociedade do controle, em que se tem uma falsa liberdade de escolha, cuja manutenção é feita pelos meios de comunicação de massa. No romance *O demônio e a senhorita Prym*, evidencia-se a presença da sociedade disciplinar ao tomar como bloco institucional uma aldeia nos confins da Europa e como a tentativa de se manter a tradição local é abalada com o surgimento de um estrangeiro. Como reforço a isso, utilizam-se as obras *Fábulas: as histórias de Esopo e La Fontaine para o nosso tempo* e, novamente, *Manuscrito encontrado em Accra*, demonstrando a força da tradição oral e moralizante das fábulas e parábolas, respectivamente, repaginadas para a época atual. E considerando a ambientação europeia recorrente na narrativa coelhiana, busca-se entender a sociedade da soberania e seu resgate pela literatura comercial contemporânea. De forma que, demonstrando e analisando os três modelos de sociedade, pretende-se, ainda, estudar como ocorre a integração desses modelos e como isso contribui para a identificação do leitor com a obra de Paulo Coelho.

¹ Adriana Pin é Doutoranda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: adrianapin@ifes.edu.br.

Palavras-chave: modelos de sociedade; Paulo Coelho; paradoxo.

1 Literatura e indústria cultural

Histórica e socialmente, a indústria cultural intensifica seu processo de construção com a ascensão da burguesia. Nesse momento, ocorre uma profissionalização da Arte, em que o escritor precisa sobreviver sem a tutela da igreja ou de um mecenas. Concomitantemente, surge um novo público, diante das circunstâncias históricas e sociais: o feminino e o infantil, reinventando-se a família, a mulher, a criança, a sociedade. Com a Primeira Revolução Industrial, a partir da segunda metade do século XVIII, a difusão da obra literária passa a ser realizada pela imprensa. O gênero romance ganha *status*, sendo publicado na forma de folhetim, em que a obra literária passa a ser editada em capítulos, nos jornais, tornando-se a Literatura mais acessível. Ocorre uma democratização das manifestações artísticas, difundindo-se, nesse momento, a prosa romântica. No Brasil, esse momento é marcado, historicamente, com a vinda da família real portuguesa, em 1808, ocorrendo significativos investimentos na imprensa brasileira.

Esse público burguês passa a ser considerado menos intelectualizado, na opinião da elite aristocrática, pois desconhece as convenções da literatura clássica, tradição cultural do ocidente. Segundo a aristocracia, os romances publicados eram inferiores porque apresentavam uma trama amorosa, constituída de um sentimentalismo intenso, seguindo um esquema simples de elaboração, cujo desfecho ora era triste (geralmente ocorrendo a morte), ora feliz, tornando-se, assim, mais acessível ao nível cultural desse público. O escritor, por sua vez, perde a "aura", a condição de "sagrado", mas agrega uma certa autonomia. A leitura e a Literatura, outrora controladas pela Igreja e pela aristocracia, libertam-se progressivamente em vista dessas transformações apontadas. E embora a prosa romântica tenha sofrido uma inferiorização, nessa época, é inegável seu lugar e valor na Literatura, sendo hoje recebida de outra maneira, por exemplo, a produção de José de Alencar.

Na Segunda Revolução Industrial, ocorrida na segunda metade do século XIX, a Arte industrial intensifica-se, necessitando ser comercializada. Como consequência, conjugam-se o máximo de público (lucro) e agentes diferenciados (autor, obra, crítica, editora, livreiro, leitor). As obras produzidas/difundidas pela Indústria cultural localizam-se em uma condição subalterna, por parte da crítica, pois repetem esquemas, partindo do clichê, do lugar comum, não inovando na linguagem, nem na estrutura, tampouco nas temáticas abordadas. Além disso, necessita ser comercializada, cujos consumidores são seus pares, não havendo confronto.

A produção e difusão não só da obra literária, mas da artística pela indústria cultural suscitarão, portanto, estudos a respeito. Quem primeiro constrói uma análise é a Escola de Frankfurt, precisamente por Theodor Adorno e Max Horkheimer. Para esses estudiosos, a cultura de massa constitui-se a partir de um caráter homogêneo e inferior à arte erudita:

A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço. As sedes decorativas das administrações e das exposições industriais são pouco diferentes nos países autoritários e nos outros. Os palácios colossais que surgem por toda a parte representam a pura racionalidade sem sentido dos grandes cartéis internacionais a que já tendia a livre iniciativa desenfreada, que tem, no entanto, os seus monumentos nos sombrios edifícios circundantes – de moradia ou de negócios – das cidades desoladas. Por sua vez, as casas mais velhas em torno ao centro de cimento armado têm o aspecto de *slums* (favelas), enquanto os novos bangalôs às margens das cidades cantam (como as frágeis construções das eiras internacionais) louvores ao progresso técnico, convidando a liquidá-las, após um rápido uso, como latas de conserva. Mas os projetos urbanísticos que deveriam perpetuar, em pequenas habitações higiênicas, o indivíduo como ser independente, submetem-no ainda mais radicalmente à sua antítese, o poder total do capital. (ADORNO, 2002, p. 7-8).

Todavia, na perspectiva de Umberto Eco, a cultura erudita e a cultura de massa não se opõem, mas se integram, complementam-se, uma vez que ambas produções localizam-se no universo das comunicações de massa, não sendo possível fugir a essas condições objetivas, fornecidas pelos jornais, rádio, TV, música..., em uma sociedade em que as classes subalternas começam a ter acesso aos bens culturais.

A imagem do Apocalipse ressalta dos textos *sobre* a cultura de massa; a imagem da integração emerge da leitura dos textos *da* cultura de massa;. Mas até que ponto não nos encontramos ante duas faces de um mesmo problema, e não representarão esses textos apocalípticos o mais sofisticado produto oferecido ao consumo de massa? Então a fórmula “Apocalípticos e integrados” não sugeriria a oposição entre duas atitudes (e os termos não teriam valor de substantivo), mas a predicação de adjetivos complementares, adaptáveis a esses mesmos produtores de uma “crítica popular da cultura popular”. (ECO, 2011, p. 9)

Compartilhando com os estudos de Umberto Eco, Pierre Bourdieu aponta alguns critérios de legitimação da obra erudita, como princípios estilísticos e técnicos, preocupação com a imagem que a mantém, exercício legítimo de uma prática intelectual e artística, inovação constante, produzindo para si mesma, ou seja, para um público bem delimitado e fechado, ou seja, os agentes são todos da mesma esfera de conhecimento: autor, editor, livreiro, leitor. No campo erudito, a arte é pura significação, sendo sua instância de consagração o sistema de ensino. Na arte industrial, a obra literária é destinada

a um público específico e necessita de ser comercializada, tornando-se uma mercadoria. Seus agentes são diferenciados. Sua instância de consagração não ocorre pelo sistema de ensino, mas por seus consumidores: os leitores, cujo mercado muda e legitima uma obra.

Todavia, o mais importante é o fato de estes dois campos de produção, por mais que se oponham tanto por suas funções como pela lógica de seu funcionamento, coexistem no interior do mesmo sistema. Por este motivo, seus produtos derivam sua consagração desigual (ou seja, seu poder de distinção muito desigual) dos valores materiais e simbólicos com que são aquilatados no mercado de bens simbólicos, mercado mais ou menos unificado segundo as formações sociais e dominado pelas normas do mercado dominante do ângulo da legitimidade, qual seja o mercado das obras de arte erudita ao qual o sistema de ensino dá acesso e ao qual impõe suas normas de consagração. (BOURDIEU, 2011, p. 142)

Entre o círculo fechado traçado pelo campo erudito e a repetição de esquemas pela indústria cultural, Pierre Bourdieu aponta um meio-termo, isto é, uma postura não-maniqueísta, de mediação da leitura, em que a obra literária possa circular no campo do erudito e da arte industrial, visto que estes não são puros, mas coexistem em um mesmo sistema, ocorrendo uma “contaminação” de ambos. E, aqui, é possível reconhecer o valor da obra, aproveitando e valorizando o que é bom nos dois mundos. Retomando o estudo de Umberto Eco:

O universo das comunicações de massa é - reconheçamo-lo ou não - o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que, indignado com a natureza inumana desse universo da informação, transmite o seu protesto através dos canais de comunicação de massa, pelas colunas do grande diário, ou nas páginas do volume em *paperback*, impresso em linotipo e difundido nos quiosques das estações. (ECO, 2011, p. 11)

A partir da problemática apresentada, procura-se engendrar uma análise sobre a obra literária contemporânea, produzida no contexto da indústria cultural. Toma-se, portanto, como objeto de análise, a narrativa do escritor brasileiro Paulo Coelho, cuja obra tornou-se um fenômeno de *marketing* no âmbito da Literatura. Sabe-se do grande sucesso editorial do autor, tanto no Brasil como na Europa, Estados Unidos e em tantos outros países - é considerado o autor brasileiro mais lido no mundo e tem sua obra publicada em 168 países e traduzida para 73 idiomas -, no entanto, parte da crítica

literária brasileira o vê com bastante reserva, no que se refere à qualidade de suas obras. Assim, este trabalho procura estabelecer, a seguir, uma análise da sociedade que se identifica/lê/consome a narrativa coelhiana, a fim de que algumas referências do leitor, inserido nesse universo social, possam ser construídas.

2 Os modelos contemporâneos de sociedade

Com o intuito de se evitar a construção de um discurso que faça apologia do escritor Paulo Coelho ou uma acusação voraz e elitista, a exemplo do que muito se tem feito pela crítica literária, sem ao menos ler um livro que seja, esse estudo pretende identificar e descrever, inicialmente, a sociedade em que tal narrativa é produzida, quem são os leitores e como a interação destes com a obra se processa. Cabe ressaltar aqui que, conforme a biografia de Paulo Coelho, realizada pelo escritor Ricardo Moraes, fica evidente quão heterogêneos são os leitores do “mago”, o que perpassa diferentes classes sociais em todo o planeta Terra, cujas pessoas se diversificam pela sua condição política, social, econômica e cultural.

Cumpra, também, lembrar, que o enorme sucesso de *best-sellers*, como é o caso de Paulo Coelho, tem ocorrido com frequência na História da leitura, cabendo o cuidado de analisar cada manifestação em seu contexto:

Certamente não é a primeira vez que um cânone de textos escritos tradicionalmente aceito é contestado, em sua totalidade ou em parte. Na história que nos diz respeito e que conhecemos melhor, isso já aconteceu pelo menos mais duas vezes: a primeira foi entre os séculos III e V, quando a cultura cristã se rebelou contra a cultura de tradição pagã e substituiu o cânone dos autores pagãos gregos e latinos por um cânone próprio; a segunda foi entre os séculos XIV e XV, quando os humanistas italianos recusaram o cânone próprio da cultura universitário-escolástica opondo-lhe um outro repertório de autores, sobretudo clássicos latinos e gregos. Em ambos os casos, as recusas não foram totais; assim como os cristãos não renunciaram a Virgílio, os humanistas não renunciaram aos padres da Igreja, e uma parte dos cânones precedentes foi, como o tempo, reabsorvida nos cânones novos que os haviam substituído. Mas certamente, nos dois casos as transformações no cânone foram acompanhadas pelo aparecimento de novos modos de produção, dos depoimentos escritos, por novos modelos de livro e de novas práticas de leitura. Também na transformação que se realiza diante de nossos olhos já é talvez possível perceber alguns sinais da mudança dos modelos no plano da produção e das práticas no plano do uso. (PETRUCCI, 1999, p. 10)

Situação similar ocorreu com autores, como: José de Alencar, Jorge Amado, as histórias em quadrinhos... O valor que se atribui a uma obra depende, parece assim, mais do seu tempo e espaço, isto é, da sua condição histórica. Em que contexto a obra é produzida e recebida, quem a recebe, como, quando... tudo isso torna-se crucial para entender a recepção da Arte. Não se trata de subestimar o leitor, de localizá-lo numa posição inferior (e conseqüentemente a obra), mas sim de entender que cada leitor é um sujeito histórico e único, em construção. Durante esse processo, este vivencia experiências com as mais diversas leituras. Quanto mais esse sujeito for exposto a essa gama de textos, maior será seu universo linguístico e sua interação com o mundo. Decidir, no entanto, por qual obra ele deva começar o seu itinerário, qual ele deve ler ou não ler é desconsiderar sua existência, sua identidade.

Buscando, pois, investigar a sociedade em que a narrativa coelhiana é produzida, toma-se um estudo realizado por Soares (2013), tendo como aporte teórico Gilles Deleuze, Félix Gatarri e Michel Foucault, o qual apresenta os três modelos que a humanidade vivenciou e tem vivenciado. São eles:

- 1) A sociedade da soberania**, entendida como um arranjo social que produz uma relação tensionada entre a invisível e onipresente força soberana e o visível e infra-presente súdito, num sistema em que este expõe, de forma intensamente naturalista, sua vulnerável condição de mortal (como ocorre nas execuções em praça pública, descritas por Foucault em *Vigiar e punir*, 1975), a fim de que, mostrando-se como vida nua, cordeiro de Deus, possa inscrever, no lugar da soberania, o fálico imortal rosto do soberano como herdeiro da transcendência divina;
- 2) A sociedade disciplinar**, formada ou arranjada no contexto da modernidade capitalista, principalmente a que tem como epicentro sísmico a Segunda Revolução Industrial. Seu traço principal, para disciplinar corpos produtivos é o confinamento em blocos institucionais, como o familiar, o hospitalar, o prisional, o escolar, o fabril, num contexto em que cada instituição confinada e confinante produz disciplinas corporais, que são também segmentações confinadas de gênero, étnicas, de classe, epistemológicas. A sociedade disciplinar tem um duplo desafio: disciplinar de forma individual e coletiva. Trata-se de um duplo desafio extremamente difícil, porque o disciplinamento individual nem sempre é ou redonda em coletivo, sob o ponto de vista da força de trabalho social, por exemplo. Alguma coisa pode dar errado no caminho e tudo se desmoronaria;
- 3) A sociedade do controle**. Esta vem à tona após a Segunda Guerra Mundial e tem como marca a inserção de metamórficos artefatos técnico-científicos no cotidiano coletivo e individual dos povos, entendendo-se por “metamórficos artefatos técnico-científicos” a polimorfa função que cumprem, no contemporâneo. Como exemplo, foquemos na televisão, por se constituir como o caso mais evidente e inaugural de sociedade do controle. A televisão é um artefato técnico-científico que serve para entreter, informar, domesticar,

massificar, expandir sem cessar as necessidades individuais e coletivas, direcionando-as, via publicidade, à fugacidade sem fim de produção de mercadorias ou de novos artefatos técnico-científicos, num contexto em que tudo é estímulo sexual canalizado para a mercantilização da liberdade de escolha, rendendo-a à globalizada relação de compra e venda, como princípio libidinal por excelência. (SOARES, 2013, p. 8-10)

No que tange à sociedade da soberania, percebe-se um certo paradoxo no resgate de um soberano imaginário, geralmente buscado na Idade Média, cujo período da História remonta a tradição e a presença do místico. Mas, por que esse “súdito” precisa fazer isso? Seria escapismo? Um novo “mal do século”? A consciência da fragilidade desse súdito/leitor, de um futuro incerto, pode levá-lo à necessidade de buscar Deus/o místico, situação muito explorada, atualmente, pela indústria cultural, por exemplo em: *Harry Potter*, *Código da Vinci*, *Crepúsculo*, *A guerra dos tronos*, obras de Paulo Coelho, obras vinculadas à religião..

Em relação à sociedade disciplinar, parece não haver paradoxo, aqui, mas a necessidade de disciplinar corpos, adestrando-os para o consumo. Entretanto, em uma sociedade de consumo, marcada pelo rompimento de fronteiras das mercadorias que circulam pelo mundo, pode apontar-se como descontrole a violência para se conseguir ter acesso aos bens de consumo. Na esfera da leitura, essa sociedade disciplinar pode, também, determinar o que deve ser lido/consumido, disciplinando a leitura. O que pode acontecer é que muitos leitores/consumidores podem refutar essa leitura.

Na sociedade do controle, nota-se uma falsa liberdade de escolha, logo o paradoxo; uma espécie de *Big Brother*, cujas pessoas são vigiadas por satélites, câmeras e, em casos mais preocupantes, com o intuito de espionar, como tem ocorrido recentemente no cenário político brasileiro. Mas isso tudo de uma forma bem sutil.

Conforme Soares (2013), a coexistência desses três modelos forma a **Sociedade do Controle Integrado**, presente em todo o planeta, estabelecendo-se, portanto, uma relação com a intensa leitura da obra de Paulo Coelho.

3 A narrativa de Paulo Coelho e os leitores da sociedade do controle integrado

Com a publicação de seu 22º. romance, em 2012, o escritor Paulo Coelho concede uma entrevista à Folha de São Paulo, cujas declarações geram polêmica: “A crítica foi horizontalizada”; “Escritores caíram em desgraça ao priorizarem a forma em detrimento ao conteúdo acessível e simples”; e a pérola de todas: “Os autores hoje querem impressionar seus pares. Um dos livros que fez esse mal à humanidade foi ‘Ulysses’ [clássico de James Joyce], que é só estilo. Não tem nada ali. Se você dissecar ‘Ulysses’, dá um tui-te”, provoca. A declaração movimentou exércitos em defesa da obra de James Joyce, considerada monumento da Literatura Universal, com espaço legitimado.

Para falar com propriedade sobre aquela situação, o mesmo jornal convida Idelber Avelar, professor titular de Literaturas Latino-Americanas e Teoria Literária na Universidade Tulane, em New Orleans e editor da Revista Fórum, onde, em sua coluna, publica também a resenha a respeito da obra em análise, acrescentando um adendo. Ao longo do seu texto, Idelber Avelar tece considerações a respeito de como os “monumentos”, referindo-se à Literatura, são erguidos. O colunista aponta que a discussão sobre Estética, Cânone, em fim, o juízo de valor que se faz de uma obra é bem mais complexo do que se imagina, quando se considera o tempo em que vivemos. E que tanto o jornalismo como a crítica brasileira têm falhado quando se dedicam “com mais frequência a achincalhar Coelho do que a cumprir o seu papel, que é entender o objeto”. No decorrer de sua resenha, Avelar questiona: Por que, em um universo de obras classificadas como “autoajuda barata”, Paulo Coelho fala a milhões?

Na entrevista à Folha, Paulo Coelho defende a livre circulação dos seus livros, pirateados ou a preços baixíssimos. Conectado praticamente o dia inteiro, tornou-se um militante digital e suprimiu qualquer tipo de atravessador. É ele quem fala com o seu público, dizendo: “O *Twitter* é o meu bar. Sento no balcão e fico ouvindo as conversas, puxando papo, sentindo o clima”. Alcançando aproximadamente 15 milhões de seguidores em redes sociais, a interlocução facilitada com os leitores o fez se abster de sessões de autógrafos e viagens de divulgação. Considera-se um autor moderno, de literatura globalizada, apesar do que diga a crítica, lido de Nova York a Caruaru (PE), e na Mongólia. Ele reconhece que a linguagem da sua obra é simples, desprovida de elaboração apurada, criativa, quando comparada aos cânones. Afirma não ter a ver com estilo ou experimentações de narrativa. Sua intenção é comunicar-se com o mundo inteiro.

Na entrevista à Folha de São Paulo, o escritor diz que *Manuscrito encontrado em Accra* não apresenta ligações autobiográficas, mas sim uma reflexão com forte tom religioso sobre a iminência do fim, acrescentando: “De resto, é um livro como qualquer outro meu, desses que escrevo a cada dois anos e sempre de uma só vez.”.

Isso posto, o leitor/ouvinte pode concluir que o contexto descrito trata-se nada mais que uma engenhosa estratégia de *marketing*. Se for apenas isso, é preciso reconhecer que ela funcionou bastante, pois o livro vendeu cerca de 14 milhões de exemplares no mundo todo, aparecendo em segundo lugar na lista dos livros de ficção mais vendidos, sendo publicado no jornal *The New York Times*.

É possível perceber, aqui, a representação da sociedade do controle, pois se tem a falsa ideia de que a escolha do livro/leitura é livre, quando, na verdade, toda uma estratégia comercial foi criada para que se tivesse acesso a ele. Em relação ao enredo da obra, quando o personagem imã (o líder religioso) utiliza parábolas para confortar a população que, em breve, sofrerá o ataque dos cruzados, tendo poucas chances de resistir, tem-se a representação da sociedade da soberania na invocação de Deus, um ser superior e invisível.

Já na obra *O demônio e a senhorita Pryn*, a trama apresenta como ambientação uma cidade chamada Viscos, bem distante dos grandes centros urbanos, a qual tenta manter a tradição, tendo como antepassados os celtas. A chegada de um estrangeiro desequilibra toda a cidade que, movida pela ambição suscitada pela proposta do estrangeiro, cai em

um irracionalismo momentâneo. Nota-se, aqui, a presença da sociedade da soberania, que tem como o “invisível” toda a mística dos rituais celtas herdada pelo vilarejo. E na tentativa de se manter a tradição e as pessoas na aldeia, tem-se a expressão da sociedade disciplinar.

Em 2011, um ano antes da publicação de *Manuscrito encontrado em Accra*, o escritor publica o livro *Fábulas: histórias de Esopo e La Fontaine para o nosso tempo*. Nessa obra, Coelho “traduz”, isto é, reconta para a linguagem peculiar da sua narrativa, “adaptando-as aos dias de hoje” (nas palavras do próprio escritor) 124 fábulas de Esopo e La Fontaine.

Na apresentação dessa obra, Paulo Coelho faz referência a um dos seus programas preferidos quando criança: “No tempo em que os animais falavam...”. O programa era baseado nas fábulas do velho escravo, cuja existência é duvidosa e que provavelmente viveu em torno do século VII a.C. Suas histórias eram contadas nas praças das cidades da antiga Grécia e entretinham crianças e adultos com seus contos cheios de imaginação. Após sua morte, as gerações futuras encarregaram-se de transmitir essas histórias, as quais foram colocadas na forma escrita só depois de quatrocentos anos, por Demétrio de Falero. No império Romano, no governo de Augusto, as fábulas de Esopo foram traduzidas para o latim, por Fedro, amigo do imperador. No período das invasões bárbaras, elas foram conservadas como um tesouro espiritual, tendo mais valia do que o ouro e a prata que estavam sendo saqueadas. Com o advento da imprensa escrita, tornaram-se clássicos da Literatura, posteriormente sendo adaptadas em versos pelo francês La Fontaine. (COELHO, 2011, p. 7-8)

Filosofia, lições políticas, discussões éticas, em contos muito curtos (todos eles não ultrapassam uma página), caracterizam esse livro de Paulo Coelho, resgatando histórias de fundo moral que muito influenciaram na constituição dos padrões da civilização ocidental. Direcionada para a família, como o próprio livro sugere, a obra caracteriza, mais uma vez, a aproximação da narrativa coelhiana com a oralidade, reforçando o tom de ensinamento, servindo de guia para o leitor, o qual se localiza em tempos e espaços incertos em que as instituições mais sagradas: (família, escola, igreja, entre outras) vivem transformações profundas e quebras de paradigmas. Aqui, faz-se representada, novamente, a sociedade disciplinar, cujo cunho moral das fábulas tentam exercer uma manutenção dos blocos institucionais, disciplinando os corpos.

4 Considerações finais

Durante todo o percurso deste trabalho, buscou assumir-se uma postura analítica de tentar compreender a produção da narrativa coelhiana no contexto da sociedade do controle integrado, sofrendo as intervenções da indústria cultural, sem tomar a questão como rasa, como muito se tem feito. Consciente de que não se pretende comparar a obra do escritor com os cânones, pois estes têm o seu lugar, legitimado pela estética e pelo tempo, analisa-se a produção de Coelho localizada no contexto da Arte industrial, apesar

da contaminação, outrora esboçada, a qual deve ser considerada.

Ao longo do itinerário analítico, tentou demonstrar-se como a obra literária contemporânea está condicionada ao sistema da indústria cultural, mesmo aquelas que tentam resistir a essa intervenção. Produzida e difundida para um público específico, a narrativa coelhiana alcança, em gigantescas proporções, o leitor da sociedade do controle integrado, o qual está presente em todo o planeta. Mas esse leitor tem suas diversidades, dependendo de onde esteja inserido, oriundo de diferentes condições sociais e com formações diversas.

Estudar a obra de Paulo Coelho configura-se, portanto, em uma tentativa de se entender o presente. Na identificação do leitor com a obra, condicionada ou não, pode compreender-se a condição social desses sujeitos, representada nas temáticas abordadas pela narrativa, mesmo em uma linguagem próxima ao coloquial e sem maestria artística. Mas se o objetivo é promover a leitura, tornando o acesso a esta cada vez maior e melhor, considerar o que cada leitor gosta de ler parece ser um caminho mais eficaz para a ampliação do seu repertório de leitura.

Referências

- ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- AVELAR, I. Resenha de “Manuscrito encontrado em Accra”, de Paulo Coelho (com um adendo). **Revista Fórum**. 17 ago. 2012. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br.html> > Acesso em: 06 jun. 2013
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- COELHO, P. **O demônio e a senhorita Prym**. São Paulo: Objetiva, 2000.
- _____. **Fábulas**: Histórias de Esopo e La Fontaine para o nosso tempo. São Paulo: Benvirá, 2011.
- _____. **Manuscrito encontrado em Accra**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- MORAES, F. **O mago**. São Paulo: Planeta, 2008.
- PETRUCCI, A. Ler por ler: um futuro para a leitura. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. **História da leitura no mundo ocidental 2**. São Paulo: Ática, 1999.
- SOARES, L. E. **A sociedade do controle integrado**. Vitória: Edufes, [2013] (No prelo). “ULYSSES” fez mal à literatura, diz Coelho. **Folha de São Paulo, São Paulo**, 04 ago. 2012. Ilustrada, p.1. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br.html> > Acesso em: 31 mai. 2013.

PERSONAGENS À MARGEM: TIPOS, SERES E CRIATURAS EM *O SOL NO CÉU DA BOCA*, DE FERNANDA TATAGIBA

Sarah Vervloet (UFES)¹

Resumo: O trabalho é feito a partir de uma análise geral dos personagens encontrados nos contos de *O sol no céu da boca*, livro publicado em 1980 por Fernando Tatagiba. Compreende-se que a animalização de certos personagens, bem como suas caricaturizações, enfatizam a condição dos que vivem à margem e dão voz àqueles tão comumente silenciados pela (re)pressão social. Esses personagens podem ser encontrados aos montes, todos os dias, numa esquina ou noutra, e são figuras que somem à medida que pouco se importa com tais circunstâncias de isolamento. A atribuição de características estranhas, insólitas ou fantásticas coloca em relevo a percepção desvirtuada que a sociedade criou acerca dos excluídos – sejam bêbados, doentes mentais, indigentes, carentes, miseráveis, etc. –, os subalternos do sistema social, varridos para um canto qualquer desse entorno. Por outro lado, mesmo aqueles personagens que não apresentam propriedades insólitas (aqui, a palavra é utilizada em seu sentido mais amplo), cada qual possui sua maneira incerta de viver: são andarilhos, reféns das dificuldades de se manterem num mundo movido pelo capital. Tornam-se, assim, os protagonistas da única história de que são feitos – a ficção de *O sol no céu da boca*. A análise tem como base, principalmente, a) A personagem de Ficcão, de Antonio Candido; b) o estudo introdutório à literatura fantástica de Tzvetan Todorov (Introdução à literatura fantástica) c) e algumas posteriores leituras – algumas mais abrangentes – desse tema, como os trabalhos de David Roas (Teorías de lo fantástico), Olga Pampa Áran (El fantástico literário), entre outros.

¹ Sarah Vervloet é Mestranda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: sarahvervloet@gmail.com .

Palavras-chave: O sol no céu da boca. Personagem. Insólito.

Deixe-me, você pensa que eu vou cair? Já estou no chão, cretino! Há muito tempo. Além disso, já tinha pensado em levantar, mas você passou de lado e sem perceber me deu um empurrão. Eu não me queixo, não. Vá, você é um homem sadio que pode ir pra onde quiser. Mas eu não. Eu acompanho você do chão! Eu o encorajo com o olhar! Vá, ande!
Pequenos burgueses, Máximo Gorki

É na perda de um personagem que se concentra o último conto do primeiro livro de Fernando Tatagiba². Um escritor, que sai à procura de seu personagem, encontra-o pela última vez numa rua pouco iluminada. “Procure outro. Não retornarei para seu conto. Agora possuo meus próprios personagens” (TATAGIBA, 1980, p. 91). Assim afirma um personagem envolvido em seu plano de liberdade, como se se soltasse das amarras criativas de um escritor de literatura, aquele que é capaz da invenção fictícia de seres. Os personagens de Tatagiba, uma vez reais, encontram na Literatura seu protagonismo negado pela realidade. São eles: bêbados, doentes mentais, indigentes, carentes, miseráveis, etc., que, presos a um sistema real sufocante – pois são sempre escoraçados da vida “normal” –, vivem como personagens em liberdade (ou não) ao longo de vinte e quatro contos.

Sob a perspectiva de Beth Brait, em seu pequeno mas importante livro sobre o estudo da personagem (*A personagem*, 1990), sabemos que se torna “possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para dar forma, para caracterizar as personagens” mesmo se elas forem “encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano” (BRAIT, 1990, p. 52). Se o começo deste texto foi bem entendido, a segunda opção da autora condiz exatamente com o que se quer sugerir: a cada personagem aqui analisado podem ser concebidos caracteres humanos. Isso acontece, sem dúvida, também porque não há, para a Literatura, outra instância a recorrer se não for à própria realidade.

Mas vale ressaltar neste espaço que os personagens de *O sol no céu da boca* (1980) alcançam o cerne da vida desgraçada, são seres desafortunados e, portanto, ainda mais próximos de uma realidade crua e desditosa – e cada vez mais longe de uma leitura afável. São contraditórios, personagens que não existem – tão fantasmagóricos que o autor também experimenta vesti-los com o sobrenatural. Mesmo em contos curtíssimos, Tatagiba constrói personagens que, por essa aparição praticamente inédita, dilatam o campo de atuação social e apresentam-se como própria condição de existência de um sistema segregador.

Para Antonio Candido, “a personagem” é aquela “que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CANDIDO et al., 2007, p. 21). Tomemos como exemplo a personagem Theda Bara, que dá nome ao quarto

² O conto se chama “Desencontro”, o livro *O sol no céu da boca* (1980).

conto da série em questão. O narrador em terceira pessoa apresenta a personagem num primeiro instante, para depois entendermos que, na verdade, Theda Bara também é Antônio:

Diante do espelho, absorta, peruca alugada, cílios postiços adquiridos de segundo olho, colar e brincos oxidados, usando maquilagem da mãe, entrava fraudulentamente em outra dimensão. Na avenida só desfilava altas horas da noite, precavendo-se contra piadas indiscretas dos atrevidos. (TATAGIBA, 1980, p. 24).

Por meio de uma descrição progressiva, sutil e delicada, o perfil de Theda Bara é criado, concomitantemente a sua caracterização de travesti. Isso quer dizer que o personagem é apresentado, num primeiro plano, de acordo com sua maior importância, que é precisamente no momento de sua transformação. Os acessórios simbólicos, como colar e brinco, são materializações de um só desejo, ora camuflado, ora exposto pelas características psicológicas de quem sonha em ser somente Theda Bara. Isso também acontece devido ao narrador, pois “O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (BRAIT, 1990, p. 56).

Há também o narrador que depõe, que relata acerca de um personagem, já que o documento oficial é instrumento de manipulação de Fernando Tatagiba, o que provoca a interação da rigidez do sistema burocrático com as possibilidades da literatura, parodiando tanto linguagem como estrutura formal. Nesse caso, o personagem ganha um caráter de alvo, quase um réu sem direito a defesa:

Surpreendi, num desses infectos banheiros de boteco, um indivíduo baixinho, semicareca, com um dedo a menos na mão esquerda e um sorriso servil no rosto empoeirado. Depois de interrogatórios e exames psiquiátricos, descobri ser ele o autor dos desenhos e escritos obscenos nos mictórios das redondezas. Num programa de televisão e grande audiência, mostrei-o sarcasticamente ao público. (TATAGIBA, 1980, p. 47).

Porém, justamente nesse conto, chamado “Aceno no escuro” (Idem, p. 47-48), há também a “abertura” para a inútil justificativa do acusado, do personagem protagonista, um “homenzinho” com “mão disforme sempre tentando apalpar o infinito”, “perdido entre as paredes cinzentas do sonho” (Idem, p. 48) e encaminhado a um manicômio.

As várias formas de apresentar um personagem convergem para enumerações deformadoras, dolorosas, patológicas, e, também, grotescas, monstruosas, insólitas³. É o

³ O termo insólito, utilizado neste contexto é o incomum. Trata-se de uma situação que foge do costumeiro e do ordinário das coisas, inesperado, raro, descomunal, inaudito, inusual, enfim, é aquilo que se considera anormal diante de certa posição cultural e comportamental, imprevisível e surpreendente para determinadas leis.

caso dos contos “O olho no espelho” (Idem, p. 84-85) e “Inquilinos do vento” (Idem, p. 86-89). No primeiro, encontramos personagens apáticos diante de uma inversão de papéis: uma família que se vê, como num espelho, em uma mudança de sentidos. A doméstica se torna dona e proprietária da casa, expulsando os moradores que agem com máxima naturalidade. No segundo, moradores novos são anunciados em tom confessional, como em um diário. São “estranhos” que chegam e se instalam “sem dizer uma palavra” (Idem, p. 86). O elemento insólito conjectura-se ainda na composição desses “inquilinos”, cada qual com sua característica (in)comum: “Uma mulher gorda e imbecil, um homem silencioso e duas crianças excêntricas”. E todos “não param de rir. Riem até mesmo quando dormem. Um riso baixo e sem sentido”. Sem sentido, ou seja, fora do eixo-senso, ex-cêntrico, *non sense*. O riso sardônico se aproxima daquilo que é incontido, irreprimido, mas também pode se tornar assustador porque incontrolável. E também porque passa a ser uma resposta que, talvez, beire à loucura, – ou vai ao outro extremo, o silêncio: “Esperei uma tarde em que se reuniram para perguntar quem eram eles. Não houve resposta. Apenas uma gargalhada ressoou no vazio. Todos riam ao mesmo tempo. E mais nada. Depois de alguns minutos, novamente o silêncio” (TATAGIBA, 1980, p. 86).

No que diz respeito à utilização do silêncio, por meio dos espaços em branco e ainda por omissões relevantes ao aparecimento do fenômeno insólito, há que se assinalar a natureza e a função do não-preenchimento, pois pode ocorrer, e geralmente a narrativa fantástica sugere isso, a impossibilidade de resolução da história, e o silêncio aparece como esse recurso delineador do fantástico. Por outra perspectiva, podemos compreender o silêncio como um mecanismo de poder porque a voz do Outro é sempre ignorada.

Tzvetan Todorov (1980), quando sistematiza o estudo da *Literatura Fantástica*⁴, afirma que a existência de seres sobrenaturais nas narrativas relaciona-se com a ideia de poder. Um gênio, por exemplo, é mais poderoso que os homens e, portanto, “tais seres simbolizam um sonho de poder” (TODOROV, 1980, p. 118). É interessante transpor tal ideia para a leitura de *O sol no céu da boca* porque o que ocorre é justamente o contrário: os seres são sobrenaturais por serem defeituosos, por estarem longe da realidade aparente e aprazível. Ganham às vezes, decerto, “poderes” dentro da narrativa, como o personagem que foge de seu escritor, mas não se superam qualitativamente. Continuam amargurados, penando em meio às agruras das noites.

Pretende-se, em “Inquilinos do Vento”, ser possível nos limites do insólito, de acordo com suas exigências. Por isso, somos informados de que as crianças “passaram a andar pelo teto”. As leis da gravidade não se aplicam a este mundo insólito. Mas a possibilidade de habitar espaços alheios, à semelhança dos ventos, faz parte da ficção tatagibiana. Os mundos recriados evidenciam um insólito ficcional a partir da naturalização. Os estranhos inquilinos tomam a cena, mas agem de maneira receptível ao narrador. É, ao mesmo tempo, um alívio: “Isto prova a mim mesmo que não estou sonhando”. E,

⁴ Já o termo “fantástico”, em Literatura, é demasiado complexo para este pequeno espaço de discussão. Utiliza-se aqui o autor Tzvetan Todorov com o intuito de comentário e, portanto o estudo não merece esgotamento.

finalmente, um reconhecimento: “A anormalidade vai se transformando, gradativamente, aos meus olhos, em normalidade” (TATAGIBA, 1980, p. 88).

Ainda na esteira de Todorov, conseguimos visualizar nestes últimos personagens mencionados a dificuldade de perceber-se o limite entre matéria e espírito. “Assim, aí se pode generalizar o fenômeno das metamorfoses e dizer que uma pessoa se multiplicará facilmente” (TODOROV, 1980, p. 124). Os inquilinos “se incorporaram aos objetos sem que eu notasse” (TATAGIBA, 1980, p. 86), diz o narrador, alertando para a indiferenciação entre sujeito e objeto:

O esquema racional nos representa o ser humano como um sujeito que entra em relação com outras pessoas ou com coisas que lhe são exteriores, e que têm o estatuto de objeto. A literatura fantástica abala esta separação abrupta. Ouve-se música, mas não existe instrumento musical exterior ao ouvinte e produzindo os sons, por um lado, depois o próprio ouvinte, por outro lado. (TODOROV, 1980, p. 124-125).

Outro conto que traz a ideia de objeto chama-se “Inventário”, o qual expõe uma coleção de seres que são manuseados e manipulados conforme atores de uma cena a exhibir a imundície da alma humana, como socar “as cabeças das crianças doentes” e pisar “nos corpos caídos na rua” (Idem, p. 45). Neste conto, crianças doentes se transformam em objetos que “deslizam descontrolados. Como nos desenhos animados” (Idem, p. 45), mas tudo parece apenas uma sugestão imaginativa. Por esse motivo, o insólito ficcional participa de um jogo irônico, traço determinante da narrativa tatagibiana. Tal como pontua Francisco Aurélio Ribeiro, “insólito e absurdo é o cotidiano dos personagens de Tatagiba, como o são os de Kafka” (RIBEIRO, 1990, p. 38).

O ponto de partida aqui percebido é, então, a crítica-social. Empenhado em destacar os elementos destruidores, o autor constrói personagens que, muitas vezes, só são aceitos dentro dos limites imprecisos do fantástico. De outro modo também, os personagens podem caracterizar-se somente pela banalidade, como um ex-operário de obras, um cristo a sofrer diante do aviso “Não há vagas” (TATAGIBA, 1980, p. 37-40) ou podem ser como Terêncio, um “palhaço de profissão” (TATAGIBA, 1980, p. 49). Alguns personagens de Tatagiba podem ser ainda considerados “decorativos”⁵:

A personagem com função decorativa, mas nem por isso dispensável, seria aquela considerada inútil à ação, aquela que não tem nenhuma significação particular, a que inexistente do ponto de vista psicológico. Apesar da expressão “elemento decorativo” estar carregada de sentido pejorativo

⁵ A professora Beth Brait recorre aos autores R. Bourneuf e R. Ouellett (L'univers du roman, 1972) para descrever essa função de personagem do romance.

e aparentemente descaracterizador, não é assim que deve ser entendida neste contexto. Como *elemento decorativo* a personagem, se está no romance, desempenha uma função. Ela pode constituir um traço de cor ao local, ou um número indispensável à apresentação de uma cena em grupo. (BRAIT, 1990, p. 48).

São personagens “coladas” na narrativa, como em “Inventário”, “Bacurau” e “Sétima dimensão”: são mortos-vivos, anões ou mesmo uma ilegítima *Dona Flor* com dois embriagados. Há, ainda, um complexo personagem em “Convulsão”: um morto cismado e incôscio de sua morte. “Convulsão” apresenta um personagem que se depara com sua própria nota de falecimento no jornal matutino, um personagem morto que não se conforma com sua morte. O conto é, pois, um relato de um Ser irreal, uma alma que ainda não saiu do plano terreno e que, por isso, é vista pelos outros personagens, que estão vivos – mas não demonstram espanto diante do exposto. Há, abaixo, um exemplo de diálogo entre o personagem morto e sua esposa:

- Maria, Maria... me compreenda... É verdade que li no jornal a nota de falecimento com meu nome, mas isto é um lamentável equívoco.
- Acalme-se Eulálio. Já mandei trazer o caixão. É forrado, como você gostaria que fosse enterrado.
- Meu Deus! Será que fiquei louco? Todos estão pensando que morri! Vão acabar me enterrando vivo! (TATAGIBA, 1980, p. 73).

“Será que fiquei louco?” não deixa de ser uma dúvida também do leitor, que não sabe como resolver este impasse narrativo: afinal, o personagem está ou não está morto? Por outro lado, a naturalidade com que os outros se dirigem para Eulálio também contribui para esta dúvida, só se inserindo ao âmbito do insólito quando se encerra a narrativa, visto que descobrimos então a repetição da descoberta da morte. Mas nada disso parece tão bem resolvido porque o recurso da repetição sugere apenas a retomada das mesmas dúvidas, podendo o leitor decidir por manter-se no eterno questionamento.

Também “Fio de Ariadne” (TATAGIBA, 1980, p. 66-67), uma intrigante história, guarda um mistério articulado por um narrador que parece observador, mas que participa do momento principal, o enlace insólito. Ao relatar a abordagem de alguns estranhos à casa do vizinho, esse narrador aparece como examinador da situação, estando perto, percebendo os gestos, as intenções. Ele se refere ao seu vizinho como “um velho” e “o morador”, ou seja, como um estranho – tal como são aqueles que chegaram à residência vizinha. “Fio de Ariadne” inicia-se assim:

De repente, surgem na estrada três homens seguidos de perto por uma criança. Apertam a campainha da casa ao lado de onde resido. Ninguém atende. Batem na porta e esperam.
Esperam

Um velho coloca a cabeça na fresta.
E tenta perguntar alguma coisa:
– ?
– Viemos desentupir o cano de descarga. – falam os três homens e a
criança ao mesmo tempo.
Segurando a porta, o morador esboça outra pergunta:
– ? (TATAGIBA, 1980, p. 66).

O insólito também é aquilo que acontece “de repente”, assim como se inicia o conto e, igualmente, como parece se construir boa parte dessas histórias vindas do céu da boca, vindas do inesperado, do imprevisto, do improvisado. A mudez interrogativa do vizinho também acrescenta corpo à matéria insólita, de tal forma que persistem as dúvidas, bem como sanciona a ideia da voz subalterna silenciada.

Paralelamente a isso, podemos pensar nesses personagens como tipos: “alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação. [...] Quando a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira, a personagem passa a ser *caricatura*”. (BRAIT, p.41) No caso de Fernando Tatagiba, seus personagens alcançam a caricaturização, principalmente, quando estão inseridas ironicamente num contexto religioso. Como é o caso de Nazário Oliveira, o “Cavaleiro da Fome”, “louco de pedra”, um justiceiro de Deus que, bêbado, mata mendigos em sinal de salvação. Outro exemplo está no conto “Avenida Vênus” (TATAGIBA, 1980, p. 41-44), no qual se apresenta um personagem descrito segundo seus hábitos estranhos, “um funcionário esquelético, esquisito e corcunda” (Idem, p. 41). A ironia aparece em passagens hiperbólicas, como “é mudo pois, em 36 anos de serviços, nunca abriu a boca senão às 14 horas para engolir as pílulas proteinizadas” (Idem), e também na descoberta desse funcionário desconhecido da empresa: é o próprio Diretor. Assim como os *Tipos populares de Vitória* (1985), de Elmo Elton⁶, os personagens de Fernando Tatagiba são modelos vivos de muitos que viveram (e dos poucos que ainda vivem) pelas ruas da Vila Rubim, de Santo Antônio, da Rua Sete, da Praça Costa Pereira, etc. Como Adolfinho, cuja característica principal “era salientada no carnaval [...] encarnava-se na burrinha, virava a própria burrinha, era a burrinha” (ELTON, 1985, p. 32); e Agapito, que estava sempre a postos na Praça Oito, observando todos que por ali passavam e sabendo detalhadamente os passos de cada um, de onde vinham e para onde foram. Os personagens de *O sol no céu da boca* não deixam de ser Dona Romaninha, Alcebíades, China e demais ambulantes, “vendedores de pirulito, quase sempre rapazolas, assim como os vendedores de amendoim, esses meninos, lépidos e saltitantes, [que] eram vistos em toda parte” (Idem, p. 57). Reinaldo Santos Neves conceitua “tipo popular”, acrescentando ao livro de Elmo Elton:

“[...] o tipo popular reúne estas ou muitas destas características: tem como habitat as ruas, onde passa, indo e vindo, por força da profissão de vendedor ambulante ou de vagabundo crônico; tem comportamento excêntrico, quando não é rasgadamente louco ou alcoólatra; tem origem

humilde; tem figura grotesca, com algum sinal ou marca física bem conspícua; carrega algum apelido que serve, em geral, para ser lançado sobre ele em tom de enxova; sua única arma são os palavrões que atira em represália, atingindo a mãe de Deus e o mundo, de povo e governo; tem a prioridade de ser reconhecido e saudado imediatamente pelas crianças e pelos desocupados – o nome injurioso vem à ponta da língua como por reflexo condicionado. Seu sonho é se anônimo, mas não há como. Sua fama se alastra pela cidade toda, e de forma irreversível. Torna-se figura conhecida de todo mundo, como os artistas de cinema e os políticos. Só que tipo popular qualquer um pode abordar sem rodeio nem cerimônia, para o ritual do escracho. Tipo popular não tem direito a respeito. É um palhaço público, em quem as crianças descarregam sua inata crueldade e os adultos descontam as aporrinhações do dia, as mais recônditas e inconfessáveis amarguras e frustrações. É um bode expiatório oficial. Para tanto, são geralmente pessoas frágeis e indefesas, incapazes de reagir a não ser com o silêncio ensimesmado ou com a saraivada de palavrões que contribuem para desopilar ainda mais o fígado da coletividade” (NEVES, 1993, p. 11-12).

Há, portanto, uma ligação íntima entre os personagens de Fernando Tatagiba e os tipos populares da Grande Vitória. Ligação essa que não ultrapassa o objetivo social e crítico do autor, o qual demonstra absoluto conhecimento da matriz fictícia em sua obra. Daqueles que viveram a época dos anos 70 e 80 na capital do Espírito Santo, podem surgir aproximações entre personagens e pessoas, de acordo com suas funções e trejeitos, talvez, mas a ficção elaborada até mesmo por meio da atmosfera muitas vezes fantástica leva em conta o mimetismo da linguagem (porque não se representa a realidade sem se valer dela própria), como Beth Brait sugere em seu livro, tendo em vista as palavras de Ducrot e Todorov:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente no livro (“O que fazia Hamlet em seus anos de estudo?”). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. (DUCROT; TODOROV, 1972 Apud BRAIT, 1990, p. 10-11).

À semelhança do escritor russo Máximo Gorki (1868-1936), Fernando Tatagiba se vale da possibilidade de seus personagens para criticar as classes mais favorecidas, classificando-as sempre como doentes, a viver maquinalmente. Personagens que se destacam também em tom de melancolia: “Não deixarei testamento. Nada tenho para

deixar nem para levar" (TATAGIBA, 1980, p. 37).

Ao "entrelaçar possibilidade, verossimilhança e necessidade" (BRAIT, 1990, p. 31), Fernando Tatagiba cria condições para a existência de seus personagens. O "personagem", afirma Brait, à luz do pensamento de Aristóteles, é o "ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação" (Idem). Dessa maneira, Tatagiba não mais faz do que atribuir aos seus personagens uma "forma própria de existir" (Idem, p. 51).

Referências

- BRAIT, Beth. *A personagem*. 4ª edição. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1990.
- CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- NEVES, Reinaldo Santos. Rumações sobre tipos populares. In.: *Revista Você*. Secretaria de produção e difusão cultural (UFES). Ano II, nº 17, novembro de 1993, Vitória, Espírito Santo.
- RIBEIRO, Francisco Aurélio. *Estudos Críticos de Literatura Capixaba*. Vitória, Departamento Estadual de Cultura; Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.
- TATAGIBA, Fernando Valporto. *O sol no céu da boca*. Prefácio de João Antônio. Vitória (ES): Fundação Cultural do Espírito Santo, 1980.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PERSPECTIVAS PÓS-COLONIAIS NO BRASIL: ANCORAGENS E ESPECIFICIDADES DO CAMPO LITERÁRIO

Júlia Almeida (UFES)¹

Resumo: Pretende-se aqui traçar um panorama dos estudos pós-coloniais no Brasil em diálogo com os gestos fundadores da crítica pós-colonial em outros domínios de língua e cultura, mapeando autores, eixos de pesquisa e disciplinas sensíveis a esses debates, sobretudo no campo literário. Veremos que, no caso brasileiro, a crítica pós-colonial tem demarcado como decisiva a tematização do texto periférico das populações não inscritas no cânone, pois são elas que apontam as relações hierárquicas de poder que configuram nossa realidade (CARVALHO, 2013). Procuramos, assim, perceber como o *corpus* literário afro-descendente – que fala a partir de um lugar de exclusão dos benefícios do nacional – encena, desconstrói imagens de unificação, homogeneidade e harmonia fundadoras da nacionalidade, revelando as condições de um país ainda em vias de se tornar uma nação responsável perante as matrizes étnicas e sociais de sua formação.

Palavras-chave: Crítica pós-colonial; Brasil; literatura e afro-descendência.

A vertente portuguesa dos estudos pós-coloniais contemporâneos ganhou fôlego com o texto de Boaventura de Sousa Santos “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”, publicado em 2002 em versão inglesa e portuguesa, e no Brasil em 2004². Partindo de uma análise das especificidades do colonialismo português, em que Portugal figura como um colonizador “colonizado” – daí sua

¹ Júlia Almeida é Professora Associada da Universidade Federal do Espírito Santo. Email: almeidajulia@terra.com.br

² Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org.). Cultura e desenvolvimento. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 22-73). A versão publicada no Brasil não contém a parte inicial (e muito elucidativa do texto), motivo pelo qual citamos a publicação em inglês.

indecidibilidade e sua interidentidade – ineficiente e dependente da Inglaterra, incapaz de regular eficazmente sua colônia, mas nem por isso menos colonizado, Santos propõe que essas diferenças se reflitam na crítica pós-colonial em português, a partir da seguinte agenda de problemas: à diferença do pós-colonialismo inglês, para o qual a hibridação é uma aposta, uma das tarefas da crítica portuguesa seria distinguir tipos mais ou menos emancipatórios de hibridação, uma vez que a miscigenação é uma prática do colonialismo português; seria preciso particularizar as formas de racismo e de regras que dão origem à miscigenação no império português (contrariamente ao que fez crer o luso-tropicalismo); também dar-se conta das complexidades da relação colonizador-colonizado quando o colonizado experimenta ele mesmo a disjunção entre ser colonizador e colonizado; e ainda perceber os efeitos de uma dupla colonização (por Portugal e pela Inglaterra) no colonizado brasileiro – duplamente pressionado por falta e excesso de colonizador, ou por excesso de passado ou de futuro.

Uma crítica pós-colonial sensível às tonalidades e especificidades culturais seria consolidada na direção de um pós-colonialismo *situado*, e não sobrepondo valores hegemônicos da colonização e do pós-colonialismo ingleses. Pesquisas propostas pelo Centro de Estudos Sociais – CES da Universidade de Coimbra, dirigido por Boaventura de Sousa Santos, dão visibilidade a essa perspectiva, como o *Projeto Tolerance – The semantics of tolerance and (anti-)racism in Europe*, cujas publicações têm iluminado aspectos importantes do racismo “à portuguesa”, desenvolvendo o eixo de pesquisa das formas de racismo nos domínios de colonização portuguesa proposto por Santos³.

Uma pauta mais particularmente luso-brasileira de problemas coloniais e pós-coloniais que exigem a reflexão contemporânea foi proposta em eventos e discussões que resultaram no livro *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros* (BASTOS; ALMEIDA; FELDMAN-BIANCO, 2002)⁴, em que antropólogos e historiadores radicados no Brasil e em Portugal revisitam à luz da teorização pós-colonial o antigo império português e suas reconfigurações atuais, tomando como unidade a mútua constituição de colonizador e colonizado, o que não deixa de ser um dos eixos de pesquisa apontados por Boaventura de Sousa Santos. Conjunturas históricas diversas do colonialismo e do pós-colonialismo portugueses são revisitadas, no sentido de demarcar referências para análises das especificidades da experiência colonial portuguesa, sem que se postule sua excepcionalidade, como na interpretação luso-tropicalista do mundo colonial português. Temas do passado como escravidão, etnicidade e miscigenação são revistos, e também questões prementes como migração e racismo hoje em Portugal. Outros eixos de pesquisa são realçados quando se coloca em questão os pressupostos de uma língua e um passado comuns (inclusos por exemplo na criação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa

³ Ver artigos do Projeto Tolerance disponíveis no site da CES: <<http://www.ces.uc.pt>>. A coletânea *Epistemologias do Sul* (Santos; Meneses, 2010) também oferece uma perspectiva ampliada dessa corrente, embora não situada em espaços de língua oficial portuguesa.

⁴ O livro foi publicado em Portugal em 2002 e posteriormente no Brasil em 2007, pela Editora da Unicamp.

– CPLP) como “tentativas de reconstruir uma entidade pós-colonial capaz de contrabalançar o efeito de erosão da globalização e a marginalidade portuguesa no seio da EU [União europeia] (ALMEIDA, 2002, p. 33).

É, nesse sentido, que um exame dos pressupostos de uma suposta identidade existente entre o Brasil, Portugal e os países africanos de língua oficial portuguesa parece ser o ponto de partida de vários pesquisadores oriundos de ex-colônias de Portugal, sobretudo de países africanos, que vivenciam ainda como problemas muito atuais os efeitos das imposições coloniais, inclusive da língua portuguesa. Nessa direção estão os trabalhos dos cientistas sociais Elísio Macamo e Patrício Langa, evidenciando como tarefa de início para um diálogo África-Brasil a desconstrução dos conceitos que “naturaliza[m] a nossa pertença a um espaço comum” e dos “pressupostos sobre os quais a história que produziu esse espaço comum assenta”, como ressaltou Elísio Macamo, em seu texto “A moral da História: adiar conversa como intervenção epistemológica” (2012, p. 9). Daí o cuidado com os construtos pressupostos nos diálogos luso-afro-brasileiros, começando pela língua comum e pelo conceito de lusofonia, que encobrem o fato de que, para falantes de línguas autóctones do Brasil e da África, a língua portuguesa constitui um problema, um impedimento, e não um bem comum a nos unir, incitando uma crítica (inclusive da perspectiva pós-colonial) que se faça não só nos espaços de fala das línguas coloniais, mas que se abra às tensões e múltiplas perspectivas das línguas suprimidas ou quase suprimidas pelos processos coloniais e pós-coloniais.

No Brasil, nessa última década, um corpo significativo de teóricos em trabalho paralelo tem produzido crítica pós-colonial a partir de diversas áreas de conhecimento: estudos literários, sociologia, antropologia e história são as que mais se deixaram afetar por esse debate. Considerando o *corpus* de pesquisas reunidos no livro *Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas* (ALMEIDA; MIGLIEVICH-RIBEIRO; GOMES, 2013) e também outras em circulação no país e fora, podemos perceber algumas especificidades da crítica enunciada a partir do tempo-espaço brasileiro que, no meu entender, começa com uma afirmação de José Jorge de Carvalho, em “O olhar etnográfico e a voz subalterna – Para uma teoria da subalternidade e do luto cultural” (2013): ao investigar o modo como a antropologia tem respondido aos estudos pós-coloniais e subalternos, afirma ser o texto periférico, e não o texto do colonizador, como na crítica inglesa, o objeto de tematização de um projeto etnográfico sensível à condição colonial no Brasil, na direção de uma “descolonização das paisagens mentais” que percorre os vários saberes. Nossa tarefa, em sua proposição, seria a de ouvir e inscrever as vozes de nossas populações ainda não inscritas no cânone, na medida em que são elas que inscrevem as relações hierárquicas de poder que configuram nossa realidade.

Potencialidades de reverberação e deslocamento de vozes subalternizadas também foram inscritas por Heloisa Toller Gomes no texto “Crítica pós-colonial em questão” (2008, sem paginação), em que enumera “à guisa de conclusão”, possibilidades de desdobramento dos estudos pós-coloniais brasileiros: essa pauta começa por “questões de representação e autorrepresentação”, que têm na história tardia da área cultural e letrada no país um forte bloqueio para a expressão identitária entre nós, escapando pelas sub-codificações da oralidade a serem decifradas; encontra nos “caminhos culturais

desviantes e alternativos” uma história cultural da marginalidade afro-brasileira a ser deslindada; enfrenta a “questão racial” e a inserção populacional do ponto de vista social, étnico, cultural; conduzindo, então, à “reavaliação de conceitos e de mitos fundacionais que interpretam a formação da nação e descrevem a identidade brasileira enquanto povo” e, desmistificando a condição utópica da nação, impõem a “questão da nacionalidade hoje”, como último ponto.

Sobrepondo esses cinco eixos de pesquisa propostos por Heloisa Toller Gomes aos trabalhos que venho mapeando no país, pode-se dizer que o diálogo inter/transdisciplinar executa e amplia muito bem a pauta proposta pela autora. Traçarei algumas linhas aqui nesta cartografia ampla das perspectivas de pesquisa em crítica pós-colonial no Brasil, iniciando com a antropologia de José Jorge de Carvalho, que ilustra a meu ver magistralmente o primeiro eixo proposto por Gomes, da representação, da autorrepresentação e do papel da oralidade nesse processo. Em suas pesquisas, as narrativas orais de populações subalternizadas (como as quebradeiras de coco de babaçu, vítimas de expulsão e traumas até o reconhecimento de suas terras) permitem ao sujeito uma capacidade de se representar, sem suprimir o passado de escravidão e a pertença étnica, colocando-se como “documento de cultura” (e não documento de barbárie, como na perspectiva de Spivak) e lugar de sujeito ao qual todos nós podemos “nos colar” (CARVALHO, 2013, p. 86). Uma variação interessante que se pode acrescentar ao cânone internacional dos estudos pós-coloniais e sua afirmação por vezes dita ou tomada de modo simples demais de que os subalternos não se representam. Nas práticas acadêmicas desse antropólogo, essas populações e suas expressões de saber são legitimadas e convidadas a dar cursos regulares via Projeto Encontro de Saberes, na Universidade de Brasília. Nesse eixo estariam pesquisas e projetos que, em diálogo muito estreito com as práticas acadêmicas indígenas em países vizinhos, pensariam em modos de conhecimento e representação a partir de outras semióticas e regimes que não somente a escrita (a terra, a oralidade, o audiovisual etc.).

Para ilustrar o segundo eixo dos desdobramentos da crítica pós-colonial no Brasil, o dos “caminhos culturais desviantes e alternativos” que aponta para uma história cultural da marginalidade afro-brasileira a ser investigada, ilustrarei com o trabalho de Eduardo de Assis Duarte, tantas vezes em diálogos com o sujeito pós-colonial ou diaspórico (pode o negro falar?, indaga). Seu trabalho persistente em dispor, organizar, atualizar, comentar, reler o enorme *corpus* literário afrodescendente no Brasil, que vai de Luis Gama a Ademiro Alves, tem o ímpeto de mostrar que “o negro sempre falou”, sobretudo falou como negro, como sujeito étnico (2011, p. 16), inclusive Machado de Assis. Daí suas antologias *Machado de Assis afrodescendente* (2007) e *Literatura e Afrodescendência no Brasil* (2011), e o Literafro – Portal da Literatura Afro-brasileira hospedado no site da UFMG. Ainda nesse eixo dos “caminhos culturais desviantes” seria preciso incluir os trabalhos de Heloisa Toller Gomes (2009; 2008)⁵ e Stelamaris Coser, que reescrevem os caminhos

⁵ A maioria dos autores citados tem textos na coletânea acima referida, à qual remeto para maiores referências.

de uma produção cultural afro-americana a partir do aprofundamento de críticas comparatistas e interdisciplinares com enfoque em processos transnacionais e diaspóricos. Aqui também ecoam as pesquisas de Conceição Evaristo, Sandra Regina Goulart de Almeida, e toda uma especificidade da crítica e do fazer literários ventilados pelos ares da crítica pós-colonial.

Sobre o terceiro eixo, da questão racial, que os estudos pós-coloniais têm enfrentado com muita ênfase no tempo-espaço português (ver, por exemplo, as pesquisas do *Projeto Tolerance* citado anteriormente), temos também resultados muito expressivos no Brasil. Os trabalhos de Antônio Sergio Guimarães, Sérgio Costa, Carlos Gadea, Heloisa Toller Gomes, Joel Rufino são elucidativos nessa direção. Distintas problematizações das tensões étnico-raciais brasileiras são articuladas em uma perspectiva de descolamento dos “atalhos” da modernidade, seja a miscigenação espontânea ou a democracia racial, de que ainda hoje a produção intelectual brasileira não está livre.

Por fim, reunindo os dois últimos eixos, da reavaliação de conceitos e de mitos fundacionais que interpretam a formação da nação, desmistificando a condição utópica da nação hoje, citaria o trabalho de Silvano Santiago, que têm explicitado os impasses e desafios a partir dos quais as novas gerações pensam o país, sobretudo como traduzem seus anseios para quem ou além do nacional, tal como proposto pelas teorias clássicas da identidade brasileira. Entre esses desafios, está a necessidade de rever o modo como as diferenças étnicas, linguísticas, religiosas e econômicas foram escamoteadas na construção de um todo nacional íntegro, “pela perda da memória individual do marginalizado e em favor da artificialidade da memória coletiva” (2004, p. 58). Essa tarefa requer uma revisão das práticas e discursos que fundaram a nacionalidade em uma unidade (supostamente harmoniosa) da diversidade, mas que mantiveram excluídos do nacional – sem acesso aos direitos e benefícios nacionais – os elementos étnicos que esses mesmos discursos integraram em sua retórica (SANTIAGO, 2011).

Esses cinco eixos de pesquisa em que, provisoriamente, apresentamos a produção crítica pós-colonial no Brasil não inauguram uma perspectiva nova, não recortam novos problemas, não reinventam uma *práxis* de pesquisa original: insistem em problemas que se impuseram a partir das diferenças e desigualdades herdadas da colonização e que pertencem ao que, dialogando com Roberto Schwarz (1977, p. 31), entendemos como “campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias” que insistem nesse lugar geocultural em que nos inserimos como intelectuais e que demandam nossa continuada atenção. O pós-colonial constitui redes de pesquisa que procura dar visibilidade aos problemas que dos centros hegemônicos – e de suas redes conceituais – não interessa ver, verdadeiros pontos cegos que parecem resolvidos quando uma expressão é retirada de circulação – “terceiro mundo”, “periferia” – ou quando uma nova categoria redistribui novas relações – “império” e não mais “imperialismo”. Reforçam, nesse sentido, as demandas já enunciadas por uma razão e uma sensibilidade pós-coloniais que desde muito tempo atravessam a prática acadêmica e literárias brasileiras. Evidentemente esses eixos e autores com que ilustramos essas pesquisas não esgotam as amplas possibilidades de intervenção neste debate nos vários campos de conhecimento.

Ressonâncias no campo literário

Queria trazer uma fala de Conceição Evaristo que servirá para marcar este comentário sobre as especificidades do pós-colonial na crítica/literatura brasileiras: dizia a pesquisadora e escritora o quanto as palavras de Edward Said no início de *Orientalismo* – atando sua condição de oriental a suas pesquisas sobre o orientalismo – foram de grande utilidade ao pesquisador negro, habituado a ouvir de professores e orientadores que o investigador deve se distanciar de suas circunstâncias de vida – a “ladainha da neutralidade”⁶. Em seu trabalho como escritora e pesquisadora, a contaminação de seus escritos como mulher negra é a tônica – o que a autora explicitou na expressão *escrev(ivência)*. De fato, com aquelas considerações sobre seu método, Said inaugurava condições de o pensamento relacionar-se de outra forma com seu contexto de experiência.

Conceição Evaristo concentra em seu trabalho as energias dessa razão/sensibilidade que quer abrir espaços para superação das heranças coloniais de que a sociedade brasileira tanto precisa. Nela, encontram-se os vieses de uma escrita pós-colonial, literária e acadêmica questionadora do parco reconhecimento que as culturas africanas tiveram e têm na formação da nacionalidade brasileira; questionadora de uma ótica eurocêntrica no país que ora embranquece os autores e textos negros, ora os desconhece; questionadora dos mitos associados à mestiçagem espontânea; afirmadora da ordem de experiência que constrói uma perspectiva singular, um ponto de vista encarnado no texto, no seu caso feminino e afrodescendente; afirmadora de uma arte verbal oralizada, de grafias e línguas não ocidentais; afirmadora de uma história que se reconta a partir dos subalternos.

Meu trabalho neste campo tem sido impulsionado pela pergunta de como os textos periferizados do *corpus* literário (e em outros *corpora* não literários) tem se confrontado com imagens e discursos que fundaram a nacionalidade em uma unidade supostamente harmoniosa, mas que mantêm excluídos dos benefícios do nacional os elementos étnicos e sociais que essa retórica incorpora, evocando aqui a precisa formulação de Silviano Santiago (2011). Como o texto periferizado encena, desconstrói essas imagens fundadoras do país, possibilitando que outros entendimentos se contraponham à perspectiva acomodada dos dispositivos da nacionalidade. Será preciso ver além dos dispositivos de homogeneização e hegemonização de certos valores culturais nacionais para indagar os processos que Bhabha chama de “dissemiNação – de significado, tempo, povos, fronteiras culturais e tradições históricas” (1990, p. 317), em que uma polifonia de histórias e contra-narrativas escreve a nação como “zona de

⁶ Em conferência no Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC-UFRJ) intitulada “Nos labirintos do silêncio de Anastácia: um grito de muitas vozes”, em 06 de outubro de 2011.

instabilidade oculta' onde reside o povo" (FANON apud BHABHA, 1990, p. 303), revolvendo o terreno das manobras ideológicas pelas quais comunidades recebem identidades essencializadas.

É com a motivação de perceber no detalhe do texto literário as contra-narrativas aos grandes discursos e imagens fundadores da nação que traremos algumas passagens desse maravilhoso *corpus* que Eduardo de Assis Duarte nos possibilitou conhecer quando organizou *Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia Crítica* (2011). Apenas ilustraremos o procedimento com um tema caro ao país e aos estudos culturais e pós-coloniais – a mestiçagem – indagando como esses textos da produção afro-brasileira revolvem essa pedra angular de fundação da brasilidade. Começaremos pelo poema "Comensais", de Adão Ventura, poeta integrado ao cânone da poesia negra brasileira (2011, p. 202):

A minha pele negra
Servida em fatias
Em luxuosas mesas de jacarandá.
A senhores de punhos rendados
há 500 anos.

Contra o discurso celebratório das origens e da fusão das raças, encena-se-aqui, nessa mesa colonial e pós-colonial que não deixa de estar posta, a ideia de Darcy Ribeiro do fazimento cruel do povo brasileiro, máquina de moer gente, que não cessou seu trabalho ancorada por relações biopolíticas de raça e atenuada pelo recurso retórico da miscigenação, que Jamu Minka desconstrói no poema "Muleta verbal" (2011, p. 238):

Letras, sílabas e
Sentidos da diversidade
pretoexpressar-se é atitude
o reverso do afro sem texto
ousadia pura e malvista nas redações
na tradição

Mestiçagem tem preferência
Privilégios na mídia
Ponta da língua
Top do ibope

Se brancas línguas se complicam
Sobre negruras à margem de tudo
Lá vem emergência
Recurso ao malandro discurso
Mestiçagem, muleta verbal.

Se considerarmos que por vezes o Brasil é referido como tendo revelado “híbridos pós-coloniais *avant la lettre*”⁷, através por exemplo da reivindicação modernista da antropofagia ou do Brasil miscigenado de Gilberto Freire⁸, uma das tarefas das pesquisas pós-coloniais no Brasil tem sido, na ampla direção apontada por Elísio Macamo, “identificar os princípios éticos na base da ordem social brasileira que foram violados no processo de constituição da nação brasileira” (2013, p. 207). Essa tarefa requer uma releitura dos discursos que fundaram a singularidade brasileira em um hibridismo excepcionalista e que se refinem os meios e categorias de análise: seja distinguindo hibridismos (mais ou menos ativos nas suas seleções, mais ou menos forçados, assimilados etc.); seja reconstituindo gestos e enunciados de resistência lá onde se percebia uma ausência de voz; seja buscando, como em Silviano Santiago (2011, p. 179), uma impositação étnica capaz de impor o limite necessário ao expansionismo ocidental europeu e à “noção de mestiçagem espontânea como concreto pré-fabricado do legitimamente nacional”, na esteira do que Shohat dizia: “negociar locais, identidades e posicionalidades em relação à violência do neocolonialismo é crucial para que a hibridização não se torne uma figura de consagração da hegemonia” (1992, p. 110, tradução minha).

Os detalhes do texto afro-brasileiro propõem, assim, uma desconstrução muito precisa de um dispositivo imagético-discursivo de produção de homogeneidade e harmonia e deixa desprender as imagens de um país ainda em vias de se tornar uma nação responsável perante as matrizes étnicas e sociais de sua formação. Seguindo, assim, os rastros dessa enunciação literária, que fala a partir de um lugar de exclusão dos benefícios do nacional, podemos reler os discursos e as práticas que fundaram a singularidade brasileira na mestiçagem espontânea, na democracia racial e em outros mitos, repensando o país às avessas das grandes imagens de unificação: vozes singulares que permitem inscrever as relações de poder que configuram nossa sociedade na direção de outras e melhores escolhas ainda por vir.

Referências

- ALMEIDA, Júlia. Perspectivas pós-coloniais em diálogo. In: ALMEIDA, Júlia; MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia; GOMES, Heloisa Toller. *Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Faperj, 2013. p. 9-29.
- ALMEIDA, Júlia; MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia; GOMES, Heloisa Toller. *Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Faperj, 2013.

⁷ “Os protagonistas culturalmente sincréticos dos modernistas brasileiros [...], os “heróis sem caráter” cunhados por Mario de Andrade podem ser vistos como ‘híbridos pós-coloniais’ *avant la lettre*. As teorias canibalistas dos modernistas brasileiros e sua elaboração pelo movimento tropicalista [...] simplesmente assumiram que os povos dos Novos Mundos são culturalmente misturados, um amálgama não resolvido de identidades indígenas, africanas, europeias, asiáticas e árabicas” (Shohat, 1992, p. 109, tradução minha).

⁸ “Freyre, nos anos 30 do século XX, foi o ideólogo do Brasil miscigenado. Poderia dizer-se que apresentou um discurso pós-colonial *avant la lettre*, considerando o seu fascínio com a hibridização cultural” (ALMEIDA, 2002, p. 31).

- ALMEIDA, Miguel Vale. *O Atlântico Pardo: antropologia, pós-colonialismo e o caso "lusófono"*. In: BASTOS, Cristiana. ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela. *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002, p. 23-37.
- BASTOS, Cristiana. ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela. *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. (Ed.). *Nation and Narration*. New York: Routledge and Keegan Paul, 1990.
- CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna – Para uma teoria da subalternidade e do luto cultural. In: ALMEIDA, Júlia; MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia; GOMES, Heloisa Toller. *Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Faperj, 2013. p. 55- 99.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Le chapitre manquant d' *Empire*. *Multitudes*, Paris, n. 26, p. 27-49, aut. 2006.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- GOMES, Heloisa Toller. *Marcas da escravidão: o negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: EdUEJ, 2009.
- _____. Crítica pós-colonial em questão. *Revista Z Cultural* – Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Ano III, n. 1, 2008.
- DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- _____. Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra. In: *Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia crítica*, v. 1 – Precursores. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- _____. (Org.). *Machado de Assis afro-descendente*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Pallas, 2007.
- HALL, Stuart. The West and the Rest: Discourse and Power. In: HALL, Stuart; GIEBEN Bram, (eds). *Formations of Modernity*. Open University/Polity Press, 1992, p. 275-331.
- LANGA, Patrício. A afro-brasilização e a possibilidade de conhecimento da realidade social africana e brasileira contemporânea. *Realis* – Revista de Estudos Anti-Utilitaristas e Pós-coloniais v. 2, n. 1, Dossiê Africanidades e Brasilidades: ensino, pesquisa e crítica, p.16-32, 2012.
- MACAMO, Elísio. O pós-colonial *ante portas*: algumas notas de rodapé. In: ALMEIDA, Júlia; MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia; GOMES, Heloisa Toller. *Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Faperj, 2013. p. 247-256.
- _____. A moral da História: adiar conversa como intervenção epistemológica. *Realis* – Revista de Estudos Anti-Utilitaristas e Pós-coloniais v. 2, n. 1, Dossiê Africanidades e Brasilidades: ensino, pesquisa e crítica, p.1-15, 2012.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras*, Niterói, n. 34, p. 287-325, 2008.
- _____. Herencias coloniales y teorías postcoloniales. In: GONZÁLES STEPHAN, Beatriz. *Cultura y Tercer Mundo: 1*. Venezuela: Nueva Sociedad, 1996, p. 99-136.

- MINKA, Jamu. Muleta verbal. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.) *Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia crítica*, v. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 238.
- SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia de Bolso, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. Destino: Globalização. Atalho: Nacionalismo. Recurso: Cordialidade. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia crítica – v. 4*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 161-181.
- _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte:: Editora UFMG, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Between Prospero and Caliban: colonialism, postcolonialism and inter-identity. *Luso-Brazilian Review*, Madison, v. 39, n. 2, p. 9-43, win. 2002.
- _____; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.
- SHOHAT, Ella. Notes on the "Post-Colonial". *Social Text*, Durham, n. 31-32, 1992, p. 99-113.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977, p. 29-48.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- VENTURA, Adão. Comensais. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia crítica*, v. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 202.

PRÁTICAS DE LEITURAS LITERÁRIAS NAS TURMAS DO 3º E 5º ANOS DE UMA ESCOLA DA REDE MUNICIPAL DE VITÓRIA (ES)

*Ana Cintia Alves Machado (UFES)
Sarana Lelis de Sousa (UFES)¹*

Resumo: Este trabalho se justifica pelo interesse de saber como ocorrem as práticas de leituras literárias no espaço escolar, analisando especificamente como se dá esse processo de vivência dos alunos das turmas do 3º e 5º anos do ensino fundamental na rede municipal de Vitória (ES) com a literatura, haja vista sua importância na formação das crianças e o fato de estudos de campo com esse recorte serem relativamente escassos. Discutiremos as práticas de leituras literárias e de educação literária vivenciadas pelos alunos na instituição no decorrer do segundo semestre do ano letivo de 2013. Utilizamos como recursos observações, diário de campo e questionários; e, em paralelo, realizamos um projeto de intervenção que teve por objetivo proporcionar aos alunos uma vivência maior com a leitura literária, haja vista sua importância para os alunos em processo de formação escolar. Há, desse modo, o interesse de inserir no cotidiano do aluno o hábito da leitura, a contínua constituição de uma biblioteca interior, a interação com os diferentes suportes textuais, a ampliação do universo cultural, o compartilhamento de experiências leitoras, o conhecimento de diversos gêneros e recursos textuais, a inserção no meio literário e a vivência da tensão entre valores éticos e estéticos a partir de mediação/ interação com sujeitos igualmente leitores.

Palavras-chave: Leitura. Literatura. Práticas de leitura literárias.

¹ Ana Cintia Alves Machado e Sarana Lelis de Souza são Graduandas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: anacintia-@gmail.com / saranalelis16@hotmail.com .

Introdução

Entendemos que a literatura possibilita a descoberta de novos caminhos em que é possível a formação da consciência crítica do aluno, assim como afirma a autora Abramovich (2006):

Ao ler uma história a criança também desenvolve todo um potencial crítico. A partir daí ela pode pensar, duvidar, se perguntar, questionar... Pode se sentir inquieta, cutucada, querendo saber mais e melhor ou percebendo que se pode mudar de opinião... E isso não sendo feito uma vez ao ano... Mas fazendo parte da rotina escolar... (p. 142).

Ao ler o aluno também tem a possibilidade de inventar, imaginar e criar. A leitura nos proporciona momentos prazerosos, e permite uma socialização mais rica com o texto literário, que, por sua vez, será construída ao longo de sua prática. A autora Colomer (2007) vem afirmar o papel importante que a literatura exerce na capacidade de interpretação do leitor estando mais próximo da cultura literária:

Nesse novo marco conceitual ficou claro que o interesse da formação literária na escola não tem como raiz a transgressão de um discurso estabelecido sobre as obras, mas que a educação literária serve para que as novas gerações incursionem no campo do debate permanente sobre a cultura, na confrontação de como foram construídas e interpretadas às ideias e os valores que configuram. Por conseguinte tratava-se de desenvolver uma capacidade interpretativa, que permita tanto uma socialização mais rica e lúcida dos indivíduos como a experimentação de um prazer literário que se constrói ao longo do processo. (COLOMER, 2007, p. 29)

A escola, juntamente com o professor, tem o dever de mostrar às crianças a importância da leitura, o prazer de ler, conhecer, aprender através de histórias, contos e imagens. A leitura tem que ser apresentada como algo prazeroso e que, simultaneamente, desenvolve a inteligência, a criatividade e o conhecimento de mundo, de modo que desperte a curiosidade, o desejo de ler e também a criticidade e a vontade de transformação das condições objetivas da existência. No entanto, sabemos pouco sobre como isso efetivamente ocorre (e se ocorre) nos anos iniciais do ensino fundamental: disto decorre a importância de nossa pesquisa de campo, em contato direto com as práticas levadas a turno no espaço escolar. Segundo Roger Chartier (1991):

É preciso considerar também que a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, espaços e hábitos. Longe de uma fenomenologia

da leitura que apague todas as modalidades concretas do ato de ler e o caracterize por seus efeitos, postulados como universais, uma história das maneiras de ler deve identificar as disposições específicas que distinguem as comunidades de leitores e as tradições de leitura. O procedimento supõe o reconhecimento de diversas séries de contrastes. (CHARTIER, 1991, p. 178)

Desse modo a escola tem o papel primordial no desenvolvimento da leitura literária e deve realizar seu papel de educadora, buscando atrair esses alunos por meio de métodos novos que sejam prazerosos, levando os alunos ao desenvolvimento de um olhar crítico sendo capaz de interpretar o que lhes é apresentado. A autora Colomer vem enfatizar que [...] “a busca de um novo modelo de ensino literário se inicia com certo consenso na reflexão educativa das últimas décadas: o objetivo é desenvolver a competência interpretativa e é necessário fazê-lo através da leitura” (COLOMER, 2007, p. 30).

A leitura obedece às mesmas leis que as outras práticas culturais, com diferença de que ela é mais diretamente ensinada pelo sistema escolar, isto é, de que o nível de instrução vai ser mais poderoso no sistema dos fatores explicativos, sendo a origem social o segundo fator. No caso da leitura, hoje, o peso do nível de instrução é mais forte. Assim, quando perguntar a alguém seu nível de instrução, tem-se já uma previsão concernente ao que ele lê, ao número de livros que leu no ano, etc. (BOURDIEU e CHARTIER, 2001. p. 236).

Na pesquisa das práticas, é necessário conhecer os materiais escritos que são agenciados pela escola para as leituras literárias. A esse respeito (a importância do estudo das formas que um texto é dado à leitura), Don Mckenzie (apud CHARTIER, 2010) nos diz ainda que:

[...] o sentido de qualquer texto, seja ele conforme aos cânones ou sem qualidades, depende das formas que o oferecem à leitura, dos dispositivos próprios da materialidade do escrito. Assim por exemplo, no caso dos objetos impressos, o formato do livro, a construção da página, a divisão do texto, a presença ou ausência das imagens, as convenções tipográficas e a pontuação. (p. 8).

Sabemos que para formar leitores críticos e com qualidade, requerem-se, além dos materiais escritos, condições favoráveis para a prática social da leitura, como afirmam Alves e Camargo (2009). De acordo com esses autores, uma biblioteca na escola é essencial para que os alunos possam ter o contato e uma vivência maior com bons livros, que provocarão agradáveis momentos de leitura. E para que esses momentos virem hábitos frequentes é necessário, uma diversidade maior de textos literários à disposição desses alunos para que ampliem seus horizontes de leitura, bem como a

experiência reiterada de participação em comunidades leitoras.

A leitura nos proporciona conhecimentos novos, momentos de conforto, euforia, prazer e nos leva a momentos históricos, apresentando-nos o mundo e permitindo-nos uma efetiva inserção nele e em seu processo contínuo de transformação. Na busca de significados que ampliem os nossos horizontes precisamos tornar o contado das crianças com a literatura de maneira que seja parte de sua rotina, o que irá permitir um posicionamento crítico do leitor diante da realidade, pois ser um leitor é ter um caminho de descoberta e de compreensão do mundo.

Desse modo iremos analisar as “Práticas de leituras literárias nas turmas do 3º e 5º ano de uma Escola da Rede Municipal de Vitória (ES)” localizada no bairro Jardim da Penha, buscando conhecer como vêm ocorrendo essas práticas. Caso não haja esse tipo de prática na escola pesquisada, tentaremos implantar um projeto de leitura literária em que se possa proporcionar aos alunos a vivência com a leitura literária, tornando essa prática constante no cotidiano escolar desses alunos.

A literatura infantil e juvenil e sua importância para as crianças em processo de escolarização

De acordo com Zilberman (apud ZANOLLA, PANOZZO e RAMOS, 2008, p. 5), a literatura infantil apresenta-se cada vez mais como objeto estético destinado a um público específico, a criança. Nesse sentido, além de contribuir para a constituição do leitor enquanto ser humano — papel humanizador —, os textos literários infantis podem propiciar a expansão do domínio linguístico da criança, graças à exploração singular das potencialidades da palavra.

O texto literário apresenta também a existência humana, representando suas dimensões como o medo, a alegria, o sofrimento, a morte. Com isso a literatura oferece ao leitor uma importante função de permitir-lhe vivenciar outros contextos e tempos e lhe trazer a compreensão do mundo, o que nos remete à importância de proporcionarmos cada vez mais aos alunos o contato com a leitura literária.

É imprescindível que nós, professores, possamos fazer com que a leitura esteja cada vez mais presente na vida do aluno, o que o levará a ser um leitor que constrói suas competências, potencialidades, experiências singulares, assim como nos diz Colomer (2007):

Se se tratava de basear-se na prática da leitura, devia-se pensar que esta constrói a competência do leitor em fases recorrentes que incluem, primeiro, o desejo de entrar no jogo; segundo, a aquisição gradual das capacidades interpretativas – a suspensão da incredulidade, a projeção psicológica, a antecipação e reinterpretação do que se está lendo, etc. -, e, apenas em terceiro lugar, a explicitação das regras seguidas dos mecanismos utilizados para construir o sentido e que podem servir tanto para aprofundar a leitura realizada como para aprender e fazer leituras mais complexas – e, portanto, mais gratificantes – em outra ocasião. (p. 38)

Não basta apenas quereremos tornar os nossos alunos leitores, mas se faz necessário que nós docentes nos preocupemos com nossa formação, é preciso que estejamos sempre atualizados e que mostremos aos nossos alunos que somos professores leitores para que assim possamos interferir na formação leitora de nossos alunos. Pois não há como esperar que nossos alunos sejam leitores se nós não o somos. E como afirma a autora Mortatti (2001):

Apesar de a proclamada preocupação com a formação do leitor envolver também um consenso político perigoso e ter muito de conservadora e neutralizadora das pressões sociais, se nós, professores, acreditamos na força transformadora da leitura da literatura, não podemos nos omitir enquanto cidadãos e educadores. Não podemos abdicar do papel histórico que nos cabe: de nos formarmos como leitores pra interferir criticamente na formação qualitativa do gosto estético de outros leitores. (MORTATTI, 2001, p. 142)

Temos que ter consciência também que todos nós somos diferentes, cada um com suas especificidades, por consequência disso, cada um também tem sua maneira de ler, de entender e compreender o que está dito. Cabe, por sua vez, ao professor mediar esse trabalho sempre que for possível. Com isso, Chartier (1991) vem nos dizer que:

A leitura não é somente uma operação abstrata de intelecção: é por em jogo o corpo, é inscrição num espaço, relação consigo ou com o outro. Por isso devem ser reconstruídas as maneiras de ler próprias a cada comunidade de leitores,.. Uma história da leitura não se pode limitar unicamente à genealogia de nossos modos de ler, em silêncio e com os olhos, mas tem a tarefa de redescobrir os gestos esquecidos, os hábitos desaparecidos. (CHARTIER, 1991, p. 181)

Segundo Colomer (2007), “os professores sentem-se seguros ao afirmar que ler livros com os alunos ajuda a que se familiarizem com a língua escrita, facilita a aprendizagem leitora e propicia sua inclinação para a leitura autônoma”, o que nos é necessário que haja este contato entre o aluno e o livro, para que haja essa familiaridade e que se crie um hábito de leitor. Desse modo a autora Abramovich (2006) afirma:

Me parece que a preocupação básica seria formar leitores porosos, inquietos, críticos, perspicazes, capazes de receber tudo o que uma boa história traz, ou que saibam por que não usufruíram aquele conto...Literatura é arte, literatura é prazer...Que a escola encampe esse lado. É apreciar – e isso inclui criticar... (p. 148)

O professor tem importante papel no processo de mediação da apropriação do texto literário pelo aluno. Deste modo, nesse processo o professor deve auxiliar o aluno

a atribuir sentido ao texto e a distinguir as especificidades trazidas pelo mesmo que são associados à percepção de mundo do leitor. Nosso trabalho se dedica, pois, a compreender como, no espaço escolar, essa aproximação entre crianças e textos literários (e especificamente aqueles que, como objetos estéticos, são destinados à infância) é mediada pelo professor e pelos demais agentes institucionais.

A pesquisa

A pesquisa que aqui noticiamos, em desenvolvimento ao longo de 2013 no âmbito do Trabalho de Conclusão de Curso em Pedagogia, é de natureza qualitativa. As pesquisas desse caráter têm por objetivo principal capturar as experiências dos sujeitos, analisando seus comportamentos, emoções, medos, falas, o que possibilita a reconstrução e compreensão da realidade. Assim, “seu foco de interesse é amplo e parte de uma perspectiva diferenciada da adotada pelos métodos quantitativos” (NEVES 1996, p. 1). O autor afirma ainda que a pesquisa qualitativa deve ter

[...] a obtenção de dados descritivos mediante o contato direto e interativo do pesquisador com a situação objeto de estudo. Nas pesquisas qualitativas, é frequente que o pesquisador procure entender os fenômenos, segundo a perspectiva dos participantes da situação estudada e, a partir, daí situe a sua interpretação dos fenômenos estudados. (NEVES 1996, p. 1).

Os autores Bogdan e Biklen (apud DAMASCENO, 2006, p.13) definem a pesquisa qualitativa como:

[...] um termo genérico que agrupa estratégias de investigação que partilham de determinadas características. Os dados recolhidos são [...] ricos em pormenores descritivos relativos a pessoas, locais e conversas e de complexo tratamento estatístico. (DAMASCENO, 2006, p.13)

Com base na pesquisa qualitativa em que o foco é as expressões dos sujeitos, nossa pesquisa de campo terá uma possível intervenção, na qual haverá uma inserção de um projeto de leitura literária. Sendo, portanto, uma pesquisa qualitativa de cunho interventivo/propositivo, na qual, além da observação, é realizada uma intervenção por parte dos pesquisadores com o objetivo de proporcionar aos alunos a vivência com a leitura literária, tornando essa prática constante no cotidiano escolar desses alunos. Nossa pesquisa se apropriou de alguns conhecimentos da pesquisa-ação e dessa maneira, Costa (2002) vem afirmar que “A pesquisa-ação, assim, é concebida como aliança estratégica de sujeitos coletivos inscritos em categorias singulares, que passam a produzir relatos sobre si e sobre suas tradições e posições socioculturais [...]”, o que nos possibilitará uma convivência participativa com esses sujeitos.

Para a coleta de dados utilizamos como instrumentos as observações, o diário de campo, os questionários, com o objetivo de registrar e analisar as narrativas, escritas e orais dos sujeitos. E para dar suporte à pesquisa de campo foi realizada uma análise bibliográfica e documental em que abordamos os documentos que regem a educação básica e nos orientam na prática escolar.

Nossa pesquisa de campo foi realizada em uma escola municipal de ensino fundamental situada na grande Vitória (ES). Desenvolvemos nosso trabalho com alunos do 3º e 5º ano, com o objetivo de observar como estavam ocorrendo as práticas de leitura vivenciada por esses sujeitos que estão no final do 1º e no início do 2º ciclo da alfabetização, podendo ser retidos se não houver a competência na realização da decifração do código escrito. Com isso Chartier vem nos dizer que:

Entre as leis sociais que modelam a necessidade ou a capacidade de leitura, as da escola estão entre as mais importantes, o que coloca o problema, ao mesmo tempo histórico e contemporâneo, do lugar da aprendizagem escolar numa aprendizagem da leitura, nos dois sentidos da palavra, isto é, a aprendizagem da decifração e do saber ler em seu nível elementar e, de outro lado, esta outra coisa de que falamos, a capacidade de uma leitura mais hábil, que pode se apropriar de diferentes textos. (2001, p. 240)

Essa pesquisa de campo decorreu em um espaço que realizávamos a disciplina de estágio supervisionado em horário matutino. Ficamos na escola num período de dois meses, esse tempo foi dividido em observação e intervenção. A princípio observamos como ocorria as práticas das professoras A do 3º ano e da professora B do 5º. Podemos vivenciar o cotidiano desses sujeitos e perceber como eles se relacionavam com a literatura infantil.

A turma do 3º ano é composta por 25 alunos, sendo 15 meninas e 10 meninos, com a faixa etária entre 8 e 9 anos. Trata-se de um grupo participativo, no qual a maioria dos alunos/as interage na realização das atividades de sala, de casa e participam das aulas fazendo questionamentos. A turma do 5º ano é composta por 30 alunos, sendo 16 meninas e 14 meninos, com a faixa etária entre 11 e 12 anos. A turma também é um grupo participativo, na qual a maior parte deles interage nas discussões e atividades. A EMEF localiza-se no bairro Jardim da Penha do município de Vitória (ES) atendendo ao público de alunos do 1º ao 9º ano.

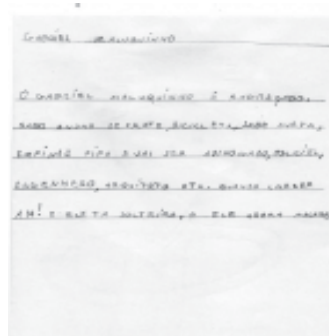
Procuramos promover o desenvolvimento de um projeto de leitura literária que teve o interesse de inserir no cotidiano do aluno o hábito da leitura de maneira que o possibilitasse meios de inserção no meio literário, apresentando oportunidades de explorar novos livros, desenvolvendo o gosto pela leitura. Percebemos que o projeto pôde auxiliar os alunos, em que através das atividades propostas houve a interação e a participação desses sujeitos das turmas do 3º e 5º anos. (seguem algumas atividades desenvolvidas no projeto).



Meu livro preferido – 3º ano.



Momento dos grupos da turma do 3º ano organizando a história e apresentaç
Ao lado direito, a apresentação.



À esquerda: dicionário de uma aluna do 5º ano.
À direita: autorretrato de um aluno do 5º ano.
Ao lado: ilustração de um amigo de uma aluna do 5º ano.



A pesquisa em processo, no entanto está em fase de conclusão devendo ser realizada uma análise final do trabalho proposto, em que será relatada a experiência vivenciada na escola campo durante a realização da pesquisa.

Considerações finais

Compreendemos a importância que a leitura necessita ter na escola, devendo ser trabalhada efetivamente nesse espaço. No entanto, é preciso que as escolas busquem condições favoráveis para que a prática social da leitura se torne uma prática comum e prazerosa entre os alunos, desenvolvendo a criatividade, curiosidade e o conhecimento em torno do que ocorre no meio social, despertando a vontade de ler.

Esperamos com essa pesquisa contribuir para os estudos literários e os estudos educacionais, a fim de poder colaborar para o ensino e aprendizagem da leitura literária, contribuindo para a formação de leitores críticos que compreendam a complexidade das relações sociais que permeiam o mundo em que vivemos. Pensamos, assim, em construir juntos com os profissionais da instituição uma reflexão em torno das práticas de leitura de nosso tempo, no que possa contribuir para a formação dos alunos do 3º e 5º anos do ensino fundamental em futuros cidadãos críticos.

Referências

- ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil** – gostosuras e bobices. 5ª edição: São Paulo: Scipione, 2006.
- ALVES, Elizebeth da Costa; CAMARGO, Flávio Pereira. **A prática social da leitura literária e a formação do sujeito leitor**: desafios e perspectivas. 2009. *Projetosaber*-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/.../2501. Acesso em 14 jan.2013.
- COSTA, Marisa Vorraber. **Caminhos investigativos II**: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação. Rio de Janeiro, 2002.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Tradução de Maria M. Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.
- _____, Roger. **Escutar os mortos com os olhos**. *Estudos Avançados* [online]. 2010, vol. 24, n. 69, p. 6-30. ISSN 0103-4014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142010000200002>. Acesso em 17 dez. 2012.
- _____, Roger. **O mundo como representação**. *Estudos Avançados* [online]. 1991, vol. 5, n. 11, p. 173-191. ISSN 0103-4014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>. Acesso em 17 dez. 2012.
- _____, Roger. Uma iniciativa de Alain Paire. **Práticas da Leitura**. 2º ed. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.
- COLOMER, Tereza. **Andar entre livros**: a leitura literária na escola. [Tradução Laura Sandroni]. – São Paulo: Global, 2007.
- DAMASCENO, Kelly Katia. **A aprendizagem da docência de professores que atuam no 1º e 2º ciclos do ensino fundamental** – Cuiabá UFMTG/IE, 2006.124p.
- GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura Infantil**. Múltiplas linguagens na formação de leitores. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.
- MORTATTI, Maria do Rosário. **Leitura, Literatura e escola**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- NEVES, José Luis. **Pesquisa Qualitativa – Características, usos e possibilidades**. São Paulo, 1996.
- NEVES, Vanessa Ferraz Almeida. **Pesquisa-ação e Etnografia**: Caminhos Cruzados. Pesquisas e Práticas Psicossociais, v. 1, n. 1, São João del-Rei, jun. 2006.
- RAMOS, Flávia Brocchetto. PANOZZO, Neiva Senaide Petry e ZANOLLA, Taciana. **Práticas de leitura literária em sala de aula** - Revista Iberoamericana de Educación (ISSN: 1681-5653) Universidade de Caxias do Sul com apoio da FAPERGS e do CNPq, Brasil, 2008.

QUARTO DE DESPEJO SOB A ÓTICA DO TESTIMONIO

Luciana Paiva Coronel (FURG)

Resumo: Quarto de Despejo: *diário de uma favelada* (1960) e *Capão Pecado* (2000) podem ser tomados como momentos exemplares da produção discursiva oriunda das periferias das metrópoles brasileiras, enunciando cada um dos textos em seu respectivo tempo um diferente projeto de resistência da parte de seu autor em relação à dinâmica excludente da sociedade do capitalismo tardio em sua variante latino-americana. Sujeitos subalternizados pela lógica do sistema vigente, Carolina Maria de Jesus e Ferréz rompem com o silenciamento a que foram historicamente submetidos os habitantes das franjas urbanas e usam a palavra como instrumento de empoderamento de si (no caso de Carolina) e de sua comunidade (no caso de Ferréz). A categoria do testimonio, variante hispano-americana do testemunho, discurso identificado com a voz dilacerada dos sobreviventes do Holocausto, permite uma abordagem fecunda desta produção, por articular em seu interior as dimensões do literário, do fictício e do descritivo e igualmente por aportar uma ética da escritura que não exclui a dimensão estética, mas a ressignifica. Carolina mescla em seus diários, recheados de ironia e metáforas de insuspeita beleza, questões de gênero, etnia e classe, ainda que sob um filtro eminentemente individual. Ferréz apresenta em seu romance, dotado de vigor ideológico incomum, questões de classe e com menor ênfase de etnia, fazendo-se acompanhar de muitas vozes oriundas do mesmo espaço periférico cuja presença na obra cria uma espécie de mosaico autoral. É de sua autoria a designação "literatura marginal", que aglutina uma comunidade de autores egressos de zonas situadas às margens dos grandes centros urbanos brasileiros e ao mesmo tempo ressignifica a expressão, usualmente dotada de inequívoca carga pejorativa. A oralidade, marca da escrita de ambos os autores, foi nos dois casos motivo frequente de exclusão das obras do terreno propriamente literário, tendo sido ambas entendidas por boa parte da crítica como meros depoimentos ou documentos da miséria e da violência, castrando-se assim a força criadora de seus autores. A abordagem de Quarto de Despejo e Capão Pecado por meio da categoria do testimonio permite enxergar na forma rude e crua dos textos a voz do outro, com toda a carga de dor, sofrimento, capacidade de luta e de beleza de que ele é portador.

¹ Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande. Email: lu.paiva.coronel@gmail.com .

Palavras-chave: Literatura. Testimonio. Subalternidade.

Triste glória que não me deixa ter vontade própria. Quero ser eu. Fizeram-me desviar de tudo que pretendia quando morava na favela e ansiava deixar o barraco. O que sou agora? Um boneco explorado e me recuso a isso.

Carolina Maria de Jesus

Estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo.

Jaime Guinzburg

Quarto de Despejo: diário de uma favelada (1960) pode ser tomado como momento exemplar da produção discursiva oriunda das periferias das metrópoles brasileiras, enunciando um projeto de resistência em relação à dinâmica excludente da sociedade do capitalismo tardio em sua variante latino-americana. Sujeito subalternizado pela lógica do sistema vigente, Carolina Maria de Jesus rompe com o silenciamento a que foi historicamente submetida como mulher precariamente alfabetizada, negra, moradora das franjas urbanas, e mãe solteira de três crianças de pais diferentes.

Sua voz é desde a primeira edição de Quarto de despejo enquadrada no molde do protesto social. Entendido como um "brado contra as favelas", (Meyhi, Levine, 1994, p. 25), o livro acaba por definir sua autora. Ela é o outro, a favelada que escreve, e escreve precariamente, com inúmeros erros ortográficos em relação ao padrão da norma culta da língua. A literariedade lhe é recusada terminantemente, ainda que ela insista ser uma escritora, uma "poeta do lixo." A uma autora como ela, julga-se que cabe apenas fazer a denúncia da própria condição miserável. Regina Dalcastagné refuta este recorte restrito de leitura, defendendo a inserção dos diários de Carolina no terreno literário:

Ler Carolina Maria de Jesus como literatura, em vez de relegá-la ao limbo do "testemunho" e do "documento" significa aceitar como legítima sua dicção, que é capaz de criar envolvimento e beleza, por mais que se afaste do padrão estabelecido pelos escritores da elite. É como se a sociedade brasileira estivesse disposta a ouvir as agruras de sua vida, e só. Ou como se a alguém como Carolina Maria de Jesus não coubesse mais do que escrever um diário, reservando-se o "fazer literatura" àqueles que possuem legitimidade social para tanto, especialmente homens, brancos, de classe média. (Dalcastagné, 2008, p.96).

Ensejando verdadeira disputa de sentido no terreno da crítica, Quarto de despejo é afastado da categoria testemunhal pela pesquisadora que enxerga na obra índices notórios de literariedade. Mas se tomado com rigor, o conceito de testemunho contempla em boa medida a literariedade presente na obra. Marcio Seligmann-Silva aponta que "ao invés de se falar em 'literatura de testemunho' [...] deve-se buscar caracterizar o 'teor testemunhal'

que marca certa obra literária. Segundo o crítico, "este teor indica diversas modalidades de relação 'metonímica' entre o real e a escritura." (Seligmann-Silva, 2008, p. 1). Não pode a crítica especializada, portanto, definir nenhuma obra como sendo simplesmente "de testemunho". Cabe a esta exatamente definir o teor testemunhal de cada obra e o modo como este comparece na mesma.

Para o estudioso do tema, uma das principais características do relato testemunhal é o fato de que ele põe em questão as fronteiras entre os aspectos literário e o fictício, aportando para "uma ética da escritura que não exclui a dimensão estética" (Seligmann-Silva, 2008, p.2), mas a ressignifica. O testemunho mostra-se, assim, um conceito útil para a compreensão da escrita de Carolina, desde que seja utilizado com o devido rigor, e não de modo indiscriminado, como sinônimo de "documental", como vem sendo feito corriqueiramente.

Se a força testemunhal for pensada nos termos do testimonio hispano-americano, que envolve a palavra que emerge da exclusão social em constante luta pela afirmação da voz subalterna (Seligmann-Silva 2005), mais ainda se identifica na narrativa de Carolina a presença de forte teor testemunhal, pois ela escreve um diário em primeira pessoa, com linguagem marcada pela oralidade e em notório compromisso com a verdade e a vontade de resistência. Há ainda a participação do jornalista Audálio Dantas como mediador intelectual, o que é frequente no âmbito do testimonio. A maior ressalva existente nesta aproximação é o caráter eminentemente individual da concepção dos diários. Carolina não representa nenhum movimento social, escreve apenas sobre si mesma, enquanto o testimonio aglutina populações, etnias e classes em torno de uma luta política comum.

A natureza extra-literária de *Quarto de despejo* permite entendê-lo mais como exemplo de testimonio do que de literatura propriamente dita, de cujo âmbito a narrativa parece afastar-se em virtude de vários fatores, entre os quais está exatamente a presença do mediador no processamento final do texto. Rebecca Atencio considera que "o testimonio, minando o aurático papel do autor, subverte a literatura como instituição, uma vez que nossas noções mais arraigadas da literatura e do literário estão ligadas à noção de autor ou de intencionalidade autoral." (Atencio, 1999, p.279).²

A figura do mediador do testimonio é invariavelmente problemática. Atencio considera inevitável a interferência deste no texto, aspecto que, a seu juízo, semeia sérias dúvidas acerca da autenticidade das narrativas testimoniais. Isso de fato ocorreu com *Quarto de despejo*: o crítico literário Wilson Martins, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, no dia 23 de outubro de 1993, afirmou que "Carolina é um produto da mão de Audálio Dantas" (Martins Apud: Jesus, 1996, p.22). A crítica norte-americana considera ainda que, ao assinar a obra na capa, junto ou mesmo antes do autor subalterno, este mediador acaba ressaltando mais a sua presença do que a daquele que origina a narrativa em questão:

² Tradução realizada por mim em todas as citações do texto.

É comum o mediador incluir um prefácio, epílogo ou notas explicativas, fragilizando a narrativa do testemunho e privando-a de sua própria legitimidade. Além disso, a presença excessiva de observações do mediador desloca o que está sendo enquadrado do seu contexto, criando a ilusão confortável de que este é mais distante e alheio do que de fato é. (Atencio, 1999, p.279).

Audálio Dantas não assina Quarto de despejo junto a Carolina, mas inclui prefácio explicativo na obra, de fato enquadrando o texto e conduzindo o leitor ao encontro do outro que é a autora da favela. A respeito do papel desempenhado na publicação da obra, minimiza sua atuação, atribuindo exclusivamente a Carolina a autoria da mesma e dizendo-se um mero auxiliar na tarefa de transcrever o texto dos volumosos manuscritos para o formato do livro:

Conservei a linguagem e a ortografia da autora, sem alterar nada. No trabalho de compilação, houve cortes de grandes trechos, todos sem maior significação. Ficou o essencial, o importante, funcionando como uma película cinematográfica. O que fiz foi algo semelhante a uma montagem de filme. Os originais estão guardados para um possível confronto. (Dantas apud Jesus, 1961, p. 9).

Ao dizer que mantivera "o importante", Audálio nega ter realizado um recorte no texto original, criando uma "versão" dos diários, algo inerente a qualquer mediação simbólica. A manutenção da linguagem da autora é elemento por meio do qual ele busca comprovar a fidelidade prestada aos originais, mas este tópico é contestado, como se verá em seguida. Possivelmente sem a intenção de alterar o texto, e com certeza motivado pela conjuntura politizada do início dos anos 60 no Brasil, o jornalista prioriza a dimensão social do texto, negligenciando outros aspectos, julgados secundários. Não resta dúvida de que os estudiosos José Carlos Levine e Robert Meihy tem razão ao dizer que Audálio realizou "uma leitura própria das palavras de Carolina". (Levine, Meihy, 1994, p.26).

Audálio Dantas foi quem criou as condições para que Carolina Maria de Jesus se tornasse escritora. A ele deve-se a edição dos diários, conformados segundo a sua concepção do que é importante e do que é secundário. Uma vez que o repórter o desencadeou o início da carreira de Carolina e igualmente compôs o meio através do qual ela obteve sucesso, é natural que decidisse também o ponto final de sua trajetória:

Carolina, [...] você pode dar por encerrada a sua missão. Conserve aquela humildade, ou melhor, recupere aquela humildade que você perdeu um pouco – não por sua culpa – no deslumbramento das luzes da cidade. Guarde aquelas "poesias", aqueles "contos" e aqueles "romances" que você escreveu. A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina. Carolina, ex-favelada do Canindé, minha irmã lá e minha irmã aqui." (Dantas in Jesus, 1961, p.10).

Como voz subalterna, Carolina tem seus passos de autora guiados e definidos pelo mediador, a quem cabe o comando de sua carreira, pelo menos ele próprio julga assim, e trona público o seu juízo. Em artigo intitulado "Aquém do Quarto de Despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário" Elzira Divina Perpétua analisa o texto de Quarto de Despejo comparativamente aos cadernos originais de Carolina, constatando que Audálio Dantas revisa a pontuação, a ortografia e o vocabulário, dando ao texto "uma arquitetura própria". (Perpétua, 2003, p.64). Pode-se afirmar que para a estudiosa, a própria edição dos diários ajustou-se à noção de testemunho, destituindo o texto original de várias de suas nuances constitutivas:

Nesse tipo de interferência, nota-se que o editor elimina o que possa haver de suposta erudição ou mesmo de escoreito na linguagem de Carolina quando substitui suas supressões por termos mais populares. Observa-se, assim, um procedimento com base no processo de verosimilhança, ou seja, na adequação de uma imagem de Carolina à sua condição social. Os exemplos demonstram que as substituições ajudam a construir o estereótipo de uma personagem do povo, com pouca escolaridade, e ocorrem em vista de ter o editor suprimido grande parte do que a escritora possui de diferente das pessoas de seu meio, ou seja, o interesse pelos livros em geral e por tudo o que diz respeito à educação formal, pelo que ela considera um mundo de "cultura". (Perpétua, 2003, p.64).

Elzira Perpétua considera que o projeto de Quarto de despejo realizou-se no sentido de conferir à autora um estatuto de representante da favela e ao seu texto uma ressonância de voz coletiva, e não particular, acerca da miséria. Estes são exatamente os termos do testemunho que a promovem nos prefácios e orelhas das diferentes edições da obra. Mas são também os traços que se considerou ausentes na narrativa, cujo teor eminentemente individual ressalta a todo instante, comprovado em boa medida pela presença de considerações acerca do amor da autora pelo mundo da cultura em geral. Ainda que seja possível que os manuscritos de fato revelem uma imagem autoral mais "complexa, multifacetada, proteiforme" (Perpétua, 2003, 82), como quer Elzira, parece difícil concordar com sua leitura acerca da responsabilidade de Dantas em corte tão radical de sentido no texto dos diários.

A identidade autoral homogênea e estereotipada que Elzira Perpétua acusa Dantas de ter criado em sua edição dos escritos de Carolina conformava um sujeito subalterno coletivo, sem marcas pessoais. Regina Dalcastagné, no entanto, identifica nesta escrita um perfil marcadamente feminino: "Nesse olhar 'de dentro' é possível notar uma grande variedade de perspectivas. [...] Tudo, é claro, ajustado por um viés feminino, que olha pela janela do barraco enquanto esquenta a mamadeira das crianças, que observa a mulher apanhando e pensa que é melhor estar sem homem, que tem de parar de escrever para lavar roupa." (2008, p.98).

As marcas femininas identificadas por Regina Dalcastagné no texto de Carolina

apontam para um sujeito autoral individualizado, cujo fechamento nas próprias vivências seria um empecilho para a perfeita correspondência de Quarto de Despejo ao formato do testimonio. Eva Paulino Bueno protesta exatamente contra a não inclusão da obra no cânone do testimonio em vigor na academia norte-americana, que proriza as obras de autoras cujas vozes representam comunidades, sem oportunidade de desdobramentos individuais, que englobariam a sexualidade: "O testimonio desdenha não o gênero, mas o sexo." (Bueno, 1999, p.271). Carolina "por não renunciar à possibilidade de fazer sexo" (p.272), acabou sendo excluída do padrão de texto conforme ao testimonio.³

Ainda que discretamente, Carolina, uma mulher livre, sem marido e com filhos de pais diferentes, menciona em sua narrativa encontros e oportunidades sexuais. Não se trata de uma voz representativa de categoria alguma, apenas de uma voz de mulher, por isso ela pode narrar questões tão particulares de seu cotidiano. Exatamente por vê-la como uma autora comum, cuja voz demanda um tratamento indiferenciado, Regina Dalcastagné corrige o texto dos diários, afastando-o da oralidade que reforça sua dimensão testemunhal. Em nota de rodapé ela argumenta acerca do procedimento realizado:

Neste trecho, como em outros de Carolina Maria de Jesus, fiz uma revisão ortográfica e de concordância. A manutenção dos erros gramaticais da autora é uma demonstração de preconceito das editoras, que julgam que, de outra forma, a "autenticidade" do relato seria comprometida. Mas o texto dos escritores "normais" (isto é, de elite) é sempre cuidadosamente revisado. (Dalcastagné, 2008, p.97).

Buscando ajustar a narrativa e sua autora ao molde literário convencional, Regina Dalcastagné corrige o texto, alertando sobre este fato em nota de rodapé, mas autores convencionais não precisam de notas de rodapé explicativas e a mera presença desse tipo de nota junto ao texto de Carolina reforça a subalternidade de sua voz. A questão é muito delicada, pois a alteração dos originais pode significar um gesto que atribui cidadania de segunda classe à autora, que não detém a palavra final sobre o formato do que escreve. Por outro lado, manter o texto com as formas desviantes da língua pode significar avalizar todas as críticas aos seus desvios, que acabam comprometendo a apreciação na obra no seu todo. Não há solução fácil, a escrita desta autora parece criar impasses de grande complexidade, ficando refém ora do exotismo, ora do paternalismo.⁴

Elódia Xavier não considera que as falhas gramaticais comprometam a força narrativa do texto de Carolina. A estudiosa pensa exatamente o contrário, que as mesmas são constituintes orgânicos da escrita da autora: "É mal escrito, sim; mas a própria incorreção

³ Outros elementos afastariam Carolina deste molde, como a negritude, uma vez que os estudos sobre o testimonio na suniversidades americanas focam predominantemente autoras de origem indígena, e a nacionalidade brasileira, pois a tradição testimonial enraiza-se na América Hispânica.

⁴ Elizabeth Burgos-Debray, mediadora normal clássico dos testimonios latino-americanos, Eu, Rigoberta Menchú, uma mulher índia na Guatemala, observa no prefácio da obra que incluiu no texto repetições e digressões típicas da expressão oral da autora, mas que corrigiu mínimos erros gramaticais, cuja manutenção na versão final teria feito Rigoberta parecer mais "pitoresca", o que era a última coisa que ela queria. Ver Rebecca Atencio (p.279) nas referências finais.

linguística faz parte de um encontro de opressão e carência e deve ser lida como integrante do mundo marginalizado.” (Xavier, 2002, s/p).

“Mal-escrito” é um termo que Carolina certamente não desejaria que fosse atribuído a sua escrita, que ela julgava requintada. A própria escritora protesta acerca do engessamento identitário a que é submetida pelos especialistas: “Alguns críticos dizem que sou pernóstica quando escrevo – ‘os filhos abluíram-se.’ Será que preconceito existe até na literatura? O negro não tem direito a pronunciar o clássico?” (Jesus, 1961, p.63-64). Atribuindo ao traço étnico a censura recebida pelo uso “do clássico” em sua linguagem, Carolina demonstra aflição diante do perfil caricato de “autora favelada”, que lhe é imposto, cerceando seu direito de usar o vocabulário pouco usual que de fato conhece, impedindo-a de ser ela mesma: “Dá a impressão que sou uma folha ao sabor das ondas.” (Jesus, 1961, p. 154).

Se os críticos chamavam “pernóstica” à autora é porque seu texto era portador de termos eruditos, o que contraria mais uma vez a consideração de Elzira Divina Perpétua acerca da modificação no padrão textual de Quarto de Despejo realizada por Audálio Dantas, que, pelo que se percebe, não foi tão bem-sucedido assim na tarefa de conformar um padrão textual adequado à expressão de uma voz tipicamente popular. A crítica Marisa Lajolo tece comentário interessante acerca do que chama “a dilacerada mestiçagem textual” da escrita de Carolina, na qual convivem lado a lado o preciosismo e a infração, a hipercorreção e a hipoconcordância:

Daí, talvez, a inicial, posto que ainda leve, impalatabilidade de seu texto, que desmentia, na impropriedade dos arrebiques que agenciava, a versão oficial de uma literatura que se modernizava, popularizava, cotidianizava.. Em Quarto de despejo, a protagonista não se lava, abluí-se (p.9), o que desliza no espaço é o astro-rei e não o sol (p.9), ela não acorda, desperta (p.82); tais lantejoulas desafinavam; e no desafino tinham de haver-se com os avessos da imagem de modernidade informal, vesso pouco palatável quando o polo de sua emissão era uma mulher negra e pobre, encarnação concreta, portanto, daqueles despossuídos de cuja imagem a literatura talvez quisesse aproximar-se, ao cotidianizar-se, popularizar-se, modernizar-se.

Tal desencontro de expectativas é a primeira matéria de reflexão que Carolina oferece para os profissionais da cultura. (Lajolo, 1995, p.13).

Constata-se de fato no texto dos diários a presença de termos pouco usuais, as “lantejoulas” de que fala Marisa Lajolo, considerados por Carolina índice incontestável de literariedade e utilizados por ela no sentido de inserir-se devidamente no mundo das letras. Por tal uso ela era severamente criticada, uma vez que tal vocabulário não compunha adequadamente o idioma previsível de uma favelada.

O “caso” de Carolina constitui um verdadeiro embate cultural, pois seu relato é considerado autêntico, porém destituído de legitimidade literária. Abre-se uma brecha no elitismo tradicional do campo literário, e a papeleira vira autora, o que não significa

efetiva democratização do campo, pois sua entrada no mesmo dá-se pela via da segunda classe autoral, a classe daqueles cujo modo de expressão situa numa posição inferiorizada no interior da hierarquia dos estilos. Por isso ela foi promovida como autora marginal.

Percebe-se que tal definição não se coaduna com a proposta da própria autora, que buscava escrever como os todos escreviam, empenhando-se em construir um discurso sem as marcas de sua precária formação. Com esta intenção, fazia uso da hipercorreção, por exemplo com os pronomes, usando as formas "despontar-se", "recluir-se" (Jesus, 2007, p.44), que revelavam o que ela mais queria esconder: as fraturas expostas de seu português pouco castiço. Exatamente em virtude do prestígio que o código ideológico e linguístico dominante tem no imaginário dos segmentos menos privilegiados socialmente, Gayatri Spivak encerra seu estudo acerca das perspectivas da fala destes na conjuntura pós-colonial com uma afirmação categórica e impactante: "O subalterno não pode falar." (Spivak, 2010, p.126).

As considerações da estudiosa indiana são de absoluta pertinência dentro da discussão ora desenvolvida sobre a escrita "marginal" de Carolina Maria de Jesus. Diz Spivak: "Se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero. (...) O subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade." (Idem, p.14-15). Por falar em zona de tal obscuridade, Carolina mostra-se um enigma envolto em muitos véus. Só se ouvem de sua voz os ecos.

Se, como afirmou Jaime Guinzburg, "o problema do valor do texto, da relevância da escrita, não se insere em um campo de autonomia da arte, mas é lançado no campo abrangente dos direitos civis, em que a escrita é vista como enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos" (Guinzburg, 2008, p.2), trata-se aqui de fazer uso da palavra no campo conflituado da crítica literária para demarcar a posição, também eivada de sentido político, segundo a qual a literariedade de Quarto de despejo permanece intocada em meio à dimensão extraliterária que igualmente define a obra, compondo um híbrido textual desconcertante, que continua a instigar os olhares da crítica mais de cinquenta anos após sua publicação.

Referências

- ATENCIO, Rebecca J. "Dangerous Minds: Brazil's Escrita da exclusão and Testimonio". *Hispania*: Vol. 89: Iss. 2 (2006): 278-288.
- BUENO, Eva Paulino. "Carolina Maria de Jesus in the context of Testimonios: Race, Sexuality, and Exclusion", *Criticism*: Vol.41: Iss.2 (1999) 256-278?
- DALCASTAGNÉ, Regina. *Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea*. In: _____. (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2008, p.78-107.

- DANTAS, Audálio. Casa de alvenaria – História de uma ascensão social. In: JESUS, Carolina Maria. Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada. RJ : Francisco Alves, 1961, p.5-10.
- GUINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. Disponível em <http://www.msmedia.com/conexao/3/cap6.pdf>. Acesso em 06.07.2012.
- JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada. 9.ed. São Paulo: Ática, 2007.
- LAJOLO, Marisa. A leitora do quarto dos fundos. Leitura: Teoria e prática. Campinas: Mercado Aberto. n.25, p.10-18 – junho, 1995.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom, LEVINE, Robert. Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. O inventário de uma certa poetisa. In: JESUS, Carolina Maria de. Antologia pessoal. Organização de José Carlos Sebe Bom Meihy. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996, p.7-36.
- PERPÉTUA, Elzira Divina – “Aquém do Quarto de despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário”. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 22. Brasília, janeiro/junho de 2003, p. 63-83.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed 34, 2005. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças (p.81-104).
- SELLIGMAN-SILVA, Marcio. Testemunho da Shoah e literatura. Disponível em www.ensinosobreholocausto.com.br/downloads/.../conteudo12.pdf. Acesso em 15.07.2012.
- XAVIER, Elódia. Quarto de despejo: literatura de testemunho? In: ANAIS do VIII Congresso Internacional da ABRALIC. Belo Horizonte, 2002. Disponível em <http://www.abralic.org.br/htm/congressos/anais-eventos.htm>. Acesso em 20. ago. 2012.

RECORTES LITERÁRIOS: A VIAGEM NA FICÇÃO DE AUTORIA FEMININA NEGRA

*Stelamaris Coser (UFES)*¹

Resumo: Palavra de sentido amplo e grande carga simbólica, a viagem surge de forma recorrente na literatura ocidental e se torna conceito de relevância em estudos multidisciplinares nas últimas décadas, principalmente em face da intensificação de grandes processos migratórios. Longamente vinculado às imagens do herói épico ou do europeu colonizador, o sujeito viajante vai sendo ressituated em espaços contemporâneos e contextos pós-coloniais diversificados. Este trabalho retoma o tropo da viagem e revisita metáforas e contextos em obras ficcionais contemporâneas de escritoras negras das Américas, particularmente Toni Morrison e Paule Marshall.

Palavras-chave: Ficção; viagem; autoria feminina negra; pós-colonial; contemporâneo.

*"O Canaan, sweet Canaan,
I am bound for the land of Canaan".*

*"Swing low, sweet chariot,
Comin' for to carry me home".
"I got-a wings, you got-a wings
"All o' God's chillun got-a wings".*

Negro Spirituals

A viagem é motivo recorrente na literatura ocidental, nas histórias narradas em todos os tempos e lugares, termo possuidor de grande carga simbólica e múltiplos

¹ Stelamaris Coser é Professora do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Email: stelacoser@hotmail.com .

sentidos. Este trabalho se dedica, em sua primeira parte, a abordar alguns dos significados e usos conceituais presentes em estudos críticos contemporâneos para, em seguida, buscar a vinculação da teoria com a literatura feminina e negra, revisitando metáforas e contextos 'viajantes' em algumas obras ficcionais publicadas desde os anos 1960 por escritoras das Américas.

O sujeito viajante é tradicionalmente associado a imagens de heróis épicos, grandiosos e destemidos. A historiografia destaca o europeu colonizador e as grandes viagens de exploração, ou seja, tanto na literatura quanto na história ocidental a viagem é conduzida pelo homem de cor branca e classe privilegiada, situado em posição de poder num contexto eurocêntrico. Nas últimas décadas, viagem e deslocamento se tornaram conceitos de relevância em estudos multidisciplinares, principalmente em face da intensificação de processos migratórios e da diversidade de locais, trajetos, pessoas e meios neles envolvidos. Em estudos e obras mais recentes, aquele ou aquela que viaja vem sendo ressituated/a em espaços contemporâneos, contextos pós-coloniais e variedades de gênero, raça, classe e etnia. Multiplicam-se os lugares de origem e destinação, os motivos e as formas de viajar. Para onde vai, por que razões parte, como se dá essa viagem? Por desejo, fuga ou necessidade, isoladamente ou em grupo, de modo declarado e visível, ou no anonimato e ilegalidade? Análises estatísticas, econômicas e sociais, além de narrativas autobiográficas e literárias, apontam os principais movimentos, tendências e dilemas nos amplos deslocamentos que têm afetado pessoas, culturas e nações de maneiras diversas.

Viagens e deslocamentos podem advir da livre escolha ou da coação, da violência e da pobreza; podem provocar alívio, prazer, ou trauma profundo. Há viagens esporádicas e deslocamentos continuados; há viagens de volta, mas também retornos impossíveis. Há percursos solitários e migrações maciças em busca de emprego e sobrevivência; peregrinações na procura de bênçãos divinas ou das verdades do eu interior; trajetos corriqueiros e jornadas atrás do sonho impossível. Em pleno século XXI há meios seguros e tranquilos, mas também barcos frágeis que naufragam, *coiotes* e especuladores que exploram pobres migrantes, barreiras e perigos de toda espécie. Como os processos e as diásporas se entrelaçam ao longo de tempos e espaços, a relação da natureza, das motivações, dos trajetos e condições das viagens parece estender-se de maneira infundável.

Observa-se, particularmente desde os anos 1980, um número de abordagens teóricas sobre viagem que variam em escopo e especificidade, como espero mostrar em alguns exemplos que comento a seguir. Michel Serres (2012) sublinha a relação entre viagem, aprendizado e transformação pessoal. Não basta "sair de casa"; viajar "é sobretudo encontrar o outro", dialogar e aprender com a diferença de hábitos, religiões e línguas:

[...] o ensino, na verdade, é uma viagem. Pode ser uma viagem imaginária ou intelectual, mas é evidente que a educação começa com uma espécie de partida, implica abandonar hábitos, mudar de língua, partir do lugar onde se nasceu. Não existe educação se não houver o "Levanta-te e vai" (SERRES, 2012).

O pensador Michel Onfray (2009) critica a oposição convencional entre 'lugar' e 'viagem' como opções de vida, sendo o primeiro termo indicador de fixidez e o segundo, de movimento e de condição errante estigmatizada pela hegemonia cristã/capitalista. Onfray denuncia o caráter desumano e repressor desse binarismo tradicional que se estabelece entre permanência/estabilidade *versus* nomadismo/irresponsabilidade, ou seja, entre lar, família e raízes, de um lado, e trânsito, solidão e desenraizamento, no extremo oposto. Para o filósofo, viajar, partir, significa "romper as amarras com os entraves e as servidões do mundo moderno" (ONFRAY, 2009, p.14).

O estigma imposto pelo cristianismo e citado por Onfray nos remete à diáspora e à origem grega do termo, que possuía, como observa Aimée Bolaños (2012, p. 84), o sentido de "dispersar" ou "semear". Em processo de deslocamento e tradução, o termo foi usado mais tarde "na tradução grega da Bíblia" para referir-se "ao êxodo do povo judeu e ao exílio na Babilônia", e desde então a "diáspora permeou-se de exclusão e vitimização, patentes nos vaticínios do Velho Testamento: 'Serás disperso por todos os reinos da terra'" (BOLAÑOS, 2012, p. 84.).

O antropólogo James Clifford utiliza o termo 'viagem' de forma abrangente, associado à tradução, em contextos, motivações e sentidos múltiplos. Clifford considera 'viagem' o tropo que define, por excelência, as identidades no mundo contemporâneo, dada a frequência e a importância cultural das mudanças e trânsitos. Questionando o foco etnográfico geralmente direcionado para o local, a moradia e a nação como marcas privilegiadas da identidade, Clifford surpreende em seu livro *Routes* (1997, p. 2) ao conciliar viagem e lugar, tratando a viagem também como um lugar. Seu argumento é que "as viagens e contatos são locais [*sites*] cruciais para uma modernidade inacabada" de modo que, na cultura e na história, "a localização [*location*] humana se constitui tanto no deslocamento quanto pela *stasis*".² É preciso ressaltar que, ao falar em viagem, Clifford está atento ao perigo da generalização e aponta questões que devem balizar análises do tema: "Como viajam diferentes populações, classes e gêneros? Que tipos de conhecimentos, histórias e teorias produzem? Abre-se aí uma agenda crucial de pesquisa" (CLIFFORD, 1989).³

Dialogando com Clifford especialmente sobre a relação entre tradução e viagem, Sandra Goulart Almeida (2001, p. 44, 51) argumenta que o conceito vai além das noções de "movimento e transferência" ao convocar elaborações em torno da "criação, releitura e tradução". Tais elementos ou processos se encontram presentes, por exemplo, na relação Brasil-Europa reinventada pela antropofagia. Caren Kaplan, na obra *Questions of travel* (1996, p. 3-4), prefere utilizar criticamente tanto a palavra 'viagem' quanto o termo 'deslocamento' para examinar "a variedade de construtos sociais dos deslocamentos modernos" e a aplicação teórica dessas categorias na abordagem de "continuidades e

² A tradução livre de textos citados de fontes em língua estrangeira é de responsabilidade da autora.

³ No original: "How do different populations, classes and genders travel? What kinds of knowledges, stories, and theories do they produce? A crucial research agenda opens up".

descontinuidades” entre “as práticas críticas modernas e pós-modernas”.

Como observam, entre outros, o próprio Clifford (1989), Edward Said (1983), Walter Mignolo (2003) e Claudia de Lima Costa (2003), todos os saberes, teorias e conceitos se produzem em locais e situações específicas e também viajam. No artigo “Notes on travel and theory” (1989), Clifford enfatiza a variabilidade e fluidez desse local onde se situa quem escreve e fala. Argumenta que, de fato, “A teoria é sempre escrita de algum ‘onde’”, porém “esse ‘onde’ é menos um lugar do que itinerários: histórias concretas e diferentes de habitação, imigração, exílio, migração”.⁴ Por outro lado, quando conceitos teóricos se deslocam, estão expostos a adaptações e releituras e estão vulneráveis à hierarquização e assimetria de políticas e localizações.⁵ No ensaio “Travelling theory” (1983), Edward Said ressalta a importância do contexto histórico, o tempo e o lugar específico em que um conceito surge, e as complicadas transformações decorrentes da “transplantação, transferência, circulação e comércio de teorias e idéias” quando estas viajam no tempo e no espaço.⁶ Atento às marcas no texto e também às múltiplas releituras posteriores, Said argumenta, no mesmo local: “Nenhuma leitura é inocente ou neutra e, dentro da mesma lógica e até certo ponto, todo texto e todo leitor é produto de um ponto de vista teórico, mesmo se implícito ou inconsciente”.⁷ Na década de 1990 Said retomará este mesmo texto para valorizar e até privilegiar as inquietudes, viagens e relocações teóricas, como mostra seu argumento conclusivo: “O ponto fundamental da teoria, então, é viajar, sempre mover-se para além de seus limites, emigrar, continuar, de certa forma, no exílio” (SAID, 1994, p. 264).⁸

A multiplicidade de interesses que perpassam as práticas discursivas e os espaços geopolíticos devem ser problematizados e interrogados em vista das frequentes exclusões e apagamentos de experiências e identidades consideradas periféricas ou menores. Como viajam a teoria e a literatura de autoria feminina e negra? No artigo “Intelectuais negras”, publicado em 1995 pela *Revista Estudos Feministas* (tradução de “Black women intellectuals”, 1991), bell hooks aponta as barreiras enfrentadas pela mulher negra para falar, escrever, alcançar liberdade, aceitação e reconhecimento.⁹ A necessidade de se conscientizar e se libertar da hegemonia do pensamento colonial, ponto já afirmado por Lukács, Fanon e Said, entre outros, é sublinhada por hooks em face da premente situação feminina e negra: “Num contexto social capitalista, de supremacia patriarcal branca, como esta cultura, nenhuma mulher negra pode se tornar uma intelectual sem descolonizar a mente” (HOOKS, 1995, p. 474).

⁴ No original: “Theory is always written from some ‘where’, and that ‘where’ is less a place than itineraries: different, concrete histories of dwelling, immigration, exile, migration”.

⁵ Comento o assunto em Coser, 2013.

⁶ No original: “the transplantação, transference, circulation, and commerce of theories and ideas”.

⁷ No original: “No reading is neutral or innocent, and by the same token every text and every reader is to some extent the product of a theoretical standpoint, however implicit or unconscious such a standpoint may be”.

⁸ No original: “The point of theory therefore is to travel, always to move beyond its confinements, to emigrate, to remain in a sense in exile”.

⁹ Mantenho a grafia minúscula do nome da escritora, como é sua preferência.

Nascida em 1952 no estado sulista de Kentucky, Estados Unidos, bell hooks vivenciou a escola pública segregada, as dificuldades posteriores no caminho da integração racial e a migração para outras regiões do país, na tentativa de fugir da violência constante no sul. Sua história se assemelha à de outros intelectuais, escritores e artistas negros nascidos nos Estados Unidos até a metade do século XX. A consciência da situação ou local específico dos negros numa sociedade profundamente racializada exige o reconhecimento, o registro e a visibilidade também no debate teórico, como argumenta hooks: “Ao teorizar sobre a experiência negra, procuramos trazê-la à luz, resgatá-la e também desconstruí-la, para que novos caminhos e diferentes jornadas sejam possíveis (1992, p. 342).¹⁰ Embora reconheça o esforço de James Clifford no sentido de “expandir a fronteira teórica a respeito de viagem, de modo a torná-la mais inclusiva”,¹¹ hooks faz duas críticas fundamentais: por um lado, o termo ‘viagem’[*travel*] retém uma conotação imperialista; e, depois, termos amplos e multifacetados como este não conseguem abarcar o terror de experiências intensas e traumáticas, tanto no presente racista quanto na história. O tráfico de escravos africanos, as tentativas de fuga, a migração para o norte, entre tantos deslocamentos, precisam ser teorizados, contextualizados e politizados em suas especificidades. A viagem de volta, com frequência associada à memória, ao trauma da perda e ao desejo de origem, reveste-se de significado crucial no contexto da diáspora africana nas Américas, como afirma hooks:

Para as pessoas negras, a reconstrução de uma arqueologia da memória faz com que o retorno seja possível, a viagem a um lugar que nunca poderemos chamar de lar, ainda que o habitemos de novo para dar sentido aos locais atuais. As noções convencionais de viagem não conseguem abranger por completo um tipo de viajar como esse (HOOKS, 1992, p. 343).¹²

A produção literária de autoria feminina e negra publicada desde a segunda metade do século XX parece atender ao alerta de bell hooks ao se contrapor a heranças coloniais e focalizar, por meio da contextualização histórica, da memória e da imaginação, viagens características da diáspora em diversos momentos e espaços. Sem pretender compor um quadro abrangente ou representativo, pode-se pincelar alguns exemplos, a começar pelo romance *Ponciá Vicência*, da escritora Conceição Evaristo (2003). Segundo a autora, esta obra “é a narrativa de fatos relacionados à trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil”. As viagens da introspectiva protagonista Ponciá a conduzem da isolada zona

¹⁰ No original: “Theorizing Black experience, we seek to uncover, restore, as well as to deconstruct, so that new paths, different journeys are possible”.

¹¹ Original: “his efforts to expand the travel/ theoretical frontier so that it might be more inclusive”.

¹² No original: “For black folks, reconstructing an archaeology of memory makes return possible, the journey to a place we can never call home even as we reinhabit it to make sense of present locations. Such journeying cannot be fully encompassed by conventional notions of travel”.

rural à capital, e a trazem de volta ao interior do estado de Minas Gerais; mas são sobretudo jornadas “para dentro de si [...], até encontrar a sua herança ancestral” (EVARISTO, 2004, p. 4). O romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006), inspirado na história da escrava Kehinde/Luisa Mahin, mostra um quadro épico, heróico e violento do tráfico negreiro, das fugas de escravos, das contínuas separações familiares e do retorno à África. A opção de Gonçalves pela epistolaridade como técnica narrativa, o enfoque na brutalidade e na tentativa de silenciamento da mulher negra, e as viagens entre América e África são alguns pontos em comum com *A cor púrpura*, de Alice Walker (1982), outro romance marcado por deslocamentos, rupturas e retornos.

Mais ao centro no mapa das Américas, a forte presença do passado colonial nas relações e deslocamentos contemporâneos se revela também no romance *Corações migrantes*, de Maryse Condé (2002, do original francês *La migration des coeurs*, 1995). A história de paixão e desencontro entre Heathcliff e Cathy, imaginada por Emily Brontë no clássico *O morro dos ventos uivantes* (1847) migra para o contexto social e racial caribenho. Com personagens negras, brancas, indianas e mestiças, a narrativa de Condé circula e se dispersa entre as ilhas de Cuba, Martinica, Guadalupe e outras menores e mais recônditas, açoitadas por furacões e separadas pelo mar de “ondas esquarterjadas” que, engolindo dores e segredos, “refluíam umas sobre as outras em redemoinhos”, na bela descrição de Condé (2002, p. 320). No final, um navio com o nome significativo de *Elizabeth Regina* transporta o pobre e desolado personagem sobrevivente, apelidado Primogênito, que leva nos braços um bebê e a herança de um passado cujos desmandos e tabus reverberam nas catástrofes do presente. Sentindo-se sufocar de perplexidade e fazendo eco à angústia de seu tempo e lugar, o homem se pergunta “Em qual direção fugir dessa vez?” (CONDÉ, p. 331).

O romance de Toni Morrison, *A Canção de Solomon* (1977, traduzido do original *Song of Solomon*), narra a viagem épica de outro jovem negro de identidade confusa e memórias opacas e fragmentadas. Conhecido pelo apelido de *Milkman* [leiteiro, branquelo, leitoso] e o sobrenome *Dead* [morto], ele viaja em busca de um saco de ouro supostamente escondido por um antepassado. Na verdade, essa peregrinação ao Sul profundo dos Estados Unidos é necessária para que possa reviver como pessoa, esclarecer sua origem e desembaraçar nome e raízes. Numa jornada que entrelaça o poético, o histórico, épicos gregos e mitos africanos, ele sai em busca do ouro e se descobre herdeiro de Solomon, o bisavô herói ainda lembrado em canções repetidas pelas crianças de um vilarejo isolado e esquecido na ex-colônia de Virgínia. O personagem de Morrison retorna ao sul rural, lugar a que foram trazidos os primeiros africanos, revertendo a direção norte tomada em episódios posteriores marcantes da história dos Estados Unidos, a fuga dos escravos pela trilha conhecida como *Underground Railroad* (metafórica ferrovia escondida, subterrânea) e, no século XX, a Grande Migração de negros sulistas em busca de liberdade e trabalho. No romance, a viagem mítica de retorno ao sul proporciona o conhecimento da identidade e da cultura – e a descoberta da possibilidade de voar, de cruzar o Atlântico e voltar à África, como fizera o antepassado Solomon.

No enredo de Morrison, como nos mitos africanos que lhe serviram de base, a capacidade de libertar-se, fugir da opressão e conseguir voar é privilégio masculino. À

mulher cabe dar apoio ao companheiro que se lança ao espaço e ser forte o bastante para manter o lar e cuidar dos filhos. Ainda que a personagem Pilate, também descendente de Solomon e tia de Milkman, tivesse poderes especiais e não se incluísse no padrão feminino convencional, é seu sobrinho que repete o grande feito do bisavô. Ele se apodera da história ao recuperar versos de cantigas que narram nomes e trajetória de sua família. Insere-se no mito quando se lança à liberdade do vento, sempre estimulado por Pilate que, “sem deixar o chão” também “era capaz de voar” (MORRISON, 1977, p. 359).¹³

Nas obras da escritora Paule Marshall, *The chosen place, the timeless people* (1969) e *Praisesong for the widow* (1983), a resposta à fragmentação identitária, ao preconceito racial e ao peso da colonização também se encontra na viagem de volta às origens, estejam elas na África ou nos rituais de uma comunidade negra isolada no Caribe. Nascida em Brooklyn, Nova York, Marshall é filha de pais imigrantes vindos da pequena ilha de Barbados, no Caribe inglês. Sua *novella* “Brazil”, que integra a coletânea *Soul clap hands and sing* (1961), tem como cenário o Rio de Janeiro, capital do país nos anos 1950, cidade que atrai migrantes pobres que necessitam trabalho e visitantes estrangeiros à procura do exótico.¹⁴ A escritora problematiza a viagem, a identidade e o desejo de retorno às raízes com um protagonista negro de nome artístico Caliban, saído há décadas do interior de Minas Gerais. Ele consegue sucesso no palco da Casa Samba com a parceira Miranda, acumula bens e riqueza (até duas mulheres), mas se perde de sua própria face e de seu nome de família. Em diálogo com a peça shakespeariana *A tempestade*, Marshall cria um Caliban brasileiro que busca pertencimento e poder numa sociedade hierarquizada por classe, raça e gênero. Envolvido e dominado pelos valores estabelecidos, Caliban se torna uma réplica grotesca do colonizador. Quando tenta recuperar a memória e o tempo perdido, quando de novo enxerga e sobe a favela e deseja voltar com urgência ao interior de Minas, não encontra saída no jogo de espelhos em que se debate. Além disso, tanto em relação a Caliban, cidadão negro, quanto à nação brasileira, de modo geral, pode-se concluir que Minas Gerais, mesmo com toda sua cultura e história, não trará de volta um eu ‘autêntico’, nem uma identidade sem fraturas ou contradições.

Inspirada na história colonial e suas reverberações, a temática da viagem adquire muitas formas e tonalidades na literatura de autores afro-descendentes em países americanos ao longo do Atlântico. Impressiona também a presença frequente de imagens, como a partida, o trem, a carruagem, a estrada e a Terra Prometida em letras de antigas canções religiosas conhecidas como *spirituals*, criadas e cantadas pelos escravos. Junto às narrativas de ex-escravos [*slave narratives*], essas cantigas formam a base da música e da literatura negra desenvolvida nos Estados Unidos. A função dos *spirituals* ia muito além

¹³ O simbólico nome Pilate evoca tanto o Pilatos bíblico quanto ‘piloto/pilot’, aquele que comanda o voo, viagem. No poema narrativo *Song for Anninho* (1981), a escritora Gayl Jones, também dos Estados Unidos, retoma o mito heróico ao reimaginar a história de Zumbi na República dos Palmares. Fugindo à perseguição dos soldados portugueses, Zumbi se lança de uma pedra e voa em liberdade de volta à África.

¹⁴ Há uma tradução inédita, “Brazil”, feita por Diego Rodrigues Flores e Stelamaris Coser (2012).

do lamento ou do louvor. As referências cifradas a locais, itinerários e perigos não eram simples metáforas: desempenharam uma função sinalizadora e salvadora para escravos que fugiam e buscavam o caminho da liberdade ao norte. Palavras evocadoras de trechos bíblicos e do paraíso divino continham mensagens codificadas de liberdade, esperança e resistência contra os sofrimentos concretos e abismais da escravidão, como atestam três *spirituals* citados em epígrafe, neste trabalho: “O Canaan, sweet Canaan”, “Swing low, sweet chariot” e “All o’ God’s chillun got-a wings”.

Canaã, a doce Terra Prometida, é a direção tomada com entusiasmo e coragem pelo viajante na primeira cantiga, que pode estar estimulando a revolta e a fuga em direção ao Canadá. Na segunda canção, o viajante aguarda a carruagem de anjos que o levará “para casa” e pede que a notícia se espalhe entre os amigos que já foram. Pode ser referência aos vilarejos, abrigos e guias que acolhiam e ajudavam escravos fugitivos ao longo da grande “ferrovia” rumo ao norte. A última cantiga afirma e repete que você e eu temos asas, todos os filhos de Deus têm asas e podemos, portanto, voar pelos céus, em busca da liberdade: “*I got-a wings, you got-a wings/ All o’ God’s chillun got-a wings*” (JONES, 2004).

Hibridizando crenças e remetendo também ao mito da tribo de africanos voadores, Pilate transmite a mesma mensagem libertadora ao jovem Milkman no romance de Toni Morrison, *A Canção de Solomon*. Para ir longe, viajar e voar, basta descartar os pesos que oprimem e que prendem a pessoa ao chão, basta entregar-se ao vento, livre e sem amarras. Basta “descolonizar a mente”, como ressalta bell hooks (1995, p. 474).

Referências

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Expanding boundaries: traveling theories in the Americas. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 40, p. 43-59, jan./jun. 2001. Disponível em: <http://www.ilhadodesterro.ufsc.br/pdf/40%20A/sandra%20regina%20A.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2013.
- BOLAÑOS, Aimeé G.. Toda Odisséia tem um final feliz? (A propósito de poesia e diáspora). *Aletria*, UFMG, Belo Horizonte, n. 3, v. 22, p. 83-93, set-dez. 2012.
- BRONTË, Emily. (1847). *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de R.M. Parreira Cordeiro e E. G. Silveira Alambert. São Paulo: Landy, 2003.
- CLIFFORD, James. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- CLIFFORD, James. Notes on travel and theory. *Inscriptions*, Center for Cultural Studies, UCSC, v. 5, p.177-188, 1989. Special theme: “Traveling Theories, Traveling Theorists”; editors James Clifford and Vivek Dhareshwar. Disponível em: http://culturalstudies.ucsc.edu/PUBS/Inscriptions/vol_5/clifford.html. Acesso em: 14 out. 2013.
- CONDÉ, Maryse. *La migration des coeurs*. Paris: Robert Laffont, 1995.
- CONDÉ, Maryse. *Corações migrantes*. Tradução de Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

- COSER, Stelamaris. Questões de poder e representação: conexões diaspóricas nas Américas. In: ALMEIDA, J.; MIGLIEVICH-RIBEIRO, A.; GOMES, H. T. (Org.). *Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 186-207.
- COSTA, Claudia de Lima. As publicações feministas e a política transnacional da tradução: reflexões do campo. *Revista Estudos Feministas*, UFSC, Florianópolis, v. 11, n.1, Jan./Jun. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0104-026x2003000100017&script=sci_arttext. Acesso em: 31 mar. 2006.
- EVARISTO, Conceição. Negras memórias femininas. Entrevista concedida a Walter Sebastião. *Estado de Minas*, p. 4, 07 de janeiro de 2004.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- HOOKS, bell. Representing whiteness in the Black imagination. In: GROSSBERG, Lawrence et al. (Ed.). *Cultural Studies*. London: Routledge, 1992. p. 338-346. Disponível em: <http://www.julietdavis.com/COM443/articles/Representing%20Whiteness%20in%20the%20Black%20Imagination%20-%20bell%20hooks.pdf>. Acesso em: 14 out. 2013.
- HOOKS, bell. Intelectuais negras. Tradução de Marcos Santarrita. *Revista Estudos Feministas*, UFSC, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 464-478, 2º. sem.1995.
- JONES, Gayl. *Song for Anninho*. Detroit: Lotus, 1981.
- JONES, Arthur C.. Sweet Chariot: Story of the Spirituals. *The Spirituals Project*, Center for Teaching & Learning, University of Denver, 2004. Disponível em: <http://ctl.du.edu/spirituals/History/>. Acesso em: 15 out. 2013.
- KAPLAN, Caren. *Questions of travel: postmodern discourses of displacement*. Durham and London: Duke University Press, 1996.
- MARSHALL, Paule. (1961). Brazil. In: MARSHALL, P. *Soul clap hands and sing*. Washington, D.C.: Howard University Press, 1988. p. 129-177.
- MARSHALL, Paule. Brasil. Tradução de Diego Rodrigues Flores e Stelamaris Coser. Manuscrito inédito. UFES, 2012. 38 p.
- MARSHALL, Paule. (1969). *The chosen place, the timeless people*. New York: Vintage Contemporaries, 1984.
- MARSHALL, Paule. *Praisesong for the widow*. New York: Plume, 1983.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange R. de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- NEGRO Spirituals: History, Singers, Songs, Composers, Shop, Search. Disponível em: <http://www.negrospirituals.com>. Acesso em: 11 out. 2013.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.
- MORRISON, Toni. *A Canção de Solomon*. Tradução de Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Best Seller, 1977.

- SAID, Edward W. Travelling theory. In: SAID, E.W. *The World, the text, and the critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983. p. 226-247.
- SAID, Edward W. Travelling theory reconsidered. In: POLHEMUS, Robert M.; HENKLE, Roger B. (Ed.). *Critical reconstructions: the relationship of fiction and life*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1994. p. 251-265.
- SERRES, Michel. Educação e mestiçagem. Entrevista concedida pelo escritor a Betty Milan em Paris. *Agulha: Revista de Cultura, Fortaleza*, n. 01, jan. 2012. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ARC01michelserres.htm>. Acesso em: 31 out. 2012.
- SHAKESPEARE, William. (1623). *The Tempest*. Ed. Anne Righter. Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1968. (New Penguin Shakespeare).
- WALKER, Alice. *A cor púrpura*. Tradução de P. Bodelson, B. Machado e M.J. Silveira. São Paulo: Editora Marco Zero, 1982.

REPRESENTAÇÃO E DISCURSO: CRÍTICA DESCOLONIAL AO ATO E FALA DA ARQUEOLOGIA BRASILEIRA

*Lennon Oliveira Matos (UNIVASF)¹
Taiguara Francisco Alexo da Rocha Silva (UNIVASF)²*

Resumo: Indiana Jones tornou-se o grande ícone da Arqueologia no mundo, entretanto segundo o “discurso arqueológico oficial” (acadêmico), tal estereótipo não condiz com a práxis profissional disseminada atualmente. Porém, cabe questionar, até que ponto esta construção imagética é destoante da representação da arqueologia “oficial”? Sabe-se que a produção do personagem que citamos advém de literaturas românticas relacionadas à arqueologia, tal como o livro *As Minas do Rei Salomão* de autoria de Henry Rider Haggard, publicado em 1885, que expressam os discursos e práticas embasados numa lógica colonial, como por exemplo, a classificação de grupos autóctones como exóticos e culturalmente primitivos, a partir do seu aspecto material, segundo, é claro, uma perspectiva eurocêntrica, exercida pelo arqueólogo, personagem geralmente originário do Ocidente. A partir disto, observamos a própria arqueologia brasileira, que em sua formação recebeu diversas influências, principalmente, norte-americana e francesa. Atuando sob pressupostos elitistas e de interesses do “primeiro mundo”, o que resulta na exclusão de identidades autóctones e omissão de falas, silenciadas pelo discurso teórico-científico, reproduzindo cenários e personagens presentes na literatura, semelhantes à obra supra citada. Os silenciamentos ocorrem tanto pelo ato de pesquisa quanto pela produção textual científica da arqueologia que se consolidam sobre análises da cultura material, cujo entendimento e definição só é dado segundo a fala do profissional

¹ Lennon Oliveira Matos é Graduando pela Universidade Federal do Vale do São Francisco. E-mail: lennon.matos@hotmail.com
² Taiguara Francisco Alexo da Rocha Silva é Graduando pela Universidade Federal do Vale do São Francisco. E-mail: taiguarafrancisco@gmail.com

arqueólogo. Partindo da premissa que a arqueologia não se limita apenas ao estudo do passado, mas constrói seu discurso permeando os interesses e anseios sociais do presente, propomos a análise das relações de dominância e resistência do estereótipo de caráter colonizador do arqueólogo presente na região do Parque Nacional Serra da Capivara, sudeste do Piauí, abrangendo a análise da produção e divulgação da literatura científica conivente a este contexto. Por fim, propomos uma arqueologia cujo posicionamento epistêmico reside no campo discursivo descolonial, na qual, a crítica está centrada nos processos que configuram-se como exercício de ato e fala colonial excludente, observados na arqueologia brasileira, o que consolida o estabelecimento de mecanismos de legitimação hegemônica do discurso ocidental.

Palavras-Chave: Arqueologia; Discurso Colonial; Literatura Científica.

Introdução: O Buscador de Ilusões...

A Arqueologia, uma das profissões mais fascinantes e intrigantes, com a perspicácia de despertar a imaginação, a fantasia e a paixão daqueles que buscam desvelar o oculto, o misterioso. A demonstração destes fascínios está em produções literárias e cinematográficas de grande sucesso e aclamação na sociedade. Os livros *As Minas do Rei Salomão*, escrito em 1895 por Henry Rider Haggard; *Ela*, escrito 1887 também por H. R. Haggard; *O Mundo Perdido*, de Arthur Conan Doyle (1912) e *Deuses, Túmulos e Sábios – O Romance da Arqueologia*, de C. W. Ceram, escrito em 1949³, e entre outros, e os filmes, a tetralogia das aventuras de *Indiana Jones*⁴; a trilogia *A Múmia*⁵; *As Minas do Rei Salomão*⁶, de 1985; *O Mito*⁷, 2005; *As Aventuras de Tintim: O Segredo de Licorne*⁸, 2011 e tantos outros⁹, são um exemplo do espaço de divulgação das diferentes maneiras de ver e praticar a arqueologia.

³ Os títulos originais e em ordem: King Solomon's Mine; She; The Lost World; Götter, Gräber und Gelehrte — Roman der Archäologie.

⁴ Por ordem e títulos originais: Raiders of the Lost Ark (1981); Temple of Doom (1984); The Last Crusade (1989) e Kingdom of the Crystal Skull (2008).

⁵ Os títulos originais e em ordem: The Mummy. Direção: Stephen Sommers. EUA: Universal Pictures, 1999; The Mummy Returns. Direção: Stephen Sommers. EUA: Universal Pictures, 2001; The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor. Direção: Rob Cohen. EUA: Universal Pictures, 2008.

⁶ King Solomon's Mines. Direção: Jack Lee Thompson. EUA: Playarte, 1985; e outras gravações: King Solomon's Mines. Direção: Steve Boyum. EUA: [s.p.], 2004.; King Solomon's Mines. Direção: Compton Bennett & Andrew Marton. EUA: 1950.

⁷ Título Original: San Wa (ShénHuà). Direção: Stanley Tong. China: Distribuição Imagem Filmes, 2005.

⁸ The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn. Direção: Steven Spielberg. EUA e Nova Zelândia: Sony Pictures Entertainment e Paramount Pictures (Columbia Pictures).

⁹ Pelo o espaço que nos foi cedido expomos estes títulos que foram de grande sucesso, isto por que há uma grande quantidade de outros trabalhos que não só representam a imagem do profissional arqueólogo, mas é influenciada pelas pesquisas arqueológicas. Porém, a um número muito maior de produções não só de livros e filmes, mas de minisséries, seriados, desenhos e outras produções.

Da divulgação da produção científica às literaturas fantásticas, estas produções citadas carregam a outros horizontes 'Arqueologia' e encantam e cativam cada vez mais adeptos. Porém, estas literaturas e produções cinematográficas são na maioria das vezes excluídas das produções acadêmicas e aulas de arqueologia. Mas por quê? Alguns responderiam que todo aquele "charme", aventura e romantismo não convinhem com a prática e a imagem que contemporaneamente o arqueólogo acadêmico representa¹⁰. Será que estamos assim tão longe, como julgam grande parte dos arqueólogos, da representação expressa em Indiana Jones? Por que estas produções não são representações ditas "adequadas" do arqueólogo? Que discursos são análogos ou se divergem? O que podemos refletir a partir destas produções? E por que é justamente estas imagens que sobrevivem no imaginário social? Serão estas e outras perguntas que tentaremos responder, e são estas indagações que delinearão este nosso trabalho.

Para tanto, este artigo divide-se em três momentos: *O Passado Presente: Arqueologia e Poder*, aqui trataremos de forma resumida das correntes teóricas desenvolvidas na arqueologia, procurando entender o lugar e desenvolvimento da arqueologia como prática e discurso colonial; *Violência e Resistência: As histórias da arqueologia no Parque Nacional Serra da Capivara*, onde discutiremos sobre as representações e discursos desenvolvidos na região e a relação destes com as comunidades autóctones; e por fim, *Conclusão: Por uma Arqueologia Descolonial*, quando apresentaremos a proposta de uma prática arqueológica plural, em busca de uma quebra das amarras coloniais, que silenciam e esquecem dos grupos autóctones.

O Passado Presente: Arqueologia e Poder

Como a própria etimologia propõe, *archaios* = antigo + *logos* = ciência, conhecimento (FRÉDÉRIC, 1967 apud SCHIAVETTO, 2003, p.23); e como é comumente conhecida, o estudo das coisas ou conhecimentos antigos, e legitima-se e emancipa-se (epistemologicamente) com esta perspectiva de resgate material e imaterial das culturas antigas. Ao falarmos em arqueologia, quais imagens vêm à cabeça? Várias podem vir, contudo, duas são muito enigmáticas (e sempre estão na mídia), tanto pelos achados quanto pela sua importância histórica; as escavações em Hissarlik, Turquia, que depois de incansáveis temporadas de buscas e escavações (período este entre 1870 a 1873)

¹⁰ Dentro desta discussão é bom lembrar o aspecto 'positivista' da história da arqueologia, em que os exploradores, escritores e pesquisadores entre os séculos XVIII, XIX e início do séc. XX (e posteriores também) são chamados apenas de arqueólogos amadores, comuns exploradores, "saqueadores de tumbas" e etc.. Isto se deve ao interesse de fomentar um desenvolvimento evolucionista da profissão do arqueólogo, colocando aqueles profissionais (que se situam antes da fundação da arqueologia acadêmica) como meros amadores e "pseudo-arqueólogos", consequentemente legitimando os profissionais contemporâneos como guardiões da razão e do método arqueológico. Estes discursos nos faz esquecer que foram e são estes (os ditos arqueólogos amadores) que vendem milhões de livros, instigam e produzem (documentários, filmes e etc.), e são aclamados por outros milhões em nossa sociedade. Isto demonstra uma clara proposta de esquecer a contribuição de homens virtuosos que carregam e carregavam buscas, sentimentos e interesses que transcendiam suas próprias existências, coisa rara nesta nossa inescrupulosa ciência capitalista.

Heinrich Schliemann alegava ter encontrado uma cidade homérica, a mítica Tróia ¹¹; e a 'Tumba de Tutankhamon', como ficou conhecido o sítio encontrado em 1922 ¹² no Vale dos Reis, Egito, por Howard Carter. Estas descobertas demonstram quão augusta eram as civilizações mediterrâneas (ditas clássicas), e era isso que mais uma vez foi atribuído a herança europeia.

Não é objetivo deste trabalho descrever exaustivamente estas duas pesquisas, porém elas se fazem necessárias e são citadas pois demonstram como a sociedade europeia e o Estado davam importância a atividade arqueológica. Com isto, no tocante a estas duas descobertas que demonstravam a grandiosidade do passado europeu, se limitavam a construção da identidade europeia atribuída às civilizações clássicas, porém arraigados pelo pensamento eurocêntrico e das novas conjecturas sociais surgidas em decorrência da Revolução Industrial, e principalmente com o advento do Nacionalismo, uma *profundidade temporal* para a cultura, e o atributo de *primevo* para o território europeu tornaram-se interesse e peças-chave nas propagandas estatais no período de virada de século. ¹³

Neste âmbito histórico das últimas décadas do século XIX, e demasiadamente influenciadas pelas ideias de Charles Darwin ¹⁴, cresce na Europa Ocidental e Estados Unidos uma relação muito próxima entre a Etnologia e a Arqueologia Pré-Histórica. "Na Europa, a base desse alinhamento foi a crença numa evolução cultural unilinear [...], da mais simples à mais complexa, os estágios através dos quais as culturas mais avançadas tinham-se desenvolvido nos tempos pré-históricos ficavam evidentes" (TRIGGER, 2004, p.107). Tal perspectiva usada principalmente por britânicos e franceses, que apoiavam-se mais em dados etnológicos, já que, o uso do evolucionismo cultural unilateral já respondiam suas perguntas "por si só", sem se empenharem muito no resgate de dados no registro arqueológico (TRIGGER, 2004, p.107). Tais preceitos, sustentados pela premissa da evolução darwinista, serviram de infraestrutura para a legitimação da colonização e dominação dos europeus sobre os povos ditos inferiores culturalmente, intelectualmente e emocionalmente, estes menos civilizados necessitavam da luz racional dos doutos europeus. (TRIGGER, 2004). ¹⁵

¹¹ Após uma série de escavações, Schliemann encontrou abaixo dos muros duma antiga fortaleza o que para ele significava os tesouros do Rei Priamo (CERAM, 1995, p.46). Tal alegação, ainda hoje fortemente criticada pelas "pretenciosas extrapolações" de Schliemann, trouxe uma certa notoriedade e grandiosidade ao passado da sociedade europeia.

¹² As escavações começaram efetivamente em 1914 estendendo-se até 1922, na localidade em que o Carter veio à encontrar a famosa tumba do faraó da 18ª dinastia egípcia, Tutankhamon. Houve inúmeras interrupções por diversos motivos, dentre estes, estava ocorrendo a Primeira Guerra Mundial, e o Egito ainda era colônia inglesa (CARTER & MACE, 2004).

¹³ É bom lembrar, que a primeira edição *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (Sobre a Origem das Espécies por Meio da Seleção Natural ou a Preservação de Raças Favorecidas na Luta pela Vida) é de 1859, e influencia sem precedentes a ciência e o curso da sociedade (lembrar do Darwinismo Social). Somente na sexta edição, em 1872, o título foi abreviado para *The Origin of Species* (A Origem das Espécies), como é popularmente conhecido atualmente.

¹⁴ "O darwinismo também reforçou uma visão evolucionista da evolução cultural, sugerindo ser esta uma extensão da evolução biológica e deixando implícito que as duas são inseparáveis" (TRIGGER, 2004, p.110).

¹⁵ [...] Julgava-se que as sociedades culturalmente avançadas eram aquelas em que a seleção natural tinha produzido indivíduos dotados de inteligência superior e de maior autocontrole. Alfred Wallace (1823-1913) o co-descobridor da seleção natural, vivera, como naturalista, longo períodos entre grupos tribais na América do Sul e no sudeste da Ásia. Baseando-se em seus conhecimentos sobre esses grupos, ele negou que esses povos diferissem significativamente dos europeus em inteligência ou em outras aptidões e sustentou que as capacidades mentais superiores da humanidade não podiam ter sido produzidas pela seleção natural. (TRIGGER, 2004, p.110).

Isto demonstra uma indagação central em nossa discussão, a lógica sempre foi/é erigida pelos discursos: o Estado¹⁶ precisa das *origens* para construir e valorizar sua (uma) identidade e assim formatar ideologicamente a sociedade; e a Arqueologia necessita ‘encontrar as *origens*’ para justificar a sua finalidade¹⁷, tendo aval do Estado, na maioria das vezes, para agir da maneira que lhe convenha, apenas para ter os êxitos prometidos no início de seu projeto.

A Pós-modernidade, e consequente as correntes Pós-coloniais e Descoloniais, vem com uma crítica veemente às construções da “verdade” científica, impostas pelos modelos da Modernidade. Entender estas perguntas: *de onde, como, quando, de quem, para onde, para quem*, e outras; se tornaram fundamentais para o entendimento crítico da construção dos discursos científicos. Neste relativismo e crise da verdade científica, e da crítica discursiva, também está a Arqueologia.¹⁸ É também a partir deste momento que um crescente interesse das questões públicas e políticas tornam-se preocupações da arqueologia. Os questionamentos de qual retorno social, atenção aos direitos humanos e a preservação do patrimônio e como pluralizar o ambiente e a prática arqueológica tomaram uma importância, e o papel do arqueólogo, este que outrora preocupado apenas com o acúmulo de grandes quantidades de materiais pretéritos recolhidos em escavações e com as origens, agora preocupa-se com o seu engajamento na sociedade, ou seja, o *Poder da Arqueologia*.¹⁹

Como apresentada anteriormente, criada sob o aspecto Nacionalista e financiada pelas elites e pelo Estado (TRIGGER, 2004), a Arqueologia se viu por muito tempo numa armadilha de segregar, esquecer e silenciar os grupos autóctones, subordinados e excluídos, e “vangloriar” as elites²⁰.

Apesar das construções críticas apontadas por estes pensamentos citados anteriormente, muitos dos discursos ainda mantêm implícito (quando não explícito) o desejo daqueles que o financiam, a elite e o Estado. Compreendendo a arqueologia desta forma, entendemos que,

Como não existe passado real-essencial, aceita-se que a “verdade” não se radica no passado; pelo contrário, é uma construção cultural de um determinado momento. [...] Desta forma, a arqueologia é apreciada como uma prática surgida no âmbito do sistema capitalista, como forma

¹⁶ Usaremos para simplificar e objetivar a nossa discussão, a proposta de entender a arqueologia dentro de três contextos mutuamente ligados: Colonialismo, Nacionalismo e Imperialismo, sugerido por Bruce Trigger (1984).

¹⁷ Por muito tempo esta foi (e ainda é) a forma de justificar os gastos da disciplina arqueológica atribuindo sua importância meramente a descobertas do passado – e ao fetichismo do mais antigo –, e abstraindo seu papel e sua inserção no contexto do presente. Claro que tais ideias estão sendo em muitos espaços regionais suplantadas por problemáticas mais preocupadas com o contexto e com as especificidades que surgem nos discursos arqueológicos. Dando atenção a grupos minoritários e subordinados, do passado e do presente, que permeiam o contexto arqueológico (FUNARI, 2006).

¹⁸ [...] foi a publicação de *Re-Constructing Archaeology*, por Michael Shanks e Christopher Tilley, em 1987, que marcou o processo de reconstrução da Arqueologia. Os autores uniram as vertentes filológicas, históricas e filosóficas da crítica social às reflexões da Antropologia contextual, em um ataque devastador aos pressupostos histórico-culturais e processuais, caracterizados como discursos a serviço das potências imperialistas e da exploração. Já antes disso, Bruce G. Trigger constatava que a *New Archaeology* era uma forma de Arqueologia imperialista. A Arqueologia pós-processual ou contextual introduziu, de forma explícita, a dimensão política da disciplina, sua importância na luta dos povos pelo seu próprio passado e por seus direitos. (FUNARI, 2005, p. 2).

¹⁹ Para uma discussão Pós-Moderna e Pós-Colonial, também entende-se a Arqueologia como estudo das representações de poder do passado e no mundo contemporâneo (FUNARI, 2006).

²⁰ Elite entenda-se aqui as famílias e grupos que detêm o capital e o poder político no Estado.

de apropriação e de ressignificação do passado em função de interesses presentes (ZARANKIN, 2002, p. 25).

É a partir desta proposta analítica que desenvolveremos o nosso próximo tópico.

Violência e Resistência: As histórias da arqueologia no Parque Nacional Serra da Capivara

A Arqueologia em conflito com grupos autóctones, silenciados e excluídos, não é nenhuma novidade, e nem é exclusividade da região que apresentaremos. Basta observar as notícias recentes sobre a usina de Belo-Monte no Pará, ou até a falta de um posicionamento contundente da comunidade arqueológica a respeito dos acontecimentos no Rio de Janeiro, como as obras no Maracanã e o Museu do Índio, ambos sequestrados e destruídos pelo poder público em favor dum avanço capitalista que responde a necessidade de poucos (FIFA e Elite Política Estatal). Isto demonstra como os interesses Estatais e do poder hegemônico instituído na arqueologia estão em oposição e em confronto com os reais interesses duma maior totalidade da sociedade ²¹, como pudemos ver nas manifestações recentes que tomaram as ruas do Brasil. Como nos aponta Pedro Paulo Funari:

Bem, a subordinação da arqueologia à sociedade ou, mais precisamente, aos grupos dominantes, torna-se clara na sua dependência, frente a esses, para a obtenção de verbas e do apoio institucional necessários ao desenvolvimento da pesquisa arqueológica (FUNARI, 2006, p. 101). O autor enfatiza ainda – A ligação entre arqueologia e política apresenta-se, contudo, sempre mediatizada. Não se trata apenas de justificar certas relações de poder, ou de fortalecer certas ideologias, mas de legitimá-las pela presença de testemunhos materiais que dêem sustentação científica a essas pretensões (Idem).

Um exemplo que pode nos ajudar a compreender este papel da arqueologia citado à cima, e que chamaremos aqui de 'Arqueologia Colonial', é o território do *Parque Nacional Serra da Capivara* ²², localizado na região sudeste do estado do Piauí, Nordeste do Brasil. O PNSC foi estabelecido como área de preservação biológica e patrimonial em 1979; contudo o seu estabelecimento como território primitivo ou como é divulgada na mídia, "O Berço do Homem Americano", vem apenas no fim da década de 80's e tem como principal financiador o governo do Presidente Fernando Henrique Cardoso²³, e é neste momento que a Fundação Museu do Homem Americano (FUMDHAM) ²⁴ tem sua

²¹ "A criação e a valorização de uma identidade nacional ou cultural relacionam-se, muitas vezes, com a arqueologia. Neste caso, predominam com frequência os interesses dos grupos dominantes mediados pela ação do Estado." (FUNARI, 2006, p. 101).

²² A partir deste ponto abreviaremos Parque Nacional Serra da Capivara em 'PNSC'.

plena institucionalização, com um novo local para os seus laboratórios, financiados com dinheiro público e iniciativas internacionais (ANDRADA; MATOS, 2013).

Porém, estas pesquisas começam a ser desenvolvidas na região por volta de 1973 com a formação da Missão Franco-Brasileira do Piauí, sob coordenação da arqueóloga Niède Guidon. O interessante destes fatos, é que as pinturas rupestres que chamaram tanta atenção dos pesquisadores desta Missão, já há muito eram conhecidas pelos moradores que habitavam na então área que se tornaria PNSC. E é sobre estes moradores e a relação com a FUMDHAM que se trata o objetivo deste artigo.

Se rememorarmos as críticas direcionadas principalmente a Indiana Jones e também a outras produções apresentadas pela arqueologia acadêmica, perceberemos que esta crítica também a prática que os personagens desenvolvem e que, segundo estes arqueólogos, não estão de acordo com a práxis arqueológica. Pois bem, vejamos o que acontece no PNSC. Segundo a resolução para criação de parques nacionais, não deve haver nenhuma ocupação (moradores) na área que concerne ao local de preservação. Então, após a decisão do Estado em reconhecer a área que abrange os municípios de São Raimundo Nonato, Coronel José Dias, São João do Piauí, Brejo do Piauí, e formalizar a criação do PNSC, veio um imenso problema: “O que iremos fazer com a população que vive na área impactada pela formação do PNSC?” Eles encontram uma resposta simples: “Indenizaremos alguns e com os outros faremos um local de habitação para estas famílias, longe da região que habitam.” Isto acontece pois os moradores que habitam numa área de preservação não possuem o direito sob as terras, pois as terras pertencem a União e quem estiver ocupando-as é invasor.

O que vimos foi exatamente isto, a população foi desocupada de suas terras e foram redistribuídos para locais sem a mínima condição de sobrevivência e, além disto, perderam as terras que eram de seus antepassados, num claro agenciamento pelo Estado e pelas instituições envolvidas para que perdessem toda sua ligação com o local que viviam. E ainda pior, numa luta muito desleal, aqueles que não tinham nenhum registro de posse das terras, perderam tudo; e ainda o relato que temos dos moradores é muito triste, pois além de perderem suas terras que eram cultivadas, recebendo novas terras infrutíferas, por estarem no meio da caatinga longe dos reservatórios d’água que estão nas áreas verdes do PNSC; toda ligação subjetiva, memorial e indenitária com o seu real lugar de vivência foi forçosamente silenciada ²⁵ ²⁶.

²³ É neste momento que torna-se muito conveniente para o Estado Brasileiro financiar esta pesquisa, pois é neste momento que temos uma valorização do discurso ecológico mantido pelo poder elitista e pelo Estado. Para esta discussão e um melhor esclarecimento sobre o discurso da FUMDHAM e da arqueologia fomentado por esta instituição, ver o artigo intitulado: *Entre a Ciência, a Propaganda e o Poder: Onde está o “Berço do Homem Americano”?* (ANDRADA e MATOS, 2013).

²⁴ Instituição que realiza pesquisas arqueológicas na região.

²⁵ O discurso erigido pela FUMDHAM deixa claro que o interesse é que não tenha nenhum sentimento de pertencimento com a região por parte dos moradores, pois percebemos que o interesse é afirmar o status de primevo do território, enquanto sítios históricos mais recentes, muitas vezes são largados ao tempo e o vento. É clara o interesse do Estado e da FUMDHAM em impor o que deve ter a voz e o que deve ser silenciado, o que deve ser conservado e o que deve ser destruído, o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido.

²⁶ Para maiores informações e para ter acesso ao relato dos moradores e o que diz a pesquisadora Niède Guidon, ver o documentário *CapivaraDoc*, e a tese em Direito *‘O povo do Zabelê e o Parque Nacional Serra da Capivara no Estado do Piauí - Tensões, desafios e Riscos da Gestão Princioplógica da Complexidade Constitucional’*; de autoria de Maria Sueli Rodrigues de Souza.

Apesar do que podem argumentar o Estado e a FUMDHAM, sabemos que há modelos e formas de concretizarem um projeto de Parque Nacional mais plural e que respeite tanto as tradições culturais quanto a memória das comunidades que venham sofrer algum impacto destes projetos. Pois deve haver uma recíproca entre meio ambiente e identidades culturais (SOUZA, 2009, p. 10). Um projeto plural e que dialogasse com a sociedade era possível sim, porém, como o próprio tempo demonstra, o interesse é manter a população fora de qualquer decisão e de qualquer mídia que venha a demonstrar as deficiências e exclusões deste projeto de área de conservação; reproduzindo a exclusão e silenciamento do lugar de fala das comunidades afetadas com a formação do PNSC, permitindo assim, que a classifiquemos como uma explícita prática científica colonial. E é por isso que julgamos urgente pensar uma arqueologia descolonial, plural e que dialogue, ajudando com que estas comunidades hoje esquecidas e silenciadas, sejam escutadas e contribuam também com a arqueologia e com a ciência como um todo, pois afinal de tudo, são elas que financiam todas estas 'ilusões pessoais'.

Neste contexto, o engajamento com a sociedade é um aspecto definidor do trabalho do arqueólogo, principalmente daquele que busca manter uma posição crítica no que concerne às condições sociais do País onde trabalha [...] Arqueólogos em sociedades deste tipo são necessariamente parte da elite, e a Arqueologia pode ser usada ideologicamente para reforçar o discurso de exclusão por meio da manipulação da cultura material (FUNARI, 2002, p. 145).

Assim, "A Arqueologia dos grupos subalternos é, desta forma, uma maneira de escrutinar os contextos – tanto do passado quanto do presente – em que os discursos arqueológicos a respeito do passado são produzidos e reproduzidos" (FUNARI, 2002, p. 146).

Conclusão: Por uma Arqueologia Descolonial

A princípio, é necessário iniciar este segmento, dedicado a apresentação de uma perspectiva arqueológica descolonial, deixando claro que as elucubrações que virão a seguir não foram consubstanciadas sob o intuito de fundamentar as bases absolutas de um discurso científico. A produção desta leitura está direcionada ao intento de propor possibilidades teóricas interpretativas e questionar determinadas posturas inerentes a construção do discurso científico, que geralmente, tornam invisíveis vozes e identidades, como foi demonstrado acima neste texto.

O discurso pós colonial, diferente do que aparentemente o termo evoca, não necessariamente designa ao ato transposição do período histórico colonial, segundo nossa leitura, a perspectiva pós colonial configura-se como uma teoria, não dotada de uma matriz única ou perspectiva unidirecional, mas constituída por múltiplas falas de orientações diversas que convergem a para uma epistemologia crítica aos essencialismos e discursos dominantes da modernidade. Sob égide destas "características comuns", a

pós colonialidade consolida em seu cabedal científico a desconstrução dos discursos que no decorrer dos processos históricos e sociais, configuraram o sujeito colonial, subjugado e marginalizado pelo poder hegemônico. Neste sentido, o discurso, segundo esta perspectiva teórica, é assumido como ato e fala, sendo constituído sob a “articulação entre as posturas cotidianas e as representações teóricas dos grupos humanos” (MACEDO, José Jaime Freitas, comunicação pessoal, 2011), o que traz as inquietações desenvolvidas pela pós colonialidade a perscrutação dos discursos elaborados pelo poder Ocidental sobre o ‘Outro’, sobre os indivíduos excluídos da modernidade, como também, concomitantemente, desconstrói tais estigmas impostos, uma vez que aliado ao discurso, segundo a leitura pós colonial, está seu local de fala.

Sob esta consideração, o ato e a fala está inerente a ação de auto representar-se, de se afirmar identitariamente (MIGNOLO, 2003), deste modo, embora o discurso ocidental moderno se afirme como hegemônico a partir da construção ideológica sobre o outro, o indivíduo subalterno é dotado de discurso e tem seu local de fala, sendo capaz de se auto afirmar identitariamente e não de ser afirmado como tal. Entretanto, as identidades auto afirmadas não são compreendidas como elementos imbuídos de uma essência, estas são, sobretudo, multifacetadas, em pleno movimento e articulação com outras identidades, o que possibilita múltiplas formas de representação e expressão.

O discurso pós colonial rompe, deste modo, com a hierarquização do discurso e seu conseqüente absolutismo, pois o indivíduo antes marginalizado por não pertencer a hegemonia é capaz de se firmar e desta forma disputar o poder, no entanto, ciente de que além de seu lugar existem outros. Logo, não há discurso absoluto, pois são múltiplas os poderes em disputa. Neste sentido, as assertivas de Eric Wolf sobre os indivíduos pertencentes aos países “periféricos” ou “povos sem história”, representam um imaginário instituído pelo poder colonial que é desconstruído pelo sujeito descolonizado.

Na Arqueologia, alguns fatos recentes demonstram a desconstrução da ação colonial desta ciência a partir de iniciativas populares, como por exemplo, o pedido de repatriação da cultura material feito pelo Governo de Anca - Turquia, evidenciado pelo arqueólogo Heinrich Schliemann (1822-1891), que, no século XIX, retirou do solo turco o tesouro de Príamo, como anteriormente citado. O interessante deste acontecimento não reside somente no ato de repatriação mas também no fato de mesmo sem claras comprovações da relação entre o governo atual de Anca com Príamo da Guerra de Tróia, este patrimônio foi reivindicado. Neste sentido pode ser notado a ação do discurso e o local de fala do sujeito descolonizado, daqueles que no século XIX foram excluídos da construção do conhecimento e conseqüentemente foram impedidos de estabelecer qualquer relação sobre a cultura material.

Deste modo, segundo nossa perspectiva, a proposição de uma arqueologia pós colonial reside na desconstrução da lógica de superioridade discursiva do conhecimento científico, como também na assimilação do discurso arqueológico, independente do contexto investigado, de seu ato, fala e local, uma prática arqueológica ciente de seu local e de outros, dialogante, na qual o conhecimento é construído concomitantemente com a população e aberta a diálogos com a mesma, sempre sob a suspeita de existência de novas leituras, na qual o conhecimento absoluto é substituído por um espaço de múltiplas vozes.

Referências

- ANDRADA, A.C.R. & MATOS, L.O. Entre a Ciência, a Propaganda e o Poder: Onde Está o “Berço do Homem Americano”? *Arqueologia Pública (UNICAMP)*, v. 6, p. 1-28, 2013. Disponível em:
<http://www.nepam.unicamp.br/arqueologiapublica/revista/anais/arqueologia-estado-e-memoria/PDFs/arquivo2.pdf>
- CARTER, H.; MACE, A. C. *A descoberta da tumba de Tutankhamon*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.
- CERAM, C.W. *Deuses, Túmulos e Sábios: As grandes descobertas da Arqueologia*. 24.ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1995.
- FUNARI, P.P.A. *Arqueologia*. 2ª Ed. – São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- _____. Como se tornar arqueólogo no Brasil. *Revista USP*, 44, 74-85, 2000.
- _____. Desaparecimento e emergência dos grupos subordinados na Arqueologia Brasileira. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 8, n. 18, p. 131-153, 2002.
- _____. Teoria e Métodos na Arqueologia Contemporânea: O contexto da Arqueologia Histórica. Campinas: UNICAMP, *Mneme - Revista de Humanidades*, 2005, pp.1-5. Disponível em: <http://www.seol.com.br/mneme>
- SCHIAVETTO, S.N.O. *Arqueologia Guarani: construção e desconstrução da identidade indígena*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2003.
- SOUZA, M.S.R. *O povo do Zabelê e o Parque Nacional Serra da Capivara no Estado do Piauí - Tensões, desafios e Riscos da Gestão Princioplógica da Complexidade Constitucional*. Brasília: Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, Faculdade de Direito, 2009.
- TRIGGER, B.G. Alternative Archaeologies: Nationalist, Colonialist, Imperialist. *Man*, New Series, Vol. 19, N. 3, p.355-370, 1984.
- _____. *História do Pensamento Arqueológico*. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.
- ZARANKIN, A. *Paredes que Domesticam: Arqueologia da Arquitetura Escolar Capitalista, o caso de Buenos Aires*. Campinas: Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002.

RESSONÂNCIA CULTURAL NO TEXTO BARRETIANO: O BOVARISMO E OS MATIZES IDENTITÁRIOS DO BRASIL EM *TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA*

Cynthia Mara Cecato da Silva (UFES)¹

Resumo: A proposta deste texto é revelar, nutrido por teorias vincadas ao pós-colonialismo e aos estudos culturais de Stuart Hall, o grau de relevância da produção literária de Lima Barreto no panorama contemporâneo que versa sobre a historiografia literária brasileira. Cômico das desigualdades existentes, o escritor mulato produziu vasta matéria-prima, indicando, via literatura, as disparidades que contribuíram para denunciar imensurável distância entre a existência de uma classe subalterna na sociedade e de uma elite cega, ora dominante. Tal aspecto sustenta-se neste estudo por meio da análise do livro *Triste Fim de Policarpo Quaresma* e uma possível associação de pontos de seu enredo ao termo bovarismo, de Jules de Gaultier. Na obra, notam-se diversas projeções de uma pátria mitificada que, por meio da ironia e da caricatura, entram na rota de colisão de um Brasil pseudo “descolonizado”. Os resquícios da colônia mostravam-se imanentes e o paradigma europeu era a vertente de referência para a instalação do progresso, para a criação de uma urgente identidade nacional “genuína”. A utilização do bovarismo como matriz de explicação desse processo baseia-se nos estatutos de pesquisa de Nicolau Sevcenko e de Sandra Jatahy Pesavento que, entre outros estudiosos, perceberam o quão astuto foi o autor ao confrontar o ideário republicano preocupado em criar uma nação de

¹ Cynthia M. C. da Silva é Doutoranda pela Universidade Federal do Espírito Santo. ¹ Cf. SEVCENKO, 1989, p. 177: “A compreensão teórica desse conceito procedia de Jules de Gaultier, filósofo que esteve na vanguarda da reação idealista e relativista ocorrida no cenário do pensamento europeu no início do século XIX e sobre quem Lima Barreto fez comentários desde 1905. Dessas leituras, o escritor deriva a sua concepção numa síntese lapidar: ‘O bovarismo é o poder partilhado do homem de se conceber outro que não é.’”

imagem branca civilizada e a presença de um povo mestiço, herdeiro de uma cultura miscigenada. Perpassando pela atuação de Policarpo Quaresma no enredo, serão indicadas contingências que permitem vislumbrar não somente a presença de uma população marginal, mas também de um movimento diaspórico em direção a uma nova literatura, a uma “contraliteratura” – como entendeu Zilá Bernd – preocupada não com o culto beletrista, mas com a profundidade de reflexão crítica que o interlocutor da produção pode atingir. Com essa abordagem, intuíse indicar a ressonância cultural oportunizada pelos textos de Lima Barreto.

Palavras-chave: Estudos Culturais; Bovarismo; Triste Fim de Policarpo Quaresma.

Os olhos do sonho não são o instrumento ótico adequado para mirar a realidade social, particularmente a complexa realidade cultural brasileira. Os olhos do sonho, porém, nos comovem. (GERMANO, 2000, p. 46)

O grau de relevância da produção literária de Lima Barreto para os estudos contemporâneos sobre a historiografia literária brasileira torna-se relevante, quando nutrida por teorias vincadas ao pós-colonialismo e aos estudos culturais de Stuart Hall. Cômico das desigualdades existentes, o escritor mulato produziu vasta matéria-prima, indicando, via literatura, as disparidades que contribuíram para denunciar a existência de uma classe subalterna em contrapartida a uma elite dominante.

Tal aspecto sustenta-se neste estudo pela análise do livro *Triste Fim de Policarpo Quaresma* e uma possível associação de pontos de seu enredo ao termo bovarismo, de Jules de Gaultier. Na obra, notam-se diversas projeções de uma pátria mitificada que, por meio da ironia e da caricatura, entram na rota de colisão de um Brasil pseudo “descolonizado”. Os resquícios da colônia mostravam-se imanentes e o paradigma europeu era a vertente de referência para a instalação do progresso, para a criação de uma identidade nacional genuína. A utilização do bovarismo como matriz de explicação desse processo baseia-se nos estatutos de pesquisa de Nicolau Sevcenko e Sandra Jatahy Pesavento, que, além de outros pesquisadores, perceberam o quão astuto foi o autor ao confrontar o ideário republicano preocupado em criar uma nação de imagem branca civilizada e a presença de um povo mestiço, herdeiro de uma cultura miscigenada.

A atuação de Policarpo Quaresma no enredo indicada contingências que permitem vislumbrar na obra apontada, mais do que uma população marginal, um movimento diaspórico em direção a uma nova literatura, a uma “contraliteratura” – como previu Zilá Bernd²– preocupada não com o culto beletrista, mas com a profundidade de reflexão crítica oportunizada pelo texto literário, em virtude à ascensão cultural de um povo. Com essa abordagem, a ressonância cultural oportunizada pelos textos de Lima Barreto

² Segundo a estudiosa, a contraliteratura “[...] se estrutura como contestação sistemática dos valores representados pela cultura dominante. Os textos da contraliteratura quase sempre se afastam de uma tradição de construção eufórica ou ufanista que encobrem a realidade.” (BERND, 1988, p. 43)

torna-se um solo produtivo para, por meio da arte estética, fazer emergir inquietações imprescindíveis para pensar o Brasil batizado como República no limiar do século XX. Várias são as características que tornam singular o legado estético deixado por Lima Barreto. Tal inferência permite perceber que o efeito de ruptura, evidenciado pelo uso de uma linguagem desprovida de enfeites e combatente do texto academicista proposto pelos mandarinatos literários, configura-se como uma das ações que contribuíram para dar ênfase ao seu projeto de literatura. Além do valor estético, o acervo ficcional barretiano contempla o contexto histórico referente à Primeira República, dando visibilidade aos diferentes interesses da elite nacional, destacando-se a carioca. Interesses privados, disfarçados sob os discursos de defesa da saúde pública e da modernidade que se impunha a qualquer cidade que queria ser metrópole, de uma ideia de desenvolvimento que envolvia a nação num contexto legitimado nos princípios da ordem e do progresso, mas que vitimava as massas populares manipuladas pelo poder, impossibilitando-as de viver plenamente a cidade.

Imerso na polifonia que envolve as temáticas do cotidiano e que serve de dinâmica para as suas narrativas, Lima Barreto põe em diálogo com a Literatura questões estéticas e questões políticas presentes na sociedade brasileira. Nesse particular, surge a constatação de que a ficção literária e a história brasileira relacionam-se como “[...] um movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas” (CANDIDO, 1980, p. 22).

Contudo, mais importante que o registro das palavras e as temáticas desenvolvidas, são os efeitos por elas desencadeados. No caso do escritor carioca, ao aproximar da narrativa ficcional os fatos reais, criou uma estrutura estética que permitia facilmente captar e compreender o real. E, ainda, o que se postula como imprescindível: a amplitude de temas³ e a diversidade no uso de personagens⁴ e de ambientes, revelando um retrato maciço e condensado do presente à época, imprimindo em sua obra vários níveis de compreensão numa mescla de estímulos do imaginário e registros da realidade, expondo, sobretudo, suas fissuras e tensões. Aqui o ponto: por meio de seu método contundente, em que transmitia aos leitores sua concepção sobre os eventos que o circundavam, incitava, via arte estética, um posicionamento crítico por parte deles, buscando interferir nos determinismos e engodos impostos por uma elite aristocrática.

³ O temário da obra de Lima Barreto inclui: movimentos, históricos, relações sociais e raciais, transformações sociais, políticas, econômicas e culturais, ideais sociais, políticos e econômicos, crítica social, moral e cultural, discussões filosóficas e científicas, referências ao presente imediato, recente e ao futuro próximo, ao cotidiano urbano e suburbano, à política nacional e internacional, à burocracia, dados biográficos, realidade do sertão, descrições geológicas e geográficas (fragmentos) e análises históricas. (SEVCENKO, 1989, p. 162)

⁴ A galeria de personagens de Lima Barreto é uma das mais vastas e variadas da Literatura Brasileira, compondo-a encontram-se: burocratas, apaniguados, padrinhos, ‘influências’, grandes, médios e pequenos burgueses, arrivistas, charlatões, ‘almofadinhas’, ‘melindrosas’, aristocratas, militares, populares, gente dos subúrbios, operários, artesãos, caixeiros, subempregados, desempregados, violeiros, vadios, mendigos, mandriões, ébrios, capangas, cabos eleitorais, capoeiras, prostitutas, policiais, intelectuais, jornalistas, bacharéis, ex-escravos, agregados, criados, políticos, sertanejos, moças casadeiras, noivas, solteironas, recém-casadas, mulheres arrimo da família, crianças, casais, loucos, tuberculosos, leprosos, criminosos, adúlteros, uxoricidas, agitadores, estrangeiros, usuários, mascates, grandes e pequenos comerciantes, atravessadores, banqueiros, desportistas, artistas de teatro, cançonetistas, coristas e alcoviteiras. (SEVCENKO, 1989, p. 162)

Toda essa aproximação objetivava desnudar o cenário frio que compunha a imagem do centro do Rio de Janeiro, reservada para os benefícios da elite que buscava usufruir das mordomias proporcionadas pelas transformações históricas que deram um novo regime ao Brasil. Tinha como pretensão instigar seu leitor, revelando a realidade patológica que se escondia por detrás da fachada imponente da Avenida Central – cartão de visita da capital federal. Conforme aventa Nicolau Sevcenko, a literatura barretiana contribuía de forma positiva para um exercício crítico dos cidadãos brasileiros: “Forçava-os assim a uma tomada de posição e uma reação voluntária, na proporção do estímulo emitido. A função crítica, combatente e ativista ressalta por demais evidente dos textos de Lima Barreto” (SEVCENKO, 1989, p. 162).

Os deslocamentos e as reaproximações das leituras realizadas por Lima Barreto expõem o perfil de um escritor que, por meio de suas referências e predileções literárias, construiu conceitos aplicando-os em sua obra de ficção. Construtora de sentidos e fonte de novas correlações, a leitura referência do autor esboça um conjunto de conceitos que se tornaram ponto de partida para suas personagens. Buscava tornar mais versáteis os recursos literários, destacando, na Literatura, a possibilidade de múltiplos planos da realidade. Nesse aspecto, mais uma vez, Nicolau Sevcenko percebe a grande relevância dos andaimes semânticos que sustentam o projeto estético de Lima Barreto: “Daí a força de penetração e impacto perfeitamente calculada de seus textos, ajustados de forma notável ao papel crítico atuante e inconformista a que o autor os destinava” (SEVCENKO, 1989, p. 169).

Dentre os temas nucleares propostos pela produção barretiana, o que ganha maior evidência por condensar o seu acervo temático é o poder, compreendido pelo autor numa acepção bastante particular – sob a perspectiva política que influenciava diretamente a vida social da nação. Sobressai, nesse sentido, sua sensibilidade em perceber o quanto esse tema influi diretamente no comportamento da sociedade e também os efeitos por ele desencadeados. Para Lima Barreto, a obstinação pelo poder, tanto na esfera política, social e cultural, além da científica, cegava o pensamento dos homens, prejudicando os meios propostos para um desenvolvimento equilibrado que deveria primar por uma justa inserção social.

Por conseguinte, toda a obra de Lima Barreto ostenta sua crítica sobre a implantação do ideário republicano, revelando o grau desmoralizante de corrupção política e econômica que emprestava o regime. O cenário apresentado, portanto, chocava-se com a realidade, o que concorre para compor o quadro irônico pintado pelo autor no *Triste fim de Policarpo Quaresma*. A política impregnada de favores e de corrupção representava um regime de irracionalidade administrativa, repercutindo sobre todo o país e, conseqüentemente, em sua população, gerando mal estar, insegurança, privação, miséria e marginalização. As estruturas sociais e econômicas geravam a inoperância e estabeleciam-se num marasmo político que foi percebido e ironizado tão contumazmente pelo autor na voz da personagem Policarpo Quaresma:

Aquela rede de leis, posturas, de códigos e de preceitos, nas mãos desses regulotes, de tais caciques, se transformava em potro, em polé, em instrumento de suplícios para torturar os inimigos, oprimir as populações, crestar-lhes as iniciativas e a independência, abatendo-as e desmoralizando-as.

Pelos seus olhos passaram num instante aquelas faces amareladas e chupadas que se encostavam nos portais das vendas preguiçosamente, viu também aquelas crianças maltrapilhas e sujas, d'olhos baixos, a esmolar disfarçadamente pelas estradas, viu aquelas terras abandonadas, improdutivas, entregues às ervas e insetos daninhos, viu ainda o desespero de Felizardo, homem bom, ativo e trabalhador, sem ânimo de plantar um grão de milho em casa e bebendo todo o dinheiro que lhe passava pelas mãos [...].(BARRETO, 1994, p. 91)

O posicionamento de Stuart Hall (2003, p. 102) contribui positivamente para endossar as perspectivas dos Estudos Culturais. O trato analítico da construção e da desconstrução da identidade foi privilegiado pelo teórico cultural jamaicano, dando enfoque ao quadro de referências que integram o indivíduo ao social e ao cultural de seu mundo. Para ele, a identidade cultural surge na miscelânea que engloba etnia, raça, língua, religião e nacionalidade. No enfoque do multiculturalismo, essa identidade tem como base aspectos e características culturais, rejeitando uma classificação a partir de traços biológicos. Portanto, firma-se a relação entre a cultura de um povo e a sua identidade. Lima Barreto, de forma visionária, possibilitou por meio de seus textos, essa concepção. Rejeitou com veemência a implantação de uma pseudocultura pela elite pós-colonialista que tinham na Europa o seu referencial – para ele que tinha como herança a cor marcada e vivia em meio a mulatos e negros a supremacia cientificista sobre as raças era matéria de combate. A concepção de uma sociedade brasileira formada por diferentes etnias em virtude da mestiçagem do povo configurava-se como um entrave político e cultural para a promoção da nova nação. Lima Barreto abominava a preocupação elitista/política de transmitir uma imagem branca e civilizada para os visitantes, e mesmo para o público europeu. Predominavam as razões de uma burguesia republicana cosmopolitista que elegia e valorizava o modo de vida europeu como referência. Todo esse jogo de interesses que o autor suburbano buscou representar com sua literatura convergia para revelar o quanto uma imagem bovárica do Brasil estava sendo projetada, gerando reflexos no modo de vida dos ditos cidadãos fluminenses. A intolerância do autor quanto às projeções de uma pátria mitificada é percebida por Idilva Maria Pires Germano:

Para Lima Barreto, a ilusão [...] era um dos piores traços da sociedade brasileira. Falava constantemente do insidioso 'bovarismo', que fazia um modesto funcionário acreditar-se importante e, assim, mostrar-se presunçoso com as pessoas aparentemente mais humildes. (GERMANO, 2000, p. 42.)

O bovarismo, segundo Jules de Gaultier, se traduziria na capacidade dos indivíduos de construir imagens de si próprios diferentes daquilo que são na realidade. Ou, em outras palavras, o bovarismo seria responsável pelo choque entre o real e o imaginário, levando as pessoas a enxergarem, a si próprias e ao mundo, de uma forma distorcida. Dentro desse conceito, o mundo não obedece a uma mimese ou a uma imagem pautada

na realidade, mas transfigura-se, projeta-se para além do que verdadeiramente é real. Sob determinado ângulo, o bovarismo pode configurar-se como uma neurose trágica que busca, em certa medida, ser e parecer o outro. Como uma espécie de desvio de personalidade, esse comportamento pode tornar-se patológico, pois, quem o adota, seja um indivíduo ou uma nação, se arrisca a jamais igualar-se ao modelo desejado, criando uma falsa concepção de si mesmo. Paradoxalmente, esse mesmo caminho, enquanto capacidade imaginária e matriz de uma ilusão criadora constituir-se-ia como uma força que habilitaria os indivíduos a superarem as frustrações e os descontentamentos da existência dentro da esfera do cotidiano – conceito que não predominou nas reflexões críticas propostas por Lima Barreto.

Jules de Gaultier foi buscar a concepção do bovarismo – ou o poder do indivíduo se conceber como outro – na obra de Flaubert, particularmente, na personagem de Emma Bovary. A personagem Madame Bovary – universalmente conhecida – dispensa apresentações e atravessa os tempos, sendo reutilizada com o passar das épocas. O poder desse mito literário justifica-se em sua capacidade de tornar-se uma representação coletiva. Madame Bovary não é esta ou aquela mulher, mas, como mulher imaginária, representa um ponto de encontro de todas as mulheres. Ela é, fundamentalmente, a personificação romanceada do desejo de alteridade ou da capacidade humana de querer-se outra. Madame Bovary é o outro, é a alteridade desejada, sonhada e/ou negada pela existência, é a forma de sobrevivência pelo imaginário que pode dar mais consistência à vida do que o real concreto.

Lima Barreto, leitor profícuo de Flaubert, vislumbrou um índice bovárico na nação brasileira quando intuiu que as imagens construídas pelo imaginário vinham a ter um “efeito de real”. Tal comportamento tornaria distante a realidade e as pessoas viveriam de acordo com o que pensam ver e ser, o que viria a representar, em última análise, uma forma de adaptação do indivíduo ao mundo, que nele enxerga aquilo que quer. O autor apropriou-se do conceito de bovarismo para ler e entender o Brasil: sabia da capacidade nacional de enxergar-se segundo a identidade desejada, tinha noção da consistência da representação imaginária de si, que passava a pautar a vida e o comportamento dos sujeitos nacionais. Nesse ponto, a literatura barretiana contribui para comprovar os mecanismos eficazes do simbólico e diluir a fronteira presente entre o real e o imaginário.

O Rio de Janeiro recém-saído das reformas de Pereira Passos é tomado por Lima Barreto como um modelo reduzido de expressão da identidade nacional desejada. Seu discurso literário encontra nesse espaço urbano uma forma de “dizer o Brasil”. A percepção do autor projeta o embate entre duas cidades: a “cidade sonho” – que tem na Europa um modelo ideal a ser perseguido e a “cidade real” – testemunha de uma elite introspecta, sempre a favor das vantagens que o novo regime poderiam lhe oferecer. A idealização imaginária do urbano confrontada com a realidade da existência dá o tom para a formulação identitária da cidade, agindo como forças opostas e contribuindo de alguma forma para a consolidação de uma estrutura de referência, articulando uma sensação de pertencimento.

Após a transformação da Avenida Central, a euforia do Brasil em ter uma referência identitária criou situações-miragens que influenciaram fortemente a elite, bem como, a

comunidade intelectual da época. A cidade de Paris seria a referência emblemática de modernidade, a imagem da cidade como um elemento para a compreensão do todo. Sendo o imaginário social uma forma de representação do mundo, ele se legitima pela crença, e não pela autenticidade ou comprovação. Nesse ponto age a estética de Lima Barreto, pois

[...] põe em perspectiva os discursos correntes sobre a nação e assinala suas contradições, seus pontos cegos, seus vazios, suas fugas. Permite, assim, uma espécie de conhecimento que, mais do que conhecimento sobre o país, é conhecimento das formas pelas quais um país se imagina. (MARQUES, CASTRO, 2006, p. 21)

A partir dessas constatações, o autor projetou os prejuízos ao desprezar o autenticamente nacional: a não utilização do criativo para compor as estruturas de sustentação da nação. Confirma o ficcionista que o predomínio do simbólico sobre o real, da representação sobre o seu referente, dá margem a um processo ampliado de metaforização social. O que mais interessa a ele é a travessia entre os dois mundos, o confronto, a luta, o embate: quais resultados, quais ações podem tornar tênue a linha que separa não só duas nações, Brasil e França, mas duas cidades, a que serve aos interesses da elite e a que despeja seus ocupantes com desprezo e sem piedade?

Um país tropical de herança colonial e escravista, com uma imensa população pobre e mestiça, é prova de que o processo de identidade avança muito além do universal para imprimir sua história local, mesmo que muitos queiram apagar essa etapa fundamental para o entendimento e para a construção do conceito de que é o Brasil. Contudo, a representação provoca o efeito de verdade e a cidade imaginária sobrepõe-se à cidade real em sua globalidade – a vida urbana da capital era vivenciada no diálogo com o *ethos* moderno.

A cidade sede da República foi para Afonso Henriques de Lima Barreto um sítio de análise para a reflexão sobre o Brasil e sobre a forma de como os cidadãos nacionais se projetavam diferentemente daquilo que realmente eram. Por que resistir? Sandra Jatahy Pesavento avalia essas constatações e contribui para uma possível conclusão: “As pessoas acreditavam naquilo que queriam ver, e assim o Rio de Janeiro apresentava aquela situação de fachada, de teatralização da vida, distorcendo o real ou, então, ignorando o lado incômodo da existência” (PESAVENTO, 1997, p. 36).

Imersos no universo citadino carioca, as personagens do intelectual de Todos os Santos representavam figuras e situações metafóricas, cujos significados seriam traduzidos na capacidade do homem de conceber-se diferente do que é. Nessa configuração, a ironia maior do autor recai sobre a postura europeizante, falsamente erudita e adepta da mentalidade progressista. Ao mesmo tempo, ele não se apresenta como defensor de um nacionalismo puro, pelo contrário, a tensão entre o local e o universal, tão imanente no processo identitário brasileiro ao longo de sua história, faz-se presente na obra ficcional de Lima Barreto.

O autor, por meio de suas narrativas e, especialmente, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, fez uma aplicação social do conceito de bovarismo. Para ele, a jovem República estava submersa em atitudes bovaristas. A sua própria gênese fora decorrência de uma

atitude bovárica, como menciona Nicolau Sevcenko (1989, p.177): “[...] a fé incondicional na fórmula republicana, mais que isso, na palavra República [...] era [...] tomada como a panacéia que resolveria todos os males do país”. A personagem-expoente de Lima Barreto, Policarpo Quaresma, é um caso limite do bovarismo, ao não conseguir ver o mundo nem como os demais gostariam que ele fosse nem como ele realmente é.

Nesse contexto, o ultranacionalista Quaresma representa um olhar e uma voz discordante às práticas oficiais e ao imaginário sancionado.

Lima Barreto chega a considerar um “índice bovárico”, que mediria o afastamento entre o indivíduo real e o imaginário, entre o que é e o que ele acredita ser. Podendo-se conjecturar que sem a possibilidade da crítica, o processo literário induziria o indivíduo a uma completa alienação, fazendo com que o imaginário, distanciado da realidade, assumisse uma dimensão que se aproximasse do concreto. Sobre a figura construída Policarpo Quaresma e a mentalidade da nação, afirma com veemência Nicolau Sevcenko (1989, p. 178): “Ora, esse ufanismo bovarista, assim como o cosmopolitismo, era outra forma de se alienar do país, só que parecendo que se estava fazendo o contrário. Era um efeito de fachada, ou o cosmopolitismo às avessas”.

A trajetória da personagem-centro quer criar o choque necessário no leitor para aproximá-lo da realidade, forçá-lo a mudar o olhar, “[...] exigindo que saísse das páginas dos livros e da cultura letrada [...] para um contato direto com a realidade do país” (SEVCENKO, 1989, p. 178). Nas páginas de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, quando em referência à realidade agrícola do país, Lima Barreto revela a experiência existencial do homem com a terra, confrontando o que Quaresma concebia no “silêncio de seu gabinete” e as reais condições do país, quando em sua permanência no sítio “Sossego”.

O escritor carioca via texto literário vai desnudando a imagem do meio rural construída a partir de preceitos da imaginação, estimulados por uma política de fachada. A incapacidade da população sertaneja de vencer a natureza por sua própria iniciativa, pela falta de recursos e métodos, é apresentada como efeito da longa tradição escravista – receber qualquer apoio oficial era remoto. O governo justificava a improdutividade julgando lasciva a parcela da população que buscava no campo o seu sustento e não admitia que os investimentos destinados fossem insuficientes para proporcionar uma melhor estrutura aos ruralistas.

A estratégica irônica do autor presente maciçamente nas entrelinhas do *Triste fim de Policarpo Quaresma* quer contribuir para a desmistificação dos ideais quiméricos de pátria, revelando que as certezas do protagonista – configurado como um herói romanesco – são sonhos irrealizáveis e que seu tenaz patriotismo não teria vez no Estado plutocrático instaurado no Rio de Janeiro do limiar do século passado. No propósito de satirizar o *ethos* brasileiro adotando a forma romanesca, Lima Barreto por meio de seu exercício escritural, abriu novas sendas para uma reflexão do Brasil quando compôs a obra considerada o retrato do período florianista, conforme indica a historiadora Sandra Jatáhy Pesavento:

[...] a violência, a miséria e a crueldade que os descaminhos da história brasileira revelam são apresentadas de forma tragicômica. A farsa predomina sobre o drama. Traço de lucidez ou escapismo, este apelo à

ironia pela literatura poderia talvez vir a representar a 'solução' para enunciar questões muito antigas, não resolvidas pela nação e que continuamente se reatualizam. (1997, p. 42)

O bovarismo vem turvar esse problema e tantos outros presentes na incipiente República tirando-os de foco, impedindo que a população e o próprio governo projetassem um olhar crítico e, conseqüentemente, criassem propostas de ajustamentos. O efeito de uma concepção bovárica no Brasil da época foi obscurecer, desviar e tornar estéreis as ações sociais por parte dos grupos de pressão, do governo, ou dos intelectuais.

Assim, a tensão entre o local e o universal, localizada no cerne da identidade nacional foi captada por Lima Barreto na sua visão crítica sobre a elite cultural do país. É por esse viés da tendência cosmopolita e bovárica que Lima Barreto prossegue sua crítica sociocultural, indicando tal como vê a capital da República na *Belle Époque* carioca. Sua crítica ao cosmopolitismo não é uma recusa à cultura universal, mas sim ao aspecto de fachada por aqueles que realizavam citações e nomeavam autores sem saber o que diziam. É contra, pois, a mediocridade ilustrada – e bem-sucedida – de seu tempo a bandeira erguida pelo escritor que intuía com argúcia os dilemas do país que iam desde a cultura de fachada, o gosto pelas aparências à valorização dos signos exteriores do requinte e da riqueza. Sua crítica, sua irreverência e a sua tradicional ironia vêm desvelar uma terra onde todos queriam ser nobres a todo custo, não passando de arrivistas, numa sociedade que se mascarava, como num eterno carnaval, fingindo-se aristocrata.

Entende-se, assim, que Lima Barreto utilizou o bovarismo como matriz de explicação do Brasil. Desnudou a "identidade nacional" por meio de seus complexos vieses de construção evidenciando a tensão universal *versus* local, a celebração da aparência, o viver via representação, a busca da alteridade desejada a qualquer custo. A análise do ficcionista acerca da identidade do Brasil atinge a universalidade e conduz seus interlocutores à conclusão de que a força do imaginário viabiliza o desejo de ser o outro. Por outro lado, a sua escritura atinge a dimensão trágica do bovarismo ao não identificar-se com a imagem negada e rejeitada dos não-cidadãos, predominando uma frustração, um descrédito do caráter nacional. É o impasse descortinado por meio de sua arte-estética: o viés bovárico da existência nacional revela o drama que persiste e chega até a atualidade – a cidadania é uma questão aberta.

A eleição do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* como paradigma para este ensaio é justificada pela coerência com que seu enredo retrata a grande questão que fundamenta o legado estético de Afonso Henriques de Lima Barreto: a discrepância entre o real e o irreal. A narrativa, de forma profícua, permite levantar inferências que comprovam ser realmente esse o eixo sobre o qual se funda o discurso crítico de seu projeto ficcional, ratificando sua intenção declarada de fazer da arte literária instrumento de reflexão e transfiguração do real por meio da palavra.

A personagem central, Policarpo Quaresma, morador do estado fluminense da segunda metade do século XIX, caminhava na contramão da modernidade, enxergando o mundo ao seu redor e as suas mudanças de forma desencantada. Sua postura anticapitalista e anticosmopolista inserem-se no contexto de transformações da sociedade, atreladas ao

desenvolvimento do capitalismo mundial. Policarpo posiciona-se contra seus efeitos e repercussões que vão desde a invasão do mercado interno pelos produtos industriais ingleses e franceses até a dissolução e a remodelação dos modos de vida tradicionais, afetando ou deslocando as identidades culturais dos centros urbanos.

Acompanhar a trajetória de Policarpo Quaresma rumo à realidade torna-se imprescindível para a sustentação das considerações que justificam a associação do termo bovarismo à narrativa barretiana. Sabe-se que sua história por si só não perfaz o enredo, ela vem acoplada à de outras personagens com vivências interligadas a do ultranacionalista major. Contudo, é apoiado em seu funesto percurso ao triste fim que o veio irônico do escritor-transgressor emerge, dimensionando a profundidade e a procedência de sua crítica, confrontando as imagens do país real e da pátria projetada, justificando sua perspicácia ao enxergar quão bovárico acreditava-se o Brasil daqueles tempos.

Referências

- BARRETO, Afonso Henriques de. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Scipione, 1994.
- BERND, Zilá. *Literatura e Identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFMGRS, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1980.
- GERMANO, Idilva Maria Pires. *Alegorias do Brasil: imagens de brasilidade em Triste fim de Policarpo Quaresma e Viva o povo brasileiro*. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 8 ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2003.
- MARQUES, Ana Martins, CASTRO, Marcílio França. Prólogo. In: *Ficções do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional*. Coordenação: Marcílio França Castro, colaboração: Ana Maria Marques e Francisco de Moraes Mendes. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *A cor da alma: ambivalências e ambigüidades da identidade nacional*. *Ensaio FEE*. Porto Alegre, v. 20, nº 1, 1999. p. 124-133. Disponível em: <<http://revistas.fee.tche.br/index.php/ensaios/article>>. Acesso em: 15 de jul. de 2010.
- _____. Contribuição da história e da literatura para a construção da cidade: a abordagem nacional. In: LEENHARDT, Jacques, PESAVENTO, Sandra J. *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998.
- _____. *Da cidade maravilhosa ao país das maravilhas: Lima Barreto e o "caráter nacional"*. *REVISTA ANOS 90*, Porto Alegre, v. 8, p. 30-44, 1997. Disponível em: http://revistafenix.pro.br/ARTIGO_1_DOSSIE_Nadia> Acesso em: 14 de set. de 2010.
- SEVECENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RUÍNAS DO MERCADO DE ESCRAVOS DO VALONGO NO RIO DE JANEIRO: LONGOS ESQUECIMENTOS E ABRUPTAS LEMBRANÇAS

Rogério Pacheco Jordão (PUC-RJ)¹

Resumo: Em janeiro de 2011, em um expressivo achado arqueológico na zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, foram encontradas as pedras do cais por onde desembarcaram centenas de milhares de escravos africanos a serem vendidos no antigo mercado do Valongo, tido como o maior do gênero no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Soterrado e “esquecido” no tecido urbano carioca por quase dois séculos, o Valongo se transforma, em 2012, em ponto de um Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana, de cunho pedagógico e turístico, no contexto de uma ampla reforma urbanística da área portuária, o Projeto Porto Maravilha. Este artigo faz uma reflexão a respeito dos discursos sobre o passado produzidos em torno a este lugar pelo poder público e atores sociais nos últimos dois anos. Explora, para tanto, a relação da produção discursiva com a história, a cultura e o mercado em um cenário contemporâneo. O ensaio sugere pistas para a (re) leitura, na atualidade, de uma parte da história da cidade do Rio de Janeiro (associada ao tráfico negreiro e ao escravismo) que, sob muitos aspectos, deixou de ser contada, discutindo as tensões potenciais deste movimento. Utiliza como ponto de apoio da reflexão uma pergunta formulada por Michel Foucault em ‘As unidades do discurso’: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?

Palavras-chave: Rio de Janeiro; memória social; escravismo

¹ Rogério Pacheco Jordão é Doutorando pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Email: rogeriojordao@uol.com.br .

Quem perdeu huma negrinha de nação Angola, vestida com um vestido de duquesa, riscado de azul e encarnado [...] huns xinellos nos pés, e hum lenço com hum vestido sujo. A quem esta pertencer, annuncie por este Diário ou dirija-se a rua do Valongo no armaseñ de escravos novos. (*Jornal do Commercio*, 4/1/1831,p.3).

cais da imperatriz e do Valongo.aqui chegavam os escravos.história q vamos preservar (SIC) (Microblog no Twitter do prefeito carioca Eduardo Paes, fevereiro de 2011).

Em janeiro de 2011 escavações arqueológicas na zona portuária do Rio de Janeiro encontraram as pedras do cais por onde desembarcaram centenas de milhares de escravos africanos a serem vendidos no antigo mercado do Valongo, tido como o maior do gênero no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Na verdade, tratou-se de uma descoberta dupla, pois sessenta centímetros acima dos vestígios do Valongo estavam as pedras do antigo cais da Imperatriz, este construído sobre aquele no ano de 1843, quando do desembarque, na então capital, da futura imperatriz do Brasil, Teresa Cristina. Naquele momento, o nome do cais mudou de Valongo para “da Imperatriz”, sendo que ambos desapareceriam (o do Valongo, por uma segunda vez) da superfície urbana no ano de 1906, quando a área foi aterrada para a construção do moderno porto da cidade, na esteira das chamadas “reformas modernizantes”, lideradas pelo prefeito Pereira Passos (1902-1906).

A descoberta atual aconteceu durante obras de drenagem na Avenida Barão de Tefé, no bairro da Saúde, na fase inicial do Projeto Porto Maravilha. Com investimentos iniciais públicos de R\$ 3,5 bilhões (*O Globo*, 14/6/2011,p12), o Projeto visa transformar a zona portuária carioca tendo em vista eventos como Copa do Mundo (2014) e as Olimpíadas (2016). Entre outras ações, estão previstas obras viárias e de infra-estrutura. Trata-se de transformar os cinco milhões de metros quadrados da região do porto de “área degradada”, em um “novo e surpreendente pólo de turismo, negócios, moradia e lazer” (texto publicitário do Porto Maravilha, *O Globo*, 19/10/2012). No pólo turístico, além do Valongo (agora integrado a um Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana, um roteiro criado pelo decreto municipal 34.803²) a área terá dois novos museus: o Museu do Amanhã e o Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), ambos com a “curadoria” da Fundação Roberto Marinho.

Nas peças publicitárias do Projeto Porto Maravilha, cultura, história e negócios se fundem, muitas vezes em sucessão de imagens montadas, nas quais os futuros empreendimentos, muitos dos quais ainda não saíram do papel, aparecem na paisagem urbana construída no *photoshop* do computador. Nessa visão futurística, e muitas vezes triunfal, das peças de propaganda do projeto, a zona portuária se transfigura em uma

² Disponível em: <http://racismoambiental.net.br/2011/12/decreto-34-8032011-cria-o-circuito-historico-da-memoria-africana-na-zona-portuaria-do-rj/> .

enseada tomada por prédios de escritório e hotéis, construções esguias com vidros espelhados. Nesse novo cenário, o Valongo é um ponto de referência, entre outros, de uma nova cartografia da cidade, orientada para uma economia globalizada e as oportunidades negociais que esta propicia. Como 'ativo' ou como 'atração', o Valongo (por quase 200 anos soterrado) oferece agora uma "viagem ao passado com as cores vivas da revitalização", anuncia um encarte do projeto Porto Maravilha (em O Globo, 19/10/2012).

Conjunto de armazéns e casas comerciais que faziam o comércio dos "pretos novos" (escravos recém-desembarcados da África), o chamado mercado do Valongo funcionou no vale entre os Morros da Conceição e do Livramento, na atual Zona Portuária do Rio de Janeiro, de meados do século XVIII até, ao menos, 1831, quando o tráfico transatlântico foi declarado ilegal. Para lá afluíram parte significativa dos mais de 700 mil africanos, provenientes principalmente dos territórios conhecidos hoje como Angola, Congo e Moçambique, que desembarcaram no Rio de Janeiro nos últimos quarenta anos do comércio escravista legal (PEREIRA, 2007: 112). Compunha também o Valongo, em suas adjacências, o Cemitério dos Pretos Novos, aonde foram enterrados mais de 6 mil africanos chegados mortos à baía de Guanabara ou que morreram antes de sua venda. Do tamanho de um campo de futebol, o local, soterrado na superfície da cidade e esquecido de seus mapas, foi "redescoberto" em um achado arqueológico acidental no ano de 1996.

A intenção de "viagem ao passado", sugerida pelos promotores da atual revitalização da região portuária, contrasta, de certo modo, com o que se podia observar entre as ruínas urbanas daquela área em um passado não muito distante – quando, nas placas de rua, nos monumentos e em livros da história da cidade organizados pela Prefeitura, a informação de que ali fora ponto de desembarque, enterro e venda de escravos (o maior mercado do gênero que operou no Brasil Colônia e Império) era, quando não omitida, citada em termos difusos. São a estes sinais ou indícios de um discurso que buscou esquecer, que agora direciono minha atenção.

Por ser uma região de alto potencial de descobertas arqueológicas, as empreiteiras responsáveis pelas obras iniciais do projeto Porto Maravilha contrataram, por força de lei, a pesquisa no subsolo na área portuária, afinal realizada por uma equipe do Museu Nacional/UFRJ. Quando as escavadeiras atingiram o ponto onde estava soterrado o cais, os arqueólogos já conheciam a sua provável localização. Havia, inclusive, uma antiga placa de ferro afixada em um monumento comemorativo – uma coluna de pedra de cinco metros de altura (o resto de um chafariz do século XIX) – que, no local onde a terra se abriria para o trabalho dos arqueólogos, na praça Jornal do Comércio, no bairro da Saúde, anunciava: "Neste local existiu o Cais da Imperatriz. Em 1843 o antigo cais do Valongo foi alargado e embelezado, para receber a futura imperatriz Teresa Cristina".³

³ Placa colocada pela Prefeitura nos anos 1990; texto anotado pelo pesquisador no local, em janeiro de 2010.

Em 'As unidades do discurso', ao analisar a "descrição dos acontecimentos discursivos", Foucault postula que se trata de compreender o enunciado "na estreiteza e singularidade de sua situação". Ao trabalhar os conceitos de descontinuidade, de ruptura, o pensador francês nos convida a estarmos prontos para "acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos [...]", a tratá-lo "no jogo de sua instância". Assim, suspensas as formas de continuidade, se tem "todo um domínio [...] liberado [...] constituído pelo conjunto de todos os enunciados efetivos (que tenham sido falados ou escritos), em sua dispersão de acontecimentos e na instância própria de cada um". Tendo-se em vista esta estratégia analítica, é possível formular a pergunta: "[...] como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?". (FOUCAULT: 2013, p33).

Redigido pela Prefeitura nos arredores dos anos 1990, o enunciado contido na plaqueta era, até a redescoberta das pedras do cais em 2011, a única referência textual (escrita) à memória instituída naquele local. Não trazia, como se viu, nenhuma referência à escravidão, ao tráfico, aos escravos ou ao mercado que funcionava a poucos metros dali. Este "lapso" informativo da placa pode ser lido como um indício do (longo) esquecimento do Valongo na superfície urbana, referido no início deste artigo. Nos próximos parágrafos, coletei outros indícios desta omissão, agora em livros sobre a história da cidade; uma forma de esquecimento que parece associada a um "não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar". (GAGNEBIN,2006,101).

O livro *o Morro da Conceição, da memória o futuro*, editado em 2000 pela Prefeitura do Rio de Janeiro, marca de forma eloqüente a exclusão do mercado de escravos na sua narrativa. Com muitas ilustrações, mapas e fotografias, o livro foi produzido como subsídio para a ação do Programa de Recuperação Orientada (proRio), criado em 1998 pelo poder municipal, para "reabilitar e valorizar o patrimônio urbanístico, paisagístico e arquitetônico" (Prefeitura:2000,13) de diferentes áreas da cidade, a começar pelo Morro da Conceição. Foi na encosta deste morro, como se viu, que funcionaram os armazéns de venda de escravos, do mercado do Valongo, e onde, em 1906, na esteira das reformas modernizantes de Pereira Passos, se construiu o Jardim Suspenso do Valongo. De feições parisienses, considerado pela imprensa da época, como um "mimo" de jardim (CARDOSO,1987), com pedras em *rocaille* e enfeitado por quatro estátuas da divindade greco-romana, Ceres, Minerva, Mercúrio e Marte, foi reformado em 2011, quando passou a integrar o Circuito de Celebração da Herança Africana.

No livro da prefeitura de 2000, porém, o mercado raramente é citado, e quando isto acontece, de forma ambígua. Assim, após recordar que, no passado colonial, os portugueses, na sua ocupação da cidade, "reproduziram as conformações físicas e afetivas de sua terra natal" (opcit. 10), de forma que os Morros do Castelo, de Santo Antônio e da Conceição, nos fariam lembrar os bairros de "Alfama e da Moraria", a existência de que houvera ali um mercado de escravos fica, em alguns trechos do livro, apenas sub-entendido:

Apesar da natureza da primeira ocupação do Morro ter sido consequência da instalação de instituições prestigiadas (Palácio Episcopal

e Fortaleza da Conceição), ele se viu obrigado a *conviver com os equipamentos indesejados pela cidade* (grifo nosso), que foram transferidos para as suas proximidades. Além de estar localizado num dos antigos limites da zona urbana, essa vizinhança configurou sua condição de periferia, marcando sua vocação popular (op. cit., 50).

No trecho citado, o livro da Prefeitura não informa quais seriam os “equipamentos indesejados pela cidade”, embora, ao detalhar a história do Morro da Conceição, situe o ano de 1830, quando o tráfico de escravos passa a ser feito ilegalmente e o mercado do Valongo cessa suas atividades, como um marco.

A partir de 1830, com a instalação dos armazéns de café, proliferaram trapiches e embarcadouros, da Prainha à Gamboa. Foram feitos aterros para a construção de novos cais e as *antigas atividades foram expulsas* – como o mercado de escravos, estabelecido no Caminho do Valongo (atual Rua Camerino) desde 1770 [...] o fim do tráfico [...] decretou o fim do mercado. A área foi *nobilitada* com a decisão de receber ali a futura Imperatriz Teresa Cristina [...] (PREFEITURA: 2000, pp24-25).

O mercado de escravos do Valongo é inscrito na cidade como algo exterior a ela. Foi indesejado, depois expulso, e quando isto aconteceu a cidade ou o morro da Conceição foi “nobilitada” (que no dicionário Houaiss é sinônimo para “enobrecido”, “engrandecido”, “honrado”).

Em outro livro que enfoca a região, o *História dos Bairros: Saúde, Gamboa e Santo Cristo*, editado em 1987, antes, portanto, das descobertas arqueológicas do cais de 2011, o mercado do Valongo é citado em três páginas, embora a existência do Cemitério dos Pretos Novos seja praticamente omitida ou, na verdade, registrada em termos difusos:

Antes de ter sido criado o cemitério dos negros novos no Valongo, na rua do Cemitério (atual Pedro Ernesto), o enterro dos negros recém-chegados era feito no Largo de Santa Rita [...] Apesar de o cemitério já ter mudado de endereço, muitos escravos eram depositados em frente à igreja de Santa Rita. Para coibir tais abusos, Lavradio (Marques de Lavradio, vice-rei do Brasil no final do século XVIII, n.d.a) destacou uma guarda para o local. Conta-se que, certa noite, três escravos aproximaram-se, sob a vista dos guardas, da igreja de Santa Rita, ajoelhando-se ali em frente. Depois de certo tempo dois deles se levantaram e foram embora, ficando o terceiro durante longo tempo ajoelhado no local. Estranhando o fato, os guardas se aproximaram e só então repararam que o homem estava morto. (CARDOZO: 1987, 24).

No enunciado acima, o Marques de Lavradio é o agente que coíbe o “abuso” de os próprios escravos, apesar do cemitério já ter mudado de endereço, continuarem a deixar

seus pares em frente à Igreja de Santa Rita (onde de fato os escravos eram enterrados no século XVIII, até que este foi transferido para o lugar onde viria a ser o Cemitério dos Pretos Novos, sob administração da própria Igreja de Santa Rita – PEREIRA, 2007). Esta mesma narrativa de um episódio “ocorrido” há mais de 200 anos, também aparece, com ligeiras modificações, em um texto sobre a história da cidade (na verdade, de seus chafarizes) publicado em 1935 por Magalhães Correia na revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), texto este re-editado em livro pela Prefeitura da Cidade no final dos anos 1970 na *Coleção Memória do Rio*. Na versão de Correia, também apócrifa (não se identifica a fonte da história), os “três escravos” são substituídos por “três vultos embuçados”, e o “conta-se” ganha alguma precisão ao se esclarecer que “contam os historiadores”. Correia também acrescentou outro detalhe ao “hábito” de se deixarem (sujeito indeterminado) corpos de escravos na porta da igreja de Santa Rita: “mas nesse tempo era comum esse proceder e até em 1877, ainda mais horrível, pois deixavam, à voracidade dos cães das ruas, cadáveres de recém-nascidos!”. (Correia, s/data, 95).

A narrativa retomada em dois livros de história da cidade escritos no século XX oblitera a existência de um cemitério de larga escala e sugere que os escravos se autoenterravam ou então por mãos ocultas: “embuçados” em uma versão, “escravos” que se dissipam na névoa em outra.

Tanto o mercado indesejado pela cidade, em texto da Prefeitura de 2000, como o cemitério de larga escala obliterado em diferentes narrativas, também de livros patrocinados pela poder público, revestem-se, depois das descobertas arqueológicas, de novos significados. Passam a integrar um Circuito de Celebração. Assim, novas placas colocadas nas antigas ruínas indicam, agora, uma intenção de ressignificação daquele espaço urbano. Em uma das placas colocadas no Jardim Suspense, aquele local simboliza, no novo cenário, “a história oficial que buscou apagar traços do tráfico do negreiro”.

Em que pese a sumaridade de uma placa, a Prefeitura, em 2012, deixou de enunciar que, no passado recente (1998) a escrita da “história oficial” daquele local foi escrita pela Prefeitura, omitindo, ela própria, traços “do tráfico negreiro”. No enunciado atual, “história oficial” soa tão ambíguo quanto “tráfico negreiro”: a primeira, não se aponta o que é, e o segundo, não se diz quem fez.

À pergunta de Foucault – “como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?”, pode-se agora acrescentar outra: “como significar no presente um enunciado do passado, que em seu momento de enunciação significou um outro passado?”.

Uma herança africana

Durante a fase de escavações do cais do Valongo no ano de 2011, foram convidadas mães de santo do Candomblé para realizar a leitura de objetos encontrados. Celina Rodrigues, ou Mãe Celina de Xangô (Ialorixá mamete, do “candomblé banto”), foi uma das mães de santo que, voluntariamente e a convite dos responsáveis pelas obras, participou dos trabalhos. Durante pouco mais de um ano, oito contêineres de materiais foram

retirados de debaixo da terra (acervo, até maio de 2013, não acessível ao público). Em entrevista gravada ao autor deste artigo, em agosto de 2012, em seu apartamento na Rua Sacadura Cabral, no bairro da Saúde, a poucos metros do antigo Valongo, Celina descreveu algumas das peças descobertas:

Recebi o convite para que fosse até o cais do Valongo, porque estavam muito incomodados com os objetos que estavam sendo encontrados e com a formação dela (refere-se à arqueóloga do Museu Nacional/UFRJ responsável pelo sítio arqueológico), totalmente católica, ela não tinha conhecimento do que eram aqueles objetos. Fiquei arrepiada, é emocionante. São objetos de usos de matriz africana, barros, seguis, monjolos, búzios, louças quebradas, muito ocutá, muita pedra, pedra essa que não era do mar, mas de cachoeira, de água doce, em muita quantidade, muito cachimbo de barro, bronze e ferro.

Também saíram das escavações, segundo Celina, anéis de piaçava (“anel e pulseira feitos de piaçava, que duram eternamente, não se desfazem, e o navão era forrado com piaçava para poder aquecer a friagem durante o trajeto”) e um objeto novo para ela: a cruz da cosmogonia bacongo (forma aportuguesada do termo quicongo ‘ba-kóngó’—Lopes: 2012, 40). A cruz se intersecta no meio (e não na parte superior, como o crucifixo católico) e é, segundo Celina, “a simbologia do povo de angola, simboliza a vida e a morte”. A descoberta da cruz bacongo parece realmente significativa, pois Mãe Celina decidiu tatuá-la no braço direito.

Citando o “pensador Bacongo contemporâneo” Fu Kiau Benseki, o músico e arte-educador Antônio José do Espírito Santo (ou Spírito Santo), coordenador de projetos de extensão na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), detalha os significados da cruz bacongo, símbolo, segundo ele, a ser lido na chave da “filosofia”. Remontando ao século XII, foi encontrado posteriormente pelos colonizadores portugueses na chamada África Central Atlântica (atuais Angola, Congo e Moçambique):

[...] desde os primeiros contatos com os portugueses no final do século XV até os dias de hoje, é básica para os Bacongo a divisão entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, os primeiros vivendo acima da linha do horizonte, os últimos existindo abaixo da linha do horizonte, mundos estes separados pela água, conforme as imagens mais recorrentes [...]. Essa organização está expressa no signo da cruz (grifo no original): o eixo horizontal da cruz liga o nascer ao por do sol, assim como o nascimento à morte dos homens, e o seu eixo vertical liga o ponto culminante do sol no mundo dos vivos e no mundo dos mortos [...], permitindo a conexão entre os dois níveis de existência [...] A cruz, no pensamento Bacongo, remete à idéia da vida como um ciclo contínuo, semelhante ao movimento de rotação efetuado pelo sol, assim como à possibilidade de conexão entre os dois mundos. (ESPÍRITO SANTO: 2011, 2)

Para Robert Slenes, essa linha divisória é também a Kalunga:

[...] atravessar a Kalunga (simbolicamente representada pelas águas do rio ou do mar, ou mais genericamente por qualquer tipo de água ou por uma superfície refletiva como a de um espelho) significava 'morrer' se a pessoa vinha da vida, ou 'renascer', se o movimento fosse no outro sentido. (APUD: RODRIGUES: 2005, 36).

O mesmo tipo de cruz é encontrada também em cemitérios da cidade americana de Nova Orleans, porto de entrada de africanos escravizados vindos da região da África Central Atlântica (do Congo, principalmente) no século XVIII. Conforme nota o autor Ned Sublette, as cruces produzidas por artesãos negros – e visíveis nos cemitérios daquela cidade até os tempos atuais — intersectam-se no meio e não na parte superior: “A cruz do Congo...disfarçava-se como crucifixo cristão⁴”. (Sublette: 2008, 109)

Uma cruz intersectada ao meio (que não a bacongo, evidentemente) também compôs diferentes bandeiras portuguesas e brasileiras através dos séculos: a cruz da Ordem de Cristo. Foi a “primeira bandeira fincada em solo brasileiro, quando da chegada de Cabral e sua frota”, dizia, em 2012, o texto de uma exposição permanente de bandeiras do Museu Histórico Nacional (RJ) visitada pelo autor deste artigo (aqui utilizo a informação do Museu como o fragmento de um arquivo exposto ao público). A cruz da Ordem de Cristo, que remete ao século XIV, “representava para os portugueses um verdadeiro símbolo, pois estava associada à ideia missionária de salvação das culturas isoladas pela doutrina católica” (MHN, Exposição permanente, 2012).

Tal insígnia adornou a primeira bandeira do Brasil Império (1822-1889), e, de certa forma, faz parte das ruínas atuais do Valongo (em sua dimensão de monumento). Um exemplar de ferro do antigo brasão imperial brasileiro (que tem ao centro a Cruz da Ordem de Cristo) repousa sobre os restos do chafariz, citado no início deste artigo, que compôs as comemorações à chegada da futura imperatriz do Brasil em 1843, que desembarcou no cais do Valongo, renomeado naquele momento como da Imperatriz.

Em uma crônica de 1904 (no Brasil República) intitulada “Os tatuadores”, o escritor João do Rio descreve as tatuagens que encontrara andando pela cidade, em especial aquelas utilizadas por negros, que têm entre suas favoritas a Coroa Imperial (encimada por uma cruz) e as armas da Monarquia (em cujo centro jaz a Cruz da Ordem de Cristo envolta pela esfera armilar). Escreve o cronista:

Quase todos os negros têm um crucificado. O feiticeiro Ononenê, morador à rua do Alcântara, tem do lado esquerdo do peito as armas de Xangô, e Felismina de Oxum a figura complicada da santa d'água doce. Esses negros explicam ingenuamente a razão das tatuagens. Na

⁴ “The Kongo cross [...] disguised itself as the Christian crucifix”.

coroa imperial hesitam, coçam a carapinha e murmuram, num arranco de toda a raça, num arranco mil vezes secular de servilismo inconsciente: — Eh! Eh! Pedro II não era o dono? E não se fotografam com um pavor surdo, como se fosse crime usar essas marcas simbólicas. (RIO: 2008, 26)

A quantidade de tatuados com os motivos da monarquia, levou o escritor a supor que “quase todo esse pessoal é monarquista” (p.67). Passados mais de cem anos da publicação da crônica, e diante dos recentes resquícios bacongô escavados do Valongo, pode-se perguntar: que cruz era essa que João do Rio viu?

Bibliografia

- CARDOSO, Elizabeth D. et al. *Saúde, Gamboa, Santo Cristo: zona portuária*. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia, 1987.
- CORREIA, Magalhães. *Terra carioca. Fontes e chafarizes*. Rio de Janeiro: Coleção memória do Rio 4: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (s/data).
- FLORENTINO, Manolo. *Em costas negras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *As unidades do discurso*. In: *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne.M. *Lembrar, escrever, esquecer*. SP:Ed34,2006
- LOPES, Nei. *Dicionário banto do Brasil*. RJ:Pallas, 2012
- PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2007
- PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. *Morro da Conceição: da memória o futuro*. Rio de Janeiro: Sextante/Prefeitura, 2000.
- RIO, João do. *Os Tatuadores* IN: *A Alma encantadora das Ruas*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- RODRIGUES, Jaime. *De costa a costa – escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro (1780-1860)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTO, Antônio. J. E. *Menos Foucault mais Fu Kiau – Filosofia bakongô para iniciantes*. Março de 2011. Disponível em: <http://spiritosanto.wordpress.com/2011/03/21/menos-foucault-mais-fu-kiau-filosofia-bakongo-para-iniciantes/>
- SUBLETTE, Ned. *The World that made New Orleans: from spanish silver to Congo square*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2008.

SOBRE O TEMPO EM *DOÑA ROSITA LA SOLTERA*, DE GARCÍA LORCA

Rociele de Lócio Oliveira (UFES)¹

Resumo: Em *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca, a personagem título da obra, que vive na casa de seus tios, envelhece aguardando a volta de seu amado e, enquanto espera, ela, como a Penélope de Ulisses, borda para manipular o tempo e controlar sua própria ansiedade. A descrição detalhada do vestuário, encontrada nas didascálias ou rubricas, deixa ver que os acontecimentos ocorrem, entre os anos 1815 e 1911, contextualizando historicamente as condições de vida das mulheres, em especial, as espanholas. O drama tem início no momento em que *El sobrino* declara seu amor por Rosita. Obrigado a viajar para terras longínquas com a incumbência de cuidar dos interesses do pai, o pretendente tem a permissão de sua tia para cortejar a distancia a jovem prima, concertando-se a promessa de retorno breve e casamento certo. Cerca de vinte e três anos se passam, chega a velhice, sem que o compromisso de boda se concretize e Rosita se entrega ao cansaço e à solidão, ao lado da viuvez da tia e da ama. E assim, junto com a Rosa Mutabile, flor amorosamente cultivada pelo tio botânico e acidentalmente cortada por ele, os sonhos de Rosita são podados antes do prometido momento de esplendor. Na obra, o tempo aparece como uma personagem implacável e, com o passar dos atos, a espera leva à morte metafórica da protagonista. Os estudos de Junito de Sousa Brandão sobre o teatro grego, de Claudio Castro Filho e Francisco Ruiz Ramón sobre o teatro de García Lorca, juntamente com as contribuições de Michelle Perrot em seus estudos sobre a mulher no século XIX, dão o suporte teórico para este trabalho.

Palavras-chave: García Lorca dramaturgo; Doña Rosita la soltera; tempo.

¹ Rociele de Lócio Oliveira é Mestranda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: rociele@gmail.com .

A peça *Doña Rosita la Soltera*², de Federico García Lorca, se inicia com uma conversa entre o donos da casa onde ocorrem as ações da obra; o Tio reclama de que alguém estaria pisando e espalhando as sementes que deveriam estar guardadas para a sua estufa. Inicia-se assim uma discussão entre o casal e a ama da casa, e nesse momento aparece Rosita, andando sempre apressada, à procura um chapéu para sair de casa.

Aqui aparece a primeira marcação de tempo, uma das várias que ambientam os três atos para definir a passagem do tempo cronológico por trás dos acontecimentos focados. Claudio Castro Filho comenta, em *O trágico no teatro de Federico García Lorca*, que é possível ver como o autor trabalhou em *Doña Rosita* quase com uma substantivação do tempo, transformando-o em um dos principais agentes de mudança na obra. Graças a esse tratamento do tempo, é possível perceber como Rosita vai-se frustrando com relação aos planos que fez na juventude, aos seus desejos de mulher, e ao que todos os seus amigos e parentes comentam sobre ela e seu casamento com o primo amado. Todos esses anseios frustrados vão implicar numa espécie de morte da nossa protagonista, que aparece feliz e cheia de vida, no início da peça e extremamente frágil – ela desmaia e tem de ser amparada por sua Tia e pela Ama, no momento em que ia sair para mudar de casa – em sua última aparição. Castro Filho observa, também, o tratamento dado pelo dramaturgo às questões de fundo ético e social: o tema da mulher que espera toda a sua vida pelas promessas do amado era provavelmente algo comum na Espanha rural do início do século XX e em outros espaços, e sua abordagem devia interessar ao público de forma geral.

Rosita vive com os tios, e não se menciona na obra o que aconteceu com seus pais. Próximo à casa de seus tios vive um primo de Rosita, que diz está apaixonado pela jovem e pede à sua tia a mão da jovem em casamento. O conflito acontece no momento que o jovem, nomeado na peça simplesmente como “*el sobrino*”, descobre que precisa viajar com urgência para Tucumán, na Argentina, para ajudar a seu pai, que “*está viejo*”, na administração da “*hacienda*”. Está instalado o conflito e, a partir desse ponto, tudo se modifica.

Rosita decide esperar a volta de seu pretendente e esse tempo de espera acaba por fazê-la passar, ainda segundo Castro Filho, a um estado de profunda inércia diante da existência. Ela vive em função da volta de seu amor e passa o tempo preparando o enxoval que decoraria a nova casa, mantendo com seu noivo uma troca de cartas e juras de amor a distância, e preparando-se para o prometido momento do encontro. Mas enquanto passa, mesmo que lentamente, deste lado do oceano, e Rosita fica em casa esperando o prometido, o tempo também passa do outro lado do mar, e o primo, menos fiel àquela promessa de amor feita durante o momento da separação do casal, se casa com outra mulher.

² As páginas sobre a obra analisadas aqui indicadas nas citações referem-se a edição: GARCÍA LORCA, Federico. *Doña Rosita la soltera*. Buenos Aires: Losada, 1982.

Francisco Ruiz Ramón comenta em sua obra *História del Teatro Español – siglo XX*, a presença de três tempos que se contrastam em *Doña Rosita*, o tempo interior e pessoal da protagonista, o tempo dos seus sentimentos, e a mudança deles, e outro tempo pautado no “social”, que seria o tempo dos outros, o tempo daqueles que a veem envelhecer. Rosita enquanto espera não se importa de esperar, ela não sente o tempo cronológico passar, somente no momento em que os outros a observam e passam a comentar sobre o longo tempo que a protagonista ficou aguardando o retorno de seu amado é que se inicia o processo de declínio do amor e da vitalidade da jovem. Nas palavras de Rosita: “Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia” (p.114).

Podemos ver que o tratamento dado à peça é um tanto quanto realista: nele se é contada uma história carregada de tensão entre um casal apaixonado que troca juras de amor eterno e faz planos, que são destruídos com a ocorrência de mudanças no percurso da vida do noivo. García Lorca pode ter pensando em produzir uma obra que as mulheres espanholas iriam ler e com cuja protagonista iriam identificar-se, já que *Doña Rosita* foi escrita em 1935, período posterior a Primeira Guerra Mundial, e próximo do início da Guerra Civil Espanhola, em que diversos espanhóis saíam de suas casas para defender o país contra os militares do regime ditatorial de caráter fascista, e, provavelmente, poucos retornavam para suas famílias.

As marcas de tempo estão claramente registradas no início dos atos e, principalmente, nas didascálias, encontramos descrição dos trajes que Rosita usava. No primeiro ato ela apresenta-se com um traje de noventa e cinco: Rosita “*Entra rápida. Viene vestida de rosa con un traje del noventa y cinco, mangas de jamón y adornos de cintas*” (p. 12). No segundo ato a cor do traje permanece rosa, mas na rubrica está explicitada a marca do transcorrer do tempo na transformação da moda: “*Aparece Rosita. Viene vestida de rosa. Ya la moda ha cambiado de mangas de jamón a 1900. Falda en forma de campanela. Atraviesa la escena, rápida, con unas tijeras en la mano. En el centro se para*” (p. 57). E por último, no terceiro ato a didascália que traz a informação de que já se passaram mais dez anos: “*Aparece Rosita. Viene vestida de un rosa claro con moda del 1910. Entra peinada de bucles. Está muy avejentada*” (p. 96).

Doña Rosita foi escrita em 1935, depois de *Bodas de Sangre*, de 1933, e de *Yerma*, de 1934, obras trágicas que trazem em seu enredo pontos coincidentes com a peça que estamos analisando aqui. As duas obras anteriores apresentam mulheres como centro da história, nelas a trama se desenvolve em torno de um conflito familiar, ambos gerados por homens. A obra *Bodas de Sangre* trata dos preparativos de um casamento entre os nomeados Noiva e Noivo, mas durante a cerimônia das bodas, a mulher revela estar apaixonada pelo ex-noivo, com o qual foge. Já *Yerma* trata da vida de uma mulher que deseja desesperadamente ter um filho, mas esse desejo não se concretiza, e ela culpa o marido pelo fracasso de seu projeto de maternidade. Em ambas as obras os homens morrem e as mulheres ficam sozinhas, sem conseguir consolidar seus desejos.

Nessas duas obras é forte o tema do sangue, que vai retornar em *Doña Rosita*. Nesta peça, no entanto, o sangue tem outro tratamento: perde a dramaticidade presente

nas obras anteriores, de algo relacionado ao destino e a vida das personagens em sí, e ganha um caráter de preocupação familiar com os filhos que viriam com a mistura do sangue dos primos, em alusão à questão genética. Mas a relação entre o sangue e a força do amor das jovens para com seus amados está presente nos três obras. Em uma de suas falas a Ama diz não acreditar no sangue, mas no amor entre os dois. Para ela a paixão entre os primos seria maior que tudo, passaria pela genética, pelos tempos de espera e pelo mar que os separava.

O mar também é outra imagem recorrente nas obras de García Lorca, e aqui podemos tomar a obra posterior a *Doña Rosita, La casa de Bernarda Alba*, escrita em 1936. O enredo traz o drama de uma mãe de família que mora com suas cinco filhas, todas desejosas por um casamento, e três delas estavam apaixonadas pelo mesmo homem, Pepe, *el Romano*. Nessa obra, o mar, representando a liberdade, aparece nas falas da mãe de Bernarda, Maria Josefa, que vive trancada em um quarto no alto da casa e quando consegue escapar, anuncia: “Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 80).

Na obra estudada aqui, o tema do mar retorna nas palavras do sobrinho, declamadas em forma de poema para a prima amada. Nele, o Sobrinho afirma que nem o mar vai apagar o fogo que está a consumi-lo:

¡Ay, prima, tesoro mío!,
ruiseñor en la nevada,
deja tu boca cerrada
al imaginario frío;
no es de hielo mi desvío,
que, aunque atraviesa la mar,
el agua me ha de prestar
nardos de espuma y sosiego
para contener mi fuego
cuando me vaya a quemar
(GARCÍA LORCA, 1982, p. 35).

A peça começa com uma relação amorosa entre dois primos que vão se casar, mas logo que a tia descobre a relação, ela faz uma premonição sobre o casamento, ligando o mar à liberdade masculina:

Tía: Si antes no pegas la hebra con una tucumana. La lengua se me debió pegar en el cielo de la boca antes de consentir tu noviazgo; porque mi niña se queda sola en estas cuatro paredes, y tú te vas libre por el mar, por aquellos ríos, por aquellos bosques de toronjas, y mi niña, aquí, un día igual a otro, y tú, allí; el caballo y la escopeta para tirar al faisán (GARCÍA LORCA, 1982, p. 24).

O mar para o macho e o bordado para fêmea, essa é a história que carrega uma tradição no texto literário, e ela tem sua representante maior com Penélope, que esperando seu amado Ulisses voltar, bordava de dia e desfazia o bordado à noite. A história narra a ida de Ulisses, o rei de Ítaca, para a guerra de Tróia, que durou dez anos, e seu retorno para casa, o que leva outra década. No poema de Homero, Penélope, mesmo sem o marido, não deseja se casar com outro homem, mas é instada a decidir-se por um dos vários pretendentes a sua mão, e o cerco insistente de seu pai para ela escolher um novo rei cresce a cada dia. Sua saída foi prometer ao seu pai que se casaria depois que ela terminasse de bordar um sudário para o pai de Ulisses, Laerte, que já estava muito velho. E assim os dias vão se passando até o momento em que Ulisses, homem descrito como sendo muito ardisoso e cheio de astúcia, retorna, engana a todos e toma seu trono e sua esposa de volta.

A Penélope do texto clássico de Homero espera vinte anos, já a nossa Rosita de García Lorca, espera mais de vinte cinco anos pelo retorno de seu amado, que vê chegar a sua velhice, aguardando seu pretendente. Quando se inicia o segundo ato já se passaram quinze anos de sua espera, e o único avanço do matrimônio é a proposta feita pelo noivo, por meio de uma carta recebida no dia do aniversário de Rosita, da realização de um casamento “por poderes”, ou seja, como o noivo não poderia está presente um representante assume sua posição diante de um juiz, cerimônia que acontece dois anos depois do pedido e na didascália a informação é de que se está em 1900. Se no segundo ato ela ainda espera ansiosamente pelo retorno de seu noivo, no terceiro ela se conforma com a espera, diz está com as raízes presas em seu amado e não consegue sair desse estado. Rosita passa os dias em casa, ao lado da sua tia e da ama, bordando tecidos para adornar um casamento que já não oferece esperanças de realização. E assim como Penélope, Rosita borda para enredar o tempo, para continuar acreditando no compromisso de amor e na fidelidade do seu amado. Assim como aconteceu com Penélope e seu sudário, Rosita se apegua a um projeto que a ajuda a manter-se no compromisso sem sentir o tempo cronológico passar.

A passagem de mais seis anos se anuncia nas didascálias, no terceiro ato, ao noticiar-se a morte do Tio, que se vai, deixando uma casa hipotecada com três mulheres envelhecidas e sozinhas. O tempo deixa suas marcas em todos os personagens da obra, mas é nas mulheres que ele mais se sobressai, pois são elas, e principalmente Rosita, que deixam de viver, para dedicar-se à esperança de retorno do noivo. Mesmo depois que ela descobre que o noivo já estava casado, sua espera não cessa:

Rosita: (Arrodillada delante de ella [a tia].) Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aun a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie

más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia (p.114).

Além do sofrimento infringido pelo abandono do noivo, Rosita sente-se oprimida pelos olhares e comentários dos “outros” que, ao saber de sua desilusão, fazem aumentar sua frustração:

Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera. Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo (p. 114).

Todas as vidas que estavam ao redor de Rosita sofrem as alterações naturais do que era comum as mulheres daquele período, as amigas se casam, tem filhos e esses crescem, só a existência de Rosita está estagnada e nada muda no horizonte que lhe cabe:

Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñar me sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachas y muchachos me dejan atrás porque me canso, y uno dice: “Ahí está la solterona”; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: “A esa ya no hay quien le clave el diente” (p. 114).

A mulher não encontra lenitivo para o desespero que a aflige e só pode tentar continuar o caminho apesar do desejo de fugir do marasmo em que se transformou a sua vida:

Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón (p.114).

A Tia se revolta com o acontecido e ameaça ir atrás do noivo através do mar, para que pague com o sangue sua desleal promessa de amor e todos os anos de matrimônio a distância. A persistente paixão de sua sobrinha amada e a impossibilidade de ela se casar com a idade avançada, tudo se transforma em ira nos olhos da tia. No momento em que a tia recebe a carta do sobrinho, confessando que se tinha casado na Argentina, ela tenta esconder a carta da sobrinha, mas Rosita logo descobre. Como a sobrinha já imaginava o que ocorrera, não demonstra grande reação. O problema foi saber que todos do vilarejo já tinham notícias do casamento de seu pretendente. Ela se transforma, então, e, da moça jovem e cheia de vida que ajudava as crianças, Rosita passa a ser uma solteirona

que odeia as crianças, só quer ficar sozinha e busca fugir dos olhares dos de fora da casa.

No final do drama encontramos Rosita de vestido branco, conversando com a sua tia sobre as dores da sua vida e caindo sobre ela num desmaio. Essa imagem pode ser vista como uma personificação da própria “rosa mutabile”, rosa que é citada durante toda a peça e que dá nome ao título, lembrando que Rosita é um diminutivo de rosa, e ao subtítulo da obra analisada aqui, *Doña Rosita da Soltera, o el lenguaje de las flores*. Na peça encontramos a história da “rosa mutabile”, em que o tio narra através de um poema que é declamado diversas vezes ao longo da obra:

Cuando se abre en la mañana.
roja como sangre está.
El rocío no la toca
porque se teme quemar.
Abierta en el mediodía
es dura como el coral.
El sol se asoma a los vidrios
para verla relumbrar.
Cuando en las ramas empiezan
los pájaros a cantar
y se desmaya la tarde
en las violetas del mar,
se pone blanca, con blanco
de una mejilla de sal.
Y cuando toca la noche
blando cuerno de metal
y las estrellas avanzan
mientras los aires se van,
en la raya de lo oscuro,
se comienza a deshojar
(GARCÍA LORCA, 1982, p. 16).

Nas palavras do Tio, a chamada “rosa mutabile” era perfeita, não tinha espinhos, brilhava no escuro e trocava de cor conforme o dia, sendo vermelha pela manhã, à tarde se tornava branca para morrer à noite. Mas a mesma pessoa que cultivava tão bem sua amada rosa, e esperava seu florescer, foi aquele que, sem querer, acabou cortando-a antes e não pode ver o momento de maior esplendor da flor. O mesmo acontece com Rosita, que é prometida ao seu primo, por sua tia, aquela que a amava e só buscava um futuro próspero e feliz para a sua sobrinha, mas mesmo sob os cuidados da tia, Rosita não tem a oportunidade de se realizar afetivamente. Nos três primeiros atos ela aparece vestida de rosa, nos dois primeiros a cor é descrita como sendo rosa e no terceiro aparece como rosa claro, e em seu final Rosita aparece vestida de branco – o rosa de seu traje esmaeceu. Fraca e velha, ela está morrendo ser ter vivido seu momento de florescer. Trechos do poema da “rosa mutabile” são encontrados em diversas partes da obra, e ele

se repete por inteiro três vezes, como uma forma de reforçar a relação das duas rosas da peça, Rosita e a “rosa mutabile”, e demonstrar seu destino tão semelhante. E a fala que fecha a obra é justamente dita por Rosita, numa espécie de aceitação da sua condição de solteira, antes de desmaiar ela repete um trecho do poema ouvido pelas palavras de seu tio: “Y cuando llega La noche / se comienza a deshojar” (p. 127).

A participação da Ama na obra merece destaque, pois ela ajuda a Tia a criar Rosita e vive, ao lado da moça, as dores da espera. Cabe registrar o tipo de relacionamento que se desenvolve entre a criada e os seus patrões. Em muitas passagens da obra a criada interfere na vida da família como se fizesse parte dela, mas em outros ela é rechaçada pela Tia que a coloca em “seu lugar”.

Michelle Perrot (2009, p. 163) fala sobre a participação dessas figuras dentro dos círculos familiares, observando que quando uma família podia contar com uma criada, adquiria certa ascensão social e os donos da casa passavam a pertencer à casta de pessoas que eram servidas. As esposas, por sua vez, ganhavam um tempo livre para a representação e para a ostentação diante dos outros. Como a maioria dos servos eram mulheres, cresciam as desconfianças das esposas com relação às empregadas que estavam dentro de suas casas. Perrot fala do momento em que houve um apagamento da figura da criada, do seu corpo e do seu nome, e um afastamento em relação à família. Para elas foi reservado um quarto distante, geralmente no sexto andar da casa, afastado do quarto dos senhores, mas só essa medida não foi suficiente, e logo esse espaço ficou conhecido como “lugar das fantasias e dos fantasmas sociais e sexuais” (2009, p. 313).

Essa descrição de Perrot é a encontrada em *Doña Rosita*, em que inicialmente a empregada cuidava das preocupações da casa e da família enquanto a Tia se ocupava com os chás em casa para receber os amigos, com as flores do seu marido e com o futuro da sobrinha, mas com o tempo os papéis das duas mulheres estavam tão entrelaçados, que ambas se envolviam na vida pessoal da outra, e das outras pessoas da casa. A Ama muitas vezes acredita ter uma relação íntima com a Tia, mas sempre que essa se sente ofendida pela criada, a coloca “no seu lugar de serviçal”. A figura da criada passa então de um estado de troca, trabalho em troca de salário, para um estado de serventia total, em que se diminuía o valor dessas mulheres e todos os patrões da casa passavam a usá-las conforme lhes convinha. No caso da peça aqui analisada, não se registra qualquer alusão à aproximação da Ama com o dono da casa – o que ocorre, por exemplo, em *La casa de Bernarda Alba*, em que a relação entre Antonio Benavides e a Criada é declarada – mas justifica-se uma certa rispidez da Tia com a mulher, que embora não seja da família, goza do mesmo afeto de Rosita do qual a Tia julga ser a única merecedora.

O tempo é a principal personagem da obra, aquele que inicia o conflito da trama e modifica a trajetória que Rosita planejava para sua vida. Toda a casa se envolve no casamento dos jovens, o Tio hipoteca a casa para pagar o enxoval da moça, a Tia e a Ama passam a ajudar nos preparativos para o grande dia e todas as amigas e conhecidos de Rosita se envolvem de alguma forma nos sonhos da moça. Os anos se passam e mais e mais planos são feitos, móveis são comprados e tecidos bordados. Nenhuma mudança ocorre, mesmo quando ela recebe a notícia de que ele já havia se casado com outra, o

posicionamento de Rosita diante dos outros se mantém o mesmo de antes. Ela continua a farsa com os demais integrantes da família, sem que ninguém percebesse qualquer mudança em seu comportamento. Até o momento que tudo começa a declinar, seu tio morre, o cultivo das flores agora não tem como ser mantido, elas precisam se mudar para uma casa menor para que a antiga possa ser vendida para pagar as dívidas da família. Mas somente quando a notícia ganha os ouvidos dos outros que também aguardavam o retorno do pretendente é que Rosita decide retirar a máscara posta por si mesma e se posicionar como a solteirona em que se tornara. E assim como as demais protagonistas da “trilogia dramática da terra espanhola”, expressão de Francisco Ruiz Ramón, Rosita termina a peça sozinha, com seus planos de final feliz aniquilados. Triste e sozinha, ela aparece pálida e vestida de branco como se estivesse, agora, esperando seu fim.

Referências

- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Recopilación y notas de Arturo Del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1966.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Doña Rosita La sotera, O El lenguaje de las flores*. Buenos Aires: Losada, 1982.
- GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba – Drama de mujeres en los pueblos de España*. Edición de Mario Hernández. Madrid: Alianza, 2008.
- PERROT, Michelle (Org.) *História da vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottmann, Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia Del teatro español – siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1992.

SUBALTERNO, PERIFÉRICO E MARGINAL: OS NOVOS SUJEITOS DA ENUNCIÇÃO NO CENÁRIO CULTURAL BRASILEIRO

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (PUC-Rio)³

Resumo: A cena literária contemporânea vê surgir um expressivo número de autores que buscam expressar o cotidiano de territórios periféricos a partir de uma escrita fortemente marcada por um teor testemunhal e pela estética realista. Tal fenômeno produziu no espaço circunscrito da crítica literária certa perplexidade devido o caráter inédito destes discursos marginais, posto que tais manifestações da palavra escrita se situam em um espaço fronteiro entre a ficção e o testemunho. Desta perplexidade resultou a discussão acerca dos limites da teoria literária para a leitura e análise das obras. Em linhas gerais é possível observarmos a estruturação de três propostas teóricas específicas para a leitura dos textos marginais, a primeira baseada em pressupostos formados pelos estudos culturais, a segunda inspirada nos questionamentos e conceitos próprios dos estudos pós-coloniais e, por fim, a terceira que utiliza como ferramenta o modelo interpretativo da teoria do testemunho. Além deste questionamento centrado especificamente no texto literário, se faz igualmente necessário discutir como conceitualizar o sujeito da enunciação que assina tais textos marginais. Dessa forma, o presente trabalho busca examinar quais as questões que emergem da adoção de cada conceito (Subalterno, periférico ou marginal), observando suas potencialidades e suas as limitações.

Palavras-chave: Subalterno; periférico; marginal.

³ Paulo Roberto Tonani do Patrocínio é Bolsista do Programa Apoio ao Pós-Doutorado Faperj da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Email: paulotonani@gmail.com .

Nomeio como novos sujeitos da enunciação um expressivo número de autores que utiliza o termo marginal como signo identitário e buscam expressar o cotidiano de territórios periféricos a partir de uma escrita fortemente marcada por um teor testemunhal e pela estética realista. Parece existir certa imprecisão insistir na utilização da categoria novo para nomear autores como Ferréz, Paulo Lins e Allan Santos da Rosa. No entanto, ao optar pelo uso deste termo busco colocar em relevo o caráter inédito decorrente da presença de um grupo de escritores de periferia na cena literária brasileira. Penso que a construção de uma voz subalterna que emerge das periferias dos grandes centros urbanos que utiliza a escrita como veículo de um discurso que mescla com desenvoltura ficção e testemunho é um fenômeno inédito nas páginas de nossa literatura.

Tal fenômeno produziu no espaço circunscrito da crítica literária certa perplexidade, os primeiros críticos que se debruçaram sobre os textos da Literatura Marginal foram categóricos ao expressarem a insuficiência dos estudos literários frente ao objeto. A leitura realizada por Fernando Villaraga Eslava, no artigo "Literatura marginal", pode ser tomada como exemplo desse modelo de análise:

Enfim, a visita panorâmica ao salão da tímida e polêmica recepção crítica da literatura marginal indica que ainda não se achou as chaves necessárias para uma leitura capaz de reconhecer as especificidades e os sentidos de suas expressões, que falta (re)definir os itens fundamentais que ainda devem orientar a indagação hermenêutica de suas heterogêneas escritas (Eslava, 2004, p. 49).

Segundo Fernando Eslava, era necessário criar formas de abordagem dos textos da Literatura Marginal que pudessem colocar em relevo as especificidades dessa produção, relacionando o aspecto literário e estético à sua forma de enunciação política e ética, a partir deste empreendimento crítico seria possível observar com maior desenvoltura as fronteiras entre ficção e testemunho. A reflexão produzida por Ângela Maria Dias apresenta questionamentos semelhantes ao avaliar que

muito se tem discutido sobre a perplexidade da crítica diante [da Literatura Marginal e] de seu estatuto indefinido entre testemunho de uma condição social, biografia de uma experiência subjetiva e criação intencionalmente ficcional e/ou literária, bem como sobre o estranhamento causado pelo seu acento de língua coletiva, arrebanhando vozes e versões de uma comunidade, no intuito de formar o mosaico de uma língua geral. (Dias, 2006, p. 14).

É justamente este espaço intersticial entre ficção e testemunho que provocou nos críticos a necessidade de construção de um modelo específico de leitura e interpretação dos textos marginais. A fuga da perplexidade mencionada por Ângela Dias pode ser a tomada de um caminho de análise que oriente um duplo exame, estruturando uma leitura da Literatura Marginal ancorada na compreensão da dimensão política e social de

sua intervenção enquanto manifestação artística e literária. Trata-se, nesse sentido, de compreender as heterogêneas escritas a partir de um local de enunciação homogêneo. Por este viés, será operada uma forma de análise que possibilite a ordenação de textos tão díspares com um mesmo aparato crítico, buscando observar quais as possíveis aproximações e os distanciamentos dentro de um mesmo conjunto.

Passados mais de dez anos da presença desses autores em nossa literatura, é possível avaliar de modo mais detalhado o fenômeno e, principalmente, o expressivo número de artigos, ensaios, dissertações e teses produzidos no âmbito dos estudos de literatura que elegeram como objeto os escritos da periferia. Em linhas gerais, assumindo o risco de apresentar uma leitura superficial e apressada, podemos observar a estruturação de três propostas teóricas específicas para a leitura dos textos marginais. A primeira baseada em pressupostos formados pelos estudos culturais, a segunda inspirada nos questionamentos e conceitos próprios dos estudos pós-coloniais e, por fim, a terceira que utiliza como ferramenta o modelo interpretativo da teoria do testemunho.

Importante ressaltar que os três modelos teóricos, cada qual a seu modo, buscam responder os questionamentos oferecidos por Fernando Villaraga Eslava e Ângela Dias, ao proporem a construção de uma interpretação dialógica do texto marginal. O olhar construído a partir dos pressupostos teóricos formados pela disciplina dos estudos culturais vai observar o texto como produto, um produto cultural e discursivo, buscando estabelecer e compreender suas relações com a sociedade. Douglas Kellner, em *A cultura da mídia*, sintetiza a importância do uso do termo produto para nomear os objetos de análise ao evidenciar que:

Os Estudos Culturais britânicos situam a cultura no âmbito de uma teoria da produção e reprodução social, especificando os modos como as formas culturais serviam para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e a luta contra a dominação. A sociedade é concebida como um conjunto hierárquico e antagonista de relações sociais caracterizadas pela opressão das classes sociais, sexos, raças, etnias e estratos sociais subalternos. Baseando-se no modelo gramsciano de hegemonia e contra-hegemonia, os estudos culturais analisam as formas sociais e culturais "hegemônicas" de dominação, e procuram forças "contra-hegemônicas" de resistência e luta. (Kellner, 2001, p. 47-48.)

A adoção dos estudos culturais como modelo de leitura dos textos marginais é rentável ao favorecer a associação dos aparatos discursivos produzidos pelos autores com outras manifestações discursivas, como o *rap*. Além disso, por meio desse referencial teórico será possível ler e analisar as diferentes produções culturais marginais sem recorrer a instrumentais hierárquicos e excludentes. Tendo como ponto de partida o desejo de apresentar um olhar crítico sobre as representações da margem e, principalmente, acerca da periferia enquanto produtora de signos culturais e discursivos, é fundamental para a realização desse exame a utilização de um *corpus* teórico que auxilie a análise de discursos tão heterogêneos e contrastantes do ponto de vista formal. Não se trata de

formular um novo conceito de literatura, mas sim de utilizar novas ferramentas para empreender um olhar que revele a especificidade de cada manifestação cultural analisada, abandonando assim uma percepção que se baseie apenas nos valores estéticos das obras.

Um olhar crítico amparado nos estudos pós-coloniais poderá observar com maior atenção o uso que os autores fazem do termo marginal/periférico como signo identitário e a criação de um discurso minoritário centrado na estruturação de ações que visam o estabelecimento de uma nova representação dos setores periféricos. Os autores periféricos, empenhados em produzir um discurso próprio, estão determinados em consolidar uma proposta discursiva específica sobre a margem. Nesse sentido, é possível constatar o desejo destes autores em afirmar a diferença da periferia não apenas frente a outros setores da sociedade através do texto literário, mas, igualmente, a partir de um complexo empreendimento cultural que utiliza linguagem, música, arte, vestimentas, etc. À literatura são acrescidas outras manifestações culturais e sociais que também objetivam a criação de uma imagem própria para a periferia baseada, principalmente, na diferença social. Ou seja, o movimento/grife 1 da Sul, criado por Ferréz; a realização da Semana de Arte Moderna da Periferia, organizada por Sérgio Vaz e outros poetas da Cooperativa Cultural da Periferia, a Cooperifa; e a criação da Edições Toró, idealizada por Allan Santos da Rosa, são alguns dos muitos exemplos de articulação destes autores periféricos no desejo de constituição de espaços próprios voltados exclusivamente para a reflexão sobre os setores marginalizados. Tais elementos ressoam como um mecanismo de intervenção social que almeja a criação de uma identidade própria em oposição aos grupos sociais pertencentes ao centro. A leitura produzida por Homi K. Bhabha oferece novas luzes a esta questão:

Cada vez mais, o tema da diferença social emerge em momentos de crise social, e as questões de identidade que ele traz à tona são agonísticas; a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro: em ambos os sentidos, ex-cêntrica. (Idem, p. 247.)

No caso específico da Literatura Marginal, e das diferentes ações desencadeadas pelos autores pertencentes a este movimento, percebemos a reivindicação de uma cultura própria e cerceada aos espaços marginais. A noção que orienta tal perspectiva cultural se baseia em uma ideia de cultura essencialista e definidora dos sujeitos residentes em favelas e bairros periféricos, como destaca Érica Peçanha, em *Vozes marginais na literatura*: “A ideia essencialista de uma cultura da periferia, defendida pelos escritores estudados, e exclusiva dos moradores das periferias, pressupõe um mundo à parte” (Peçanha, 2009, p. 56).

Tal concepção de cultura, mesmo que equivocada e ultrapassada, recebe uma conotação política agonística ao propor uma hierarquização entre culturas, almejando o estabelecimento de uma rígida separação entre a cultura periférica – leia-se também “de rua” – e a cultura do centro – leia-se também “burguesa”. Os signos criados para conformar essa identidade cultural periférica agonística intencionam realçar a diferença

social destes setores marginalizados. Favelas, conjuntos habitacionais e bairros de subúrbio surgem como espaços exteriores à urbe, não dialógicos e antagônicos ao centro. Tal rigidez do discurso busca fundamentar um movimento de oposição à configuração social estabelecida por meio de reunião de posturas e falas que buscam romper com a conciliação. Sob este prisma, torna-se rentável a utilização da leitura realizada por Wander Melo Miranda, no ensaio *Nações literárias*, acerca da emergência de contranarrativas marginais ou de minorias, como no caso da Literatura Marginal, no espaço discursivo totalizador da nação:

A diferença cultural intervém para transformar o cenário da articulação, reorientando o conhecimento através da perspectiva significativa do “outro” que resiste à totalização. Isso porque o ato de identificação não é nunca puro ou holístico, como esclarece Bhabha, mas sempre constituído por um processo de substituição, deslocamento e projeção. Daí a importância delegada às contranarrativas marginais ou de minorias, na medida em que, ao evocarem a margem ambivalente do espaço-nação, intervêm nas justificativas de progresso, homogeneidade e organização cultural próprias à modernidade. Modernidade esta que racionaliza as tendências autoritárias e normativas no interior das culturas, em nome do interesse nacional e das prerrogativas étnicas. (Miranda, 2010, p. 21.)

A abertura discursiva proporcionada pela *performance* marginal interrompe a linearidade totalizadora da nação. Busca-se uma nova forma de representação do povo, não mais uma fala autorizada e concedida, mas sim baseada em uma proposta minoritária e oriunda da própria margem, provocando um interstício na fala pedagógica e unificadora do discurso nacional.

Por ser uma literatura fundada a partir de um corte específico do traçado urbano, fixada na periferia e que se desdobra sobre esse mesmo território narrando-o, a Literatura Marginal será igualmente lida na clave construída pela crítica do testemunho. Por este viés, a produção discursiva marginal seria tomada não apenas como um discurso ficcional, mas como um texto político que apresenta o relato de uma experiência que aciona nos leitores, sejam esses críticos ou não, uma práxis solidária. Ou seja, tal qual a postura crítica realizada por estudiosos dos discursos testemunhais minoritários, que propuseram o abandono do alto cânone literário em favor de um novo parâmetro de análise de manifestações literárias subalternas, seria necessário empreender uma leitura apenas ética da literatura marginal esquecendo-se das propriedades estéticas destes textos?

A questão colocada se torna mais problemática a partir da constatação de que tais produtos literários evocam um estatuto ficcional compondo textos marcados pelo hibridismo. Torna-se, assim, insuficiente abordar as produções de Ferréz, e de outros autores compilados no volume *Literatura Marginal*, apenas como suportes literários de um testemunho de vida nas esferas marginalizadas dos centros urbanos. Ao se apresentarem a partir de uma evocação ficcional, os autores da Literatura Marginal instauram um pacto de leitura baseado em uma operação conjugada, posto que é um

discurso formado a partir de uma experiência vivida, mas que deseja ser reconhecida como ficção.

Assim, paradoxalmente, a imprecisão em relação ao lugar do texto literário marginal, fixado em uma fronteira tênue entre ficção e testemunho, além da própria interrogação acerca dos limites da crítica literária frente a este objeto discursivo, tem como origem e fundamento o exato lugar, ou território, que o sujeito da enunciação ocupa. Em outras palavras, é por se tratar da presença de novos sujeitos da enunciação na cena literária brasileira que os críticos buscam estruturar uma nova definição do que é literatura. É por estarmos diante de uma experiência pouco usual como a de observar a representação de setores marginalizados a partir do olhar de dentro que se faz necessário estruturar um novo modelo teórico que coloca em destaque a experiência do sujeito periférico falando sobre o seu próprio cotidiano. O texto literário marginal, nesse sentido, passa a ser o objeto de discussão e debate devido a sua ligação com o território periférico, devido a posição que o sujeito da enunciação ocupa em nossa sociedade.

Dessa forma, penso que além do questionamento centrado especificamente no texto literário, se faz igualmente necessário discutir como nomear o sujeito da enunciação que assina tais textos marginais, interrogar qual o conceito possível para colocar em relevo a especificidade desses discursos. Subalterno, periférico ou marginal, esses são os conceitos que podem ser aplicados para a nomeação dos autores utilizam a literatura como veículo de um discurso que retrata a periferia a partir de um olhar de dentro. Antes de iniciar a discussão de cada conceito específico, julgo importante ressaltar minha recusa quanto ao uso do termo excluído como categoria possível de nomeação desses autores. Identifico nesse conceito uma perversa noção etnocêntrica, que concebe os territórios periféricos como não pertencentes à cidade e, principalmente, como detentores de uma população não atuante em sua esfera pública, apartados da cidade. A Literatura Marginal, e todo o movimento *hip-hop* que aglutina inúmeros jovens da periferia, revelam justamente uma ideia contrária à de exclusão, afirmando o poder de articulação e contestação desses sujeitos.

Contudo, cabe interrogar, se esses autores não são excluídos, qual lugar, território e espaço da cidade eles ocupam? A resposta é ofertada pelos próprios: a periferia. O termo pode ser lido, hoje, como uma construção social relacionada a práticas e discursos de sujeitos atuantes em movimentos sociais. Mais do que uma categoria de análise sociológica, o termo periferia – e sua corelata adjetivação, isto é: periférico – passa a ser utilizado como elemento de formação identitária, buscando uma associação direta entre o processo de marginalização vivenciado por estes sujeitos e os encontrados em outras sociedades urbanas. Tal intencionalidade pode ser facilmente identificada nos discursos dos artistas e ativistas do movimento Hip-Hop.

Dessa forma, mesmo que os estudiosos da área de sociologia urbana se esforcem para evidenciar as diferenças e as especificidades das formas de segregação urbana em um território pós-industrial, é igualmente possível enumerar as semelhanças. Por este turno, ainda que o processo de marginalidade urbana não seja igual em todas as localidades, como nos informa o sociólogo francês Loïc Wacquant, no estudo *Os condenados da cidade*, a partir de uma perspectiva culturalista somos levados a observar que tais conceitos são

utilizados também como signos de construção identitária. Um exemplo claro deste processo pode ser facilmente observado nas propostas de intervenção social produzidas pelos autores ligados à Literatura Marginal. Neste caso, a expressão periferia passa ser elemento catalisador uma proposta identitária baseada na diferença, que busca reunir sob uma mesma égide sujeitos oriundos de diferentes territórios marginais.

O emprego do conceito periferia é predominante nas análises das particularidades do desenvolvimento urbano de uma metrópole em um país industrial subdesenvolvido. No entanto, segundo Giselle Megumi Martino Tanaka, é igualmente possível observar a presença desse conceito em análises e estudos que possuem como objeto cidades de países desenvolvidos, como no caso das pesquisas da sociologia urbana francesa. Além disto, como destaca Licia Prado Valladares, o emprego do termo periferia também revela a influência exercida pelos estudos da Escola de Chicago sobre os pesquisadores brasileiros. Na leitura de Licia Valladares, além da própria acomodação do conceito, a recepção brasileira dos estudos da Escola de Chicago também favoreceu o desenvolvimento de pesquisas voltadas especificamente para a análise dos fenômenos de marginalização social e da criminalidade nos grandes centros urbanos.

A referência ao uso oferecido ao termo/conceito periferia pela Escola de Chicago se faz necessária para observarmos a sua construção enquanto operador de leitura de espaços específicos da cidade. É no solo urbano que podemos localizar o território identitário da periferia. Ao utilizarmos esta categoria colocamos em detrimento outras noções como favela, gueto, subúrbio e margem. Dessa forma, estamos diante de um amplo mosaico de termos que remetem para um significado semelhante. Tal afirmativa é fundamentada pela compreensão de que tais termos, guardadas as devidas proporções, apontam para a existência de uma relação antagônica com os territórios urbanos podem ser definidas como centrais. Independente da nomeação empregada, tais termos são sempre utilizados para nomear formas de ocupação do território que se erguem em oposição e em diferença ao centro e, em muitos casos, de forma subalternizada.

Ao se estabelecer a relação entre centro e periferia não apenas a partir da lógica da diferença, mas, principalmente, segundo critérios hierarquizantes do ponto de vista socioeconômico, estamos localizando a existência de territórios subalternos na cidade. Nesse sentido, ficamos diante de outro conceito específico para a nomeação dos autores marginais. É importante ressaltar a noção de subalterno possui determinadas especificidades que nos leva a sua própria construção, em Gramsci. Nos Cadernos do cárcere, o termo é utilizado como um sinônimo possível para evitar o uso da expressão proletariado e assim passar pela censura italiana. João Camillo Penna, no ensaio "Este corpo, esta fome, esta dor, notas sobre o testemunho hispano-americano", nos lembra que o termo/noção pode ser localizado no volume V dos Cadernos, no item "História das classes subalternas: critérios metodológicos". Ao ser apropriado pelos pesquisadores do Grupo de Estudos Subalternos, o conceito é ampliado e passa a ser utilizado para a denominação de todo e qualquer sujeito de "nível inferior". Nesse sentido, não se trata mais de um sinônimo para delimitar uma classe social específica, seu uso passa a ser referência para nomear, nas palavras de Ranajit Guha, "o atributo geral de subordinação na sociedade da Ásia do Sul, quer isto seja expresso em termos de classe, casta, faixa

etária, gênero e função, ou de qualquer outra maneira que seja.”.

O termo subalterno se tornou popular no âmbito da crítica brasileira devido a ampla circulação do ensaio de Gayatri C. Spivak, “Pode o subalterno falar?”. O texto de Spivak, produzido na já longínqua década de 1980, permanece atual e inquietante. Creio que buscar uma resposta estanque para a questão não seja o principal objetivo do ensaio e, principalmente, não seja este o primeiro impulso dos críticos ao se debruçarem sobre ele. Talvez, o ponto mais importante deste ensaio seja a busca por estruturas teóricas e textuais que possam favorecer a emergência de vozes que foram sulcadas por forças políticas dominantes. De certa forma, a recepção deste ensaio na América Latina foi norteadada por este desejo. Ou seja, construir um arcabouço teórico que pudesse instrumentalizar as leituras de textos produzidos por sujeitos não pertencentes aos centros hegemônicos de poder, favorecendo, assim, um referencial que possibilitasse colocar em relevo a condição cultural e social dos autores dos textos. Claro está que estamos lidando com contextos políticos e sociais diversos. Ao acionar a leitura de Spivak enquanto referencial teórico que me auxiliará na edificação de um horizonte de questões não estou propondo uma equiparação entre os sujeitos periféricos que assumem o papel de autores com o subalterno indiano analisado pela crítica indiana. A referência ao ensaio de Spivak tem como objetivo propor uma reflexão sobre as possibilidades e impossibilidades de expressão de uma camada social tradicionalmente silenciada.

Contudo, a análise produzida por Spivak não é pacífica e, muito menos, condescendente. A autora não busca uma saída facilitada para a questão e, além disso, nos choca – este é certamente o melhor termo para qualificar a reflexão proposta: o choque – ao afirmar que a impossibilidade de falar do subalterno, o fato destes não terem voz, é a primeira, e quem sabe a única, condição de sua situação política e social. Além disso, a autora instaura uma perspectiva inovadora em sua interpretação, quando afirma que ao intelectual resta falar por si. O papel do intelectual, nesta leitura, é investigar o quanto seus próprios métodos de análise carregam privilégios institucionais e favorecem a manutenção do subalterno como objeto e, por conseguinte, silenciado.

No esclarecedor ensaio “Quando o subalterno fala: especulações sobre a razão pós-colonial”, Sandra Regina Goulart Almeida discute a forma como a crítica indiana adota o conceito subalterno em suas leituras:

Construindo seu argumento sempre por meio de um viés problematizado pela desconstrução derridiana, pela psicanálise kleiniana e pelo dialogismo bhakthiniano, a autora problematiza o uso do termo subalterno e o que percebe como sendo sua errônea apropriação. O vocábulo, que não pode ser usado para se referir a todo e qualquer sujeito marginalizado, deve ser resgatado, a partir da significação que Gramsci lhe atribuí ao se referir ao proletariado, ou seja, àquele cuja marginalização e desvalia é tragicamente tão profunda que o impede de articular uma posição de agenciamento. Os subalternos seriam, Spivak argumenta, aqueles pertencentes às “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação

política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominantes.(Almeida, 2013, p. 144)

A partir da reflexão construída por Sandra Regina Almeida, a questão passa a ser outra e não estamos mais nos questionando se o subalterno pode falar, mas, sim, se o autor marginal é o subalterno tal qual definido por Spivak? Mais uma vez, não nos cabe responder esta questão. Interessa-me pensar nos mecanismos teóricos que ligam autores como Ferréz, Paulo Lins e Allan Santos da Rosa às questões elaboradas por críticos pós-coloniais. Em outras palavras, é possível observar no processo de construção do discurso literário marginal possibilidades de ancoragem dos questionamentos e premissas do pensamento pós-colonial.

Frente à possibilidade de escolha entre o termo periférico e subalterno, opto por marginal. Na área de estudos de literatura, o termo marginal tradicionalmente foi utilizado enquanto categoria classificatória de textos literários a partir de critérios hierarquizantes. A margem, nesse sentido, surge em oposição a um cânone. O livro de crônicas *Marginália*, de Lima Barreto, pode ser tomado como um exemplo fecundo desse modo de compreensão dos textos literários. A classificação dos escritos que compõem a publicação enquanto marginais obedece a critérios formados pelo próprio autor, como podemos observar na crônica “A questão dos poveiros”: “Organizei assim uma ‘marginália’ a esses artigos e notícias. Uma parte vai aqui [...]. Hei de publicá-la um dia” (Barreto, 1956, p. 32). O termo “marginalia”, na acepção de Lima Barreto, designa um método de elaboração que consiste em “anotações à margem”, assim como reflexões produzidas em forma de artigo para a veiculação em jornais. É interessante notar a existência de uma demarcação baseada na temporalidade para a classificação desta marginalia – o efêmero passa a orientar a recolha dos textos. A efemeridade da crônica, uma vez que está ligada ao tempo presente do processo de escrita, abordando no calor do momento os acontecimentos e registrando-os em letra de forma, parece também determinar a marginalidade do texto. Nestes termos, a natureza do texto, sobretudo a sua estrutura, passa a ser o índice necessário para a sua definição enquanto marginal, como sinalizou Lima Barreto.

Ao receberem a denominação de marginalia, os textos passam a ocupar outro espaço no próprio conjunto da obra, formando, assim, uma estrutura hierarquizada. Nesse sentido, não estamos lidando com uma literatura marginal, mas, sim, marginalizada, para citar o termo empregado por Arnaldo Saraiva no livro *Literatura Marginalizada*. Publicado em 1975, o estudo de Saraiva problematiza o desprezo da teoria literária em relação a produtos discursivos populares e interroga os limites e possibilidades do campo disciplinar dos estudos de literatura frente a estes objetos. Importante destacar que Arnaldo Saraiva define enquanto marginais as literaturas populares, principalmente a Literatura de Cordel, devido ao silêncio dos críticos.

A argumentação de Arnaldo Saraiva é claramente baseada em um princípio político que busca problematizar o lugar de uma literatura marginal, sem, no entanto, propor uma interrogação acerca do próprio conceito. Pois, como nos informa Robert Ponge, em ensaio publicado no livro *Crítica literária em nossos dias e a literatura marginal*, “A partir do

momento que se fala em marginal (pessoa, corrente literária, etc), levanta-se a questão: o que é a marginalidade? Onde começa? Onde termina? Está à margem de quê? De quem?" (Ponge, 1981, p. 137). O leque de questões apresentado pelo crítico problematiza não apenas a aplicação do conceito, mas, principalmente, sua definição. Ao reconhecer que a utilização do termo "marginal" é na maioria das vezes de fundo impressionista, sem rigor teórico, e quase indiscriminada, Ponge propõe uma definição sintética que repousa na afirmação de que a Literatura Marginal é aquela que aparece à classe dominante como sendo outra, não lhe pertencendo (idem, p. 139). O autor busca a aplicação desta breve definição em possíveis vertentes da Literatura Marginal retiradas da literatura francesa, sendo elas: (a) a literatura de mulheres em revolta, (b) a literatura proletarizante e (c) o autor também sinaliza para a existência de uma proposta literária marginal que pode ser denominada como a literatura de indivíduos marginalizados, caracterizada enquanto uma literatura de minorias nacionais ou centrada em formas de representação de sujeitos desviantes da norma burguesa, como *hippies*, *beatniks*, drogados, *misfits* ou homossexuais.

A delimitação proposta pelo autor, mesmo que fixada em exemplos recolhidos da literatura francesa, é rentável para observar o sentido político agonístico que orienta o olhar do crítico. Nesses termos, passa a ser denominada como marginal não apenas a literatura que está à margem, mas aquela que se coloca à margem enquanto proposta de intervenção literária que busca lançar uma sombra na modelação do sujeito burguês. É importante notar que os três eixos classificatórios propostos pelo autor se baseiam na estruturação de um discurso que se quer contrário a um modelo forjado pela sociedade, seja no corte de gênero, de classe ou de padrão de comportamento.

Por outro lado, Sérgio Gonzaga, em artigo publicado no mesmo livro, expande o conceito de Literatura Marginal ao propor uma caracterização que não se baseia apenas em uma apreciação do caráter político das obras. O autor propõe uma leitura historicista acerca da utilização do conceito e, principalmente, de sua acomodação para nomear parte significativa da literatura brasileira produzida na década de 1970.

No elenco dos autores marginais da década de 1970 que buscavam apresentar sua produção enquanto ferramenta de uma denúncia da condição de vida dos setores excluídos do milagre, o nome de maior destaque é João Antônio. Seja pelo volume de sua obra, pelo vulto de sua fortuna crítica ou pelo papel de porta-voz do grupo, João Antônio figura como autor exemplar de um tipo de literatura que, nos dizeres de Flora Süssekind, "opta por negar-se enquanto ficção e afirmar-se como verdade" (Süssekind, 2004, p. 99). A busca pela verdade surge como uma forma de resposta aos mecanismos repressivos vigentes no período. A prosa fica ancorada ao jornalismo e o utiliza como uma espécie de modelo, atribuindo à literatura a função de relatar e retratar sujeitos/personagens em condições inenarráveis à grande imprensa.

O conto-notícia de João Antônio ou o romance-reportagem de José Louzeiro, para citar outro escritor de destaque no período, podem ser acionados como os casos mais representativos desta busca pelo realismo. Neles, o leitor passa a travar contato direto com temas emblemáticos de uma realidade social marcada pela desigualdade. Crianças desvalidas, crimes chocantes, bandidos, malandros e prostitutas são os principais

personagens de um cenário que se quer próximo da realidade. O empenho destes autores em retratar certos aspectos da sociedade brasileira, oferecendo maior destaque a um conjunto invisível de sujeitos da periferia urbana, resulta também na construção de um posicionamento político que lança mão da escrita como veículo de denúncias. No entanto, para consolidar esta experiência literária foi necessário também construir uma imagem própria para o escritor, e afirmar sua dupla proximidade com o tema, “que parecia oscilar entre marginalidade semelhante à dos personagens que representava e o heroísmo de um ‘Robin Hood’ de classe média que se imaginava sempre ao lado ‘dos fracos e oprimidos’” (Süssekind, op. cit., p. 99).

Leitura semelhante foi produzida por Ana Cristina Cesar, no ensaio “Malditos marginais hereges”, reunido no livro *Escritos no Rio*, acerca da postura dos escritores empenhados em retratar o povo marginalizado:

A intenção é construir a identidade de escritor com o povo a partir da própria vida do escritor (ou de dados bem selecionados dessa vida). De um escritor que, supostamente, não é consagrado, que ganha concursos mas é esnobado ou explorado pelas editoras. (Cesar, 1993, p. 111.)

De forma sintética, Ana Cristina Cesar alcança uma leitura possível do ato performático realizado pelos escritores que se empenham em operar enquanto representantes do povo, seus porta-vozes. O exame crítico produzido por Ana Cristina Cesar tem como objeto uma coletânea de contos publicada em formato de revista e comercializada em bancas de jornal. Coordenada por João Antônio, a coletânea congrega os índices que podem ser tomados como característicos da produção literária da década de 1970 que tinha como principal objetivo a representação de situações e sujeitos marginais. Com uma apresentação gráfica inspirada em revistas periódicas de notícias, a publicação traz no topo a expressão “Extra”, seguida da sentença: “Realidade Brasileira”. No centro, em letras garrafais, temos a adjetivação dos autores: “Malditos escritores!”. Para completar o jogo de inspiração com as revistas de notícias e alardear ainda mais a busca pelo realismo factual, na capa os escritores são retratados em fotografias 3x4 com expressões sérias, remetendo claramente às imagens de presos fichados pela polícia. Na apreciação de Ana Cristina Cesar, o empenho em produzir tal efeito estético revela o desejo destes autores de enfatizar sua proximidade com o objeto narrado. O escritor maldito é apresentado enquanto um marginal, semelhante aos seus personagens, como observa a crítica:

Num golpe de mestre, ficou construída a identidade de classe entre o “nosso povo” e o “escritor típico do miserê cultural”. Quem melhor para fazer literatura sobre este povo? Para narrá-lo, representá-lo, expressá-lo, dar-lhe voz? Se defeitos há nessa literatura, a culpa será do miserê: a rapidez do trabalho, a angústia do momento, a exiguidade geral, os dias que correm, a pobreza do nosso jornalismo, a censura, a ineficiência dos concursos, e até a falta de intimidade maior entre as

pessoas e os lugares, o pouco perambular pelas ruas. São fraquezas contingentes. Haverá talento e honestidade e busca sincera do povo. (Idem, p. 112.)

A leitura desta publicação revela aspectos importantes acerca do projeto literário proposto por estes escritores. É visível o uso de um tom messiânico, no qual o exercício da escrita ficcional abre espaço para uma forma de intervenção que se baseia na revelação de uma realidade social oculta. No entanto, como destacou Ana Cristina Cesar, tal realidade é observada e desvelada por um olhar solidário que busca na miséria e na marginalidade fontes de inspiração, mas não as contesta. Em outras palavras, o escritor maldito – que se quer marginal e semelhante aos personagens que povoam seus escritos – alimenta-se da miséria do outro, mas não lança um olhar crítico frente à matéria narrada. Nas palavras de Ana Cristina Cesar:

Intenção do narrador: levar o leitor a compadecer-se das vítimas, revoltar-se contra o inimigo e os carrascos. Comover o leitor, sacudi-lo, identificá-lo à situação. Culpar e chocar, se necessário. Arrancar o leitor de suas frescuras e introduzi-lo a este mundo “mais real”. (Idem, p. 115.)

Mesmo que colada na leitura da já citada revista, os apontamentos da autora podem ser utilizados como índices exploratórios desta vertente literária marginal. Contudo, a adoção do termo marginal para nomear parte da produção literária da década de 1970 é resultante da observação da existência de um eixo temático predominante nas obras. Os autores proclamam a marginalidade enquanto identidade artística, acionando uma postura crítica acerca do fazer literário. É possível identificar alguns pontos de convergência entre a definição do termo marginal proposta por João Antônio e a compreensão que esse termo possui para o grupo de artistas que igualmente o utilizaram nas décadas de 1960/70 como signo identitário. Há uma clara intencionalidade estética no uso do termo “marginal” em artistas como Hélio Oiticica, conforme observa Frederico Oliveira Coelho, em seu estudo *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado – cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70*. De acordo com Coelho, nas décadas de 1960 e 1970 o movimento artístico marginal que utiliza como veículo a literatura, o cinema, a arte e a imprensa, relacionava o termo a sua forma de atuação, propondo uma relação marginalizada frente ao mercado consumidor e às práticas culturais dominantes. Ou seja, a marginalidade era utilizada no cenário cultural como categoria que representava setores sociais desviantes ou não pertencentes aos grupos beneficiados pelo regime militar pós-1964. O marginal, que poderia designar tanto os moradores de favelas, os desempregados, os retirantes nordestinos ou os bandidos, simbolizava para estes artistas o não pertencimento às estruturas sociais hegemônicas e autoritárias, representando a não integração ao modelo de modernização conservadora perpetrado pelo Estado de forma autoritária e excludente. A leitura produzida por Heloisa Buarque de Hollanda torna mais clara a intencionalidade do grupo de artistas da década de 1960 e 1970 ao adotar tal terminologia: “A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada

exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão” (Hollanda, 1980, p. 68).

No caso dos autores contemporâneos, a utilização do termo “marginal” assume novas nuances. É importante notar que, para os autores da periferia, a utilização desta categoria condiciona o seu uso enquanto um importante *lôcus* identitário que possibilita a afirmação de uma postura política. No entanto, é perceptível que para estes sujeitos periféricos o termo “marginal” passa a designar um fenômeno social urbano, promovendo uma compreensão rígida acerca das relações sociais que se estabelecem no fluxo entre centro e periferia.

Subalterno, periférico ou marginal, como nomear os novos sujeitos da enunciação? A resposta, nesse caso, eu posso oferecer, ainda que com certo receio. No entanto, antes apresento um breve comentário: é importante observarmos que ocupar-se da construção de um modelo teórico que permita colocar em relevo as especificidades desse discurso minoritário nos impede de travar contato com o próprio texto literário. Ao centrar o foco de minha análise unicamente no ato de rebelião protagonizado pelos sujeitos marginalizados que utilizam a literatura como veículo para a construção de sua identidade e enquanto ato de denúncia social, minha postura enquanto crítico literário, ainda que desejoso em valorizar o ineditismo desta postura, paradoxalmente, abandonei o exame do discurso. Entre subalterno, periférico e marginal, penso que podemos nomear esse grupo heterogêneo apenas como escritores. É no âmbito da escrita que o fenômeno da Literatura Marginal se torna mais transgressor. Posto que não se trata somente de ter voz própria, mas de estabelecer essa voz como meio de expressão coletiva, utilizando para tanto um espaço do qual esses grupos foram, quase sempre, excluídos: a literatura. E é no debate sobre a relação entre escrita e marginalizado que o conceito de exclusão deve ser sempre empregado.

Referências

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. “Quando o sujeito subalterno fala: especulações sobre a razão pós-colonial”. In: ALMEIDA, Júlia.; MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia e GOMES, Heloisa Toller. (Orgs). **Crítica pós-colonial. Panorama de leituras contemporâneas**. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2013.
- BARRETO, Lima. **Marginália**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.
- CESAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Editora Brasiliense, 1993.
- COELHO, Frederico Oliveira. **“Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado”:** cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DIAS, Ângela Maria. A estratégia da revolta: literatura marginal e construção da identidade. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília: n° 27, janeiro/julho, 2006.
- ESLAVA, Fernando Villaraga. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. In:

- Estudos de literatura brasileira contemporânea.** Brasília: n° 27, janeiro/julho, 2006.
- GONZAGA, Sérgio. "Literatura marginal". In: FERREIRA, João Francisco.(Org) **Crítica literária em nossos dias e literatura marginal.** Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.
- GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura.** Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Editora EDUSC, 2001.
- MIRANDA, Wander Melo. **Nações literárias.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- PENNA, João Camillo. "Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História-Memória-Literatura. O testemunho na era das catástrofes.** São Paulo: Editora Unicamp, 2003,
- PONGE, Robert. Literatura marginal: tentativa de definição. In: FERREIRA, João Francisco. (Org.) **Crítica literária em nossos dias e literatura marginal.** Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS,
- SARAIVA, Arnaldo. **Literatura marginal/izada.** Porto: Edições Árvore, 1975.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: . **The post colonial studies reader.** (Edited by ASHCROF, B; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H.) London and New York: Routledge, 1995.

TROPOS E TRAMAS ENTRE A ELITE DA TROPA

Paulo Muniz da Silva (UFES)¹

Resumo: Leitura da voz do narrador no livro *Elite da tropa* a partir de conceitos associados aos estudos multiculturais entre os quais se inscrevem as noções de hibridismo e violência pelo viés dos tropos. O *hibridismo*, carreando os significados de múltiplas culturas, violência e tropos, se associa à ideia de fronteira, liminaridade, cujos limites e passagens contêm a própria conotação do híbrido. Neste estudo, recortar-se-á a *performance* do personagem narrador em algumas crônicas do capítulo “Diário da guerra” do referido livro, em cuja linguagem a leitura transitará no *entretempo* que atravessa arcaísmos e atualidades, cruzando as incertas balizas da modernidade, a fim de questionar nossa homogeneidade cultural de *pedagogia* nacionalista, associada à comunidade concebida como nação, que o discurso ficcional e outros discursos veiculam. Por um lado, o discurso ficcional não é menos verídico do que a vida real, na qual os fatos se encadeiam confusamente, por outro lado, a ficção não mente nem diz a verdade, porque, na literatura, mesmo que se narrem as veridicidades dos fatos, esses são lidos como ficcionais. Em nível de conclusão, entrevê-se a necessidade de se revisarem as associações diretas entre o livro em questão e a tão propalada realidade circunstante.

Palavras-chave: Multiculturalismo. Hibridismo. Violência.

¹ Paulo Muniz da Silva é Doutorando pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: apollovalentin@uol.com.br

1 Introdução

Neste texto, recortamos a *performance* (atuação) do personagem narrador do livro *Elite da tropa*, nas crônicas do capítulo, intitulado “Diário da guerra”. Esse narrador, que se identifica apenas como “[...] namorado da Alice – oficial do Bope² e estudante de Direito da PUC” (SOARES; PIMENTEL; BATISTA, 2006, p. 153), também se enuncia no “Epílogo” dessa obra. Delineando aspectos teóricos da atualidade, estabelecemos diálogos entre Literatura, hibridismo, multiculturalismo e violência nos domínios do discurso ficcional. A partir das ideias de Shohat e Stam (2006) e de Bhabha (2007) dos quais extraímos as noções de temporalidades pedagógicas e performáticas, colocamos em conversação os estudos culturais e as diversas linguagens que expõem em detalhes ficcionais a vida diária de Policiais Militares (PMs) nas crônicas que emergem como metáforas da vida nacional arcaica e atual, no livro em apreço.

Nessas linguagens eivadas de pertencimentos e apólogos atávicos do nacionalismo iluminista, trilhamos no *entretempo* que atravessa arcaísmos e atualidades, cruzando os incertos limites da modernidade, a fim de questionar a *pedagogia* (tradição sedimentada) nacionalista de nossa “[...] comunidade imaginada como nação” (apud BHABHA, 2007, p. 204), veiculada pelo discurso ficcional. Esse discurso não é menos nem mais verídico do que a vida real, no entanto a ficção é mais apta para dizer a verdade, pois, na Literatura, mesmo que certo texto assevere que narra a veridicidade dos fatos, nós o vemos como declaração ficcional (EAGLETON (2005).

Assim, há de se revisarem as associações mais diretas entre o livro *Elite da tropa* e a realidade circunstante. Nessa obra se inscreve a violência pelo viés dos *tropas* e da trama: espaço da linguagem em que abundam as metáforas e a ficção, reino por excelência da Literatura, mas, também da linguagem do povo, cuja expressão marca, às vezes, a fronteira entre o permitido e o proibido nas liminaridades entre as múltiplas culturas.

2 Comunidade multicultural e hibridação

Para Shohat e Stam (2006, p. 26), o “[...] multiculturalismo descoloniza as representações não apenas como artefatos culturais – cânones literários, [...] filmes –, mas, também, [...] as relações de poder entre diferentes comunidades”. À luz do multicultural, nos pressupostos teóricos de Bhabha (2007, p. 207) a “[...] nação como narração” emerge a partir de discursos referentes às relações de poder, num movimento narrativo duplo,

² Bope é a sigla imprópria de Batalhão de Operações Especiais. O Bope foi fundado pela Polícia Militar do Rio de Janeiro (PMRJ) em 19 jan. 1978 (BOPE... Acesso em 04 jul. 2011), para operar em lances de crises agudas de segurança pública no Rio. Entre suas missões de alto risco, constavam o combate ao crime organizado; a captura de delinquentes fortemente armados; o resgate de reféns; a contenção de rebeliões etc. (NEME; CUBAS, 2006).

para além dos eventos históricos de extração política e patriótica, embora não prescindam de tais eventos.

Essa nação como estratégia narrativa se inscreveria num modo ubíquo e sombrio de se viverem as *localidades*. A *localidade*, que gravitaria mais na órbita da temporalidade do que na da historicidade, seria também “[...] mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representada em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social” (BHABHA, 2007, p. 199). O termo *localidade* remete também à noção do *popular*, em seu aspecto cultural, em cujo âmbito se cinge o eurocêntrico de extração arcaica. Para Shohat e Stam (2006, p. 27), apesar de certos intelectuais desprezarem as produções da cultura daí procedentes, “[...] é precisamente, na esfera *popular* que o eurocentrismo tem sua base principal, fundada na vida cotidiana”. Em termos de Brasil, a *localidade*, pode ser explicada pelas pesquisas sociais que traduzem, em números, certos aspectos multiculturais desse país, onde há uma parte da população escolarizada o suficiente para sustentar seus pontos de vistas “modernos”, mas, também, onde há uma maior parcela do povo, com baixa escolaridade, que compartilha uma visão arcaica de mundo (ALMEIDA, 2007).

Localidade lembra *comunidade*. No âmbito brasileiro, ainda se vivem iniquidades sociais que parecem recuar quase 500 anos: escravidão e latifúndio; distinções racistas e sexistas; familismo e patrimonialismo excludente do Estado, que ainda mostram sua pior face em certos cenários urbanos e rurais, onde as linguagens da cultura e das *comunidades* equilibram-se precariamente nas fendas entre o passado e o contemporâneo (BHABHA, 2007). Tanta fragmentação e iniquidade social caberiam no termo *comunidade*?

Para Almeida, (2007, p. 114), a palavra *community* tem significado bem distinto de nossa correspondente *comunidade*. Para os anglo-saxões, *community* “[...] é um espaço sobre o qual todos têm responsabilidades”. Para nós, o termo *comunidade* pode ser um tropo eufêmico que designa uma *favela* ou áreas de moradias *populares*, conformando as cidades informais, irregulares em face do poder municipal, destituídas de acesso aos serviços de arquitetura, engenharias, urbanismo, direito imobiliário, saúde, educação e segurança, porém constituindo amplos campos para as ações assistencialistas de tais serviços. Hall (2003, p. 65) adverte que a noção de comunidade de minorias étnicas pode ser enganosa. Elas realmente existem, mas como “[...] idealização dos relacionamentos pessoais dos povoados compostos por uma mesma classe, significando grupos homogêneos que possuem fortes laços internos de união e fronteiras [...] que os separam do mundo exterior”.

As comunidades não serão algo assim tão fixo e enraizado. Por um lado, os meios de comunicação atuais podem desterritorializá-las, incentivando a solidão eloquente de expectadores transformados em consumistas crônicos; de outro lado, podem reterritorializá-las, promovendo o “[...] sentido de comunidade e de filiações alternativas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 28); ou seja, posto que a mídia promova a “alteridade” de certas culturas, pode também incitar híbridas vinculações multiculturais.

À luz desses termos, mesmo encenando as vozes de PMs que se expressam e se afirmam como classe social, o livro *Elite da tropa* não traduz apenas a identidade sedimentada da cultura policial militar. Essas vozes, que carregam erudição, técnica, gírias e jargões,

manifestam a virtude, a violência e a corrupção como enigmas sociais mais amplos, visto que englobem a sociedade e as autoridades de elevados escalões, desconstruindo o dicotômico lugar-comum que opõe o povo honesto aos PMs violentos, como se veicula pelos saberes perfunctórios das mídias diletantes.

Incorporando o *entretempo* que atravessa o arcaico e o atual (BHABA, 2007), o narrador de *Elite da tropa* transita no local na hibridação planetária como a fronteira entre a honra e o crime, em que também se inscreve o multiculturalismo como tradução. Nessa fronteira, urdem-se as armadilhas na divisa do prazer; chispeiam-se as diferenças culturais; e açodam-se os ânimos conflituosos que medeiam o próprio hibridismo. A leitura do livro propõe um encontro ríspido entre, ao menos, duas culturas mediadas pela política: a do crime e a da impunidade (SILVA; PALMEIRA, 2010. Acesso em: 20 jul. 2011).

Em face disso, as transigências da linguagem coletiva que arranjam e negociam fixações em "*sucessões de plurais* – hospitais, prisões, aldeias longínquas –," podem até servir à política, que se nobilita pelas alianças entre coletividades para afirmar certa *solidez sociológica* (ANDERSON apud BHABHA, 2007, p. 217), mas não socorrem a voz da minoria, subalterna, negra e terceiro-mundista, de PMs que relatam o conflituoso mundo de referência policial como a afirmação duma minoria num contexto plural, confuso, e fugidio. Trata-se do plural das ideias divergentes, não daquele pluralismo "[...] que incita o convívio com segmentos corruptos" (SOARES, 2011... Acesso em: 19 jul. 2011), confusos e esquivos. É essa convivência que constitui o alvo de ataque da narrativa do livro em questão.

Nessas pluralidades, os estudos multiculturais usam os *tropos* como estratégia de circulação textualizada, reescrevendo os arranjos neocoloniais por meio do "gesto catacrético". Nesse gesto, a posição neocolonial assimilaria a ambivalência, já que a catacrese engendra palavras e conceitos extraídos de suas impropriedades de significação, constituindo metáforas destituídas de referentes adequados (BHABHA, 2007). Daí, certa confusão que aciona a dúvida entre o real e o ficcional em *Elite da tropa*, no que se refere ao discurso politicamente correto dos Direitos Humanos.

Segundo Neme e Cubas (2006... Acesso em 02 jul. 2011), no livro *Elite da tropa* "[...] são raros os momentos em que o narrador demonstra ambigüidade ao tratar de temas tão espinhosos como tortura e execuções de pessoas". Discordamos disso, pois o livro mistura realidade e ficção. Esse narrador, à moda de Brás Cubas (de Machado de Assis) e Rodrigo S. M. (de Clarice Lispector) dirige-se ao leitor, ironiza a narrativa e dialoga com a própria literatura, conferindo, de forma bem-humorada, *status* de ficção a si e aos fatos narrados.

Souza (2006) confirma que há quem leia *Elite da tropa* como se esse livro descrevesse a realidade desnuda e cruel. Os que assim o fazem, traem-se pelo caráter híbrido do livro. Entre os três autores, há um cientista político de prestígio internacional, experto em segurança, que coordenara a Segurança Pública no Rio de Janeiro, e dois oficiais que atuaram no Bope da PMRJ, também formados na área das ciências sociais.

Talvez esses dados induzam à captação da verdade para além da ficção. No entanto, os três autores consideram que "[...] os relatos que compõem [seu] livro são ficcionais,

no sentido de que todos os cenários, fatos e personagens foram alterados, recombina- dos e tiveram seus nomes trocados” (SOARES; BATISTA; PIMENTEL, 2006, p. 11). Admitindo que o livro se produza a partir de suas experiências na Segurança Pública no Rio de Janeiro, os escritores conferem mais ênfase à verossimilhança da obra, mas não a prolatam como verdade. Com isso, evitam os constrangimentos das responsabilidades jurídicas de os entrevistados se reconhecerem nas páginas do livro, como teria ocorrido com Paulo Lins (2002), por ocasião do lançamento de *Cidade de Deus*, fato que o levou a modificar nomes de personagens nas edições posteriores. Sobre essa questão, Eagleton (2005, p. 129) esclarece que o discurso ficcional é apto para confundir as leituras mais apressadas. A ficção é uma escritura na qual não se pode “[...] mentir, nem dizer a verdade, nem cometer erro”. Não se mente nem se diz a verdade, porque o leitor não cuida que o texto literário pretenda ser verdadeiro nem enganoso. Não se erra, porque tudo que se lê ali é assimilado como expressão propositada. Por isso, em face de leitores alucinados e de mídias deslumbradas, os autores optam pela cautela e pelas estratégias da ficção.

Tais estratégias ocupam espaços sociais e discursivos antagônicos, porque são dinâmicas e móveis: “[...] uma constelação instável de discursos, mais do que uma síntese ou uma fórmula”. Nesses discursos, não diferenciam as variadas formas de hibridação: “[...] imposição colonial, assimilação forçada, cooptação política, mímica cultural” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 80, 81). Em *Elite da tropa*, a comunicação, a imposição, a anexação, a dominação e a transição entre o crime e sua punição fazem, com o hibridismo, nascer algo fronteiro único e mágico, com mesclas de culturas diversas, típicas do limite entre territórios, culturas e regimes discursivos.

Mas nesses limites, continuamos a formar grupamentos sociais orientados pelo familismo e pelo fatalismo religioso, de origem católica. Isso nos conferiria pouca propensão ao espírito público, o que nos conectaria, por herança, aos nossos ancestrais iberos e mediterrâneos. Mesmo com a mistura étnica, essa herança inscrita numa narrativa pedagógica conservadora mediaria nossa interpretação de sociedade pelas lentes do arcaísmo. Assim, a maioria menos escolarizada creia que seu destino está nas mãos do divinal; conferiria maior relevância da família nas relações sociais; e cultivaria “[...] ideia de que o espaço público não é de ninguém” (ALMEIDA, 2007, p. 113-114). Talvez, por isso muitos leitores adeptos dos Direitos Humanos condenaram o livro *Elite da tropa*, sem lê-lo, por intuírem ali uma associação direta entre polícia, violência, racismo, preconceitos diversos; e outros tantos o leram como uma vingança contra a impunidade. Mas os próprios direitos humanos se instauram como um antagonismo social em *Elite da tropa*, o que aciona esta pergunta de Schwarz (2000, p. 29-30), como expressão de uma ideia nacional que estaria fora do lugar: “[...] por que dar garantias aos condenados, se fora das cadeias elas faltam a muita gente?” À luz dessa questão, o narrador de *Elite da tropa* coloca outra contradição na sociedade carioca: a “[...] cumplicidade da classe média com os criminosos. Os maconheiros financiam os bandidos e depois fazem passeata contra a violência” (SOARES; BATISTA; PIMENTEL, 2006, p. 134).

Se, por um lado, esse disparate se apoia no combate à criminalização dos pobres excluídos da cidadania, por outro lado, esses Direitos Humanos soem reproduzir o

comportamento duma elite social que perpetua seus anseios de modernidade de primeiro mundo, mas conserva a hierarquia e o autoritarismo sociais das classes dominantes, muitas vezes também incultas. Nas *performances* cotidianas, a interação da etnia, da posição e das origens sociais – que se medeiam pelo favor (SCHWARZ, 2000) – tende a definir “[...] se a pessoa está acima da lei ou se terá de cumpri-la. É assim que a herança escravista se manifesta no Brasil” (ALMEIDA, 2007, p. 16). E nós continuamos a lidar mal com a igualdade quando a temporalidade performática se irrompe na continuidade pedagógica.

Essas temporalidades operam por continuidade e irrupção. A pedagógica constrói identidade nacional pelo processo sedimentação histórica, em que embasa uma noção de cultura igualitária do tipo *muitos como um*. A performática instaura a desestabilização da identidade cultural, em que propõe esta questão: *de muitos, um*. Para Bhabha (2007, p. 209), esses conceitos operam de forma agonística: o pedagógico baseia sua autoridade “[...] numa tradição do povo [...] que representa uma eternidade produzida por *autogeração*. [...] O performático intervém na soberania da *autogeração* da nação ao lançar uma sombra *entre* o povo como ‘imagem’ e sua significação como um signo diferenciador do Eu”.

De um lado, o tempo pedagógico é conservador no domínio do ânimo progressista; ele explicita um país real numa modernidade (atualidade) que resulta da continuação do autoritarismo colonial, por meio das leis, dos bacharéis, da cultura importada, do favor e do jeitinho, sobretudo pelas classes dominantes que se tecem com o *popular* numa narrativa de coesão nacional. De outro lado, o tempo performático opera um conflito nessa continuidade narrativa pedagógica, abala suas certezas e soberanias que se põem como enunciações coletivas, questionando sua operacionalidade no ato em que ocorre.

Segundo o *trapo* dos discursos jurídicos, nosso povo tem a melhor Constituição no papel, mas nossa realidade é horrorosa (ROMERO apud SCHWARZ, 1987). Sobre a duplicidade entre a ficção legalista e a intervenção transformadora na realidade à qual nossas elites resistem, Teixeira (apud LIMA, 1991, p. 271) diz que o defeito “[...] mais profundo e permanente de nosso esforço empírico de transplantação de padrões europeus para o Brasil esteve na tendência de suprir as deficiências da realidade por uma declaração legal de equivalência ou validade de seus resultados”. Posto que a realidade detonada pelo performático seja horrível, apesar de nossa primorosa Constituição, é na ficção que o performático repete e pulsa os signos da narrativa nacional, como se lê nas 22 crônicas que compõem o “Diário da guerra” de *Elite da tropa*.

3 O pedagógico e o performático do narrador em *Elite da tropa*

Em seu mundo de referência, *Elite da tropa* enquadra uma paisagem hedionda da Segurança Pública no Rio de Janeiro que se confunde com vários discursos das mídias: suas políticas de segurança não renunciam à violência no trato da criminalidade; a corrupção se enraíza nas instituições; existem agudas relações entre criminalidade, corrupção, impunidade, criminalização da pobreza, racismo, exclusão e injustiças sociais;

e há parcela do povo que apoia essa política, quando ela lhe é favorável. Embora reitere que essas afinidades não sejam produtos de determinismos biológicos ou sociais, o narrador admite que a criminalidade violenta proceda por contaminação, ameaça, omissão, impunidade e desejo de poder, nas tramas dum tecido social que se rege pelo favor, pelo jeitinho brasileiro e pela corrupção (ALMEIDA, 2007).

A partir desse narrador como sujeito do discurso cultural (a agência dum povo) separado “[...] na ambivalência discursiva que emerge da disputa pela autoridade narrativa entre o pedagógico e o performático” (BHABHA, 2007, p. 210), são expostas as contradições da representação coletiva, assegurando que nenhuma ideologia política deveria requerer autoridade transcendente para si. Assim, não se vê, entre os relatos, um lado certo e outro errado. Para Almeida (2007), em termos de Brasil, há um grupo heterogêneo, com baixa escolaridade, em lento processo erosivo, disputando com outros grupos minoritários, com nível de escolaridade médio e superior, pela erradicação dos valores arcaicos dominantes (o jeitinho e o favor) em prol de políticas mais igualitárias que hierárquicas. Esse conflito abala a figura imperiosa do povo, cruzando o decurso de plurais que determinam a *solidez sociológica* da narrativa nacional (BHABHA, 2007), porque nessa solidez, para o narrador de *Elite da tropa*, as “[...] teias se embaralham e engatam na política, o que torna tudo mais saboroso – e muito mais explosivo” (SOARES; BATISTA; PIMENTEL, 2008, p. 119).

As táticas da *diferença* evitam que qualquer princípio se consolide numa totalidade inteiramente saturada, mas essas táticas surgem nos vácuos e nas aporias que compõem espaços possíveis de oposição, intercessão e tradução. “A diferença específica dum grupo ou comunidade não pode ser afirmada de forma absoluta, sem se considerar o contexto maior de todos os ‘outros’ em relação aos quais a ‘particularidade’ adquire um valor relativo” (HALL, 2003, p. 85). De um lado, o narrador reprova a corrupção, cultuando o pertencimento, a honra e a honestidade; de outro lado, estima o expediente da violência como forma de atuação policial para se vingar da impunidade. Para Soares, Batista e Pimentel (2006, p. 8), nessa ambivalência as emoções se tornam tão plásticas e labirínticas que “[...] na contramão do bom senso” podem encontrar-se inusitadamente, “[...] honra e desonra, numa dobra improvável da alma humana ou numa esquina obscura da cidade”, nas quais se misturam “[...] violência, fidelidade, desrespeito e lealdade”.

Essa ambivalência não é nem a ideia transcendental e pedagógica da História nem a instituição do Estado, mas uma estranha temporalidade da repetição daquela neste e vice-versa (BHABHA, 2007). A nação heterogênea se divide, mas se une contra as minorias: pobres e analfabetos são postos à margem da dignidade; idosos são desassistidos; e jovens têm suas infâncias esticadas e suas responsabilidades alienadas, com base nas letras do Estatuto da Criança e do Adolescente (BRASIL, 1990... Acesso em 31 jul. 2011). As tensões desses disparates se transferem para o aparelho policial, que, respaldado pelo clamor popular, empreende reações com a mesma força e intensidade das ações perpetradas pelos infratores: truculência, arbitrariedade e ilegalidade. Essas ambivalências nos lembram Da Matta (apud ALMEIDA, 2007, p. 25), que caracterizaria o Brasil como “[...] hierárquico, familista, patrimonialista e se encaixa em vários outros adjetivos que significam arcaísmo, atraso”. É esse Brasil que *Elite da tropa* capta nestas palavras: “[...] a

lei não escrita é mais importante quando a matéria é a honra e o objetivo é a reafirmação da integridade coletiva. Engana-se quem pensa que o mundo real são os poderes visíveis, as leis escritas e a grana". (SOARES; BATISTA; PIMENTEL, 2006, p. 53).

Costa Lima (1991) vê nesse consentimento auditivo das leis (em detrimento de sua arguição escrita) uma conexão com o atraso cultural. Freud (1974, p. 87) recuará ao arcaísmo primitivo para descobrir, na pedagogia continuadora da vingança contra a violação dum tabu, "[...] um dos fundamentos do sistema penal humano [baseado no pressuposto] de que os impulsos proibidos encontram-se presentes tanto no criminoso como na comunidade que se vinga". Segundo Almeida (2007) essa propensão é oriunda do familismo. A família é o segmento social mais resistente às mudanças, pois pratica a hierarquia, a fatalidade romântica, a vingança, o preconceito sexual e a censura. Daí nasce a pedagogia máxima do atraso social, reproduzida por este adágio: *políticos* (diríamos, também, padres, policiais, professores, poetas) *ruins, sociedade pior*. A relação entre o narrador de *Elite da tropa* e esse espaço de significação cultural proporciona uma composição narrativa característica da racionalidade moderna e arcaica: "[...] integração marginal de indivíduos num movimento repetitivo entre as antinomias da lei e da ordem. É do movimento liminar da cultura da nação – ao mesmo tempo revelado e unido – que o discurso da minoria emerge" (BHABHA, 2007, p. 218).

Segundo a voz de um Juiz que, depois de morto, dá uma entrevista a um repórter no livro *Espírito Santo*, no Brasil a Polícia Militar, o Legislativo e o Judiciário seriam "[...] instituições aliadas ao atraso" (SOARES; LEMOS; MIRANDA, 2009, p. 48), pois ainda se identificariam com uma temporalidade pedagógica conservadora. De encontro a isso, irrompe-se a *performance* do narrador de *Elite da tropa*, defendendo a impessoalidade da Lei, mas, também, carreando alguma tradição, já que reproduz as opiniões preconceituosas da classe média sobre a violência que se veiculam pela tevê. Contudo, sua aversão à cultura do crime, suas histórias heterogêneas de grupos em disputa por autoridades antagônicas no interior da PMRJ "[...] e por locais tensos de diferenças culturais" (BHABHA, 2007, p. 209, 210) se adaptam aos discursos duma minoria em seu *lugar* de enunciação, que é a liminaridade, a posição de passagem, entre a força e a lei.

Para Bhabha (2007, p. 238), "[...] é quando vivemos na fronteira da história e da língua, nos limites da raça e do gênero, que estamos em posição de traduzir as diferenças entre eles, numa espécie de solidariedade". No caso do narrador do livro em apreço, atuando na tênue fronteira entre a Lei e o crime, trata-se duma solidariedade áspera, que afirma sua condição de intelectual, policial, negro e rispidamente contrário à nossa sociedade de extração hierárquica, calcada na distinção social. Assim, prolata uma verdade do tipo que "[...] só baixa no cavalo desbocado" (SOARES; BATISTA; PIMENTAL, 2006, p. 21, 23):

[...] sou um cara bem formado, com educação que pouca gente tem no Brasil. [...] estudo na PUC, falo inglês e li Foucault. [...] Se você está esperando um depoimento bem educadinho, pode esquecer. [...] não pense que sou evangélico. Isso é puro preconceito seu [...]. Por falar em preconceito, assinale aí em sua agenda que sou negro. Negro na acepção

politicamente correta da palavra, porque do ponto de vista meramente físico, sou mulato; moreno, na verdade. Mas faço questão de deixar claro – sem trocadilho – que sou negro e prefiro que você pense em mim como negro, ok?

E trata-se dum negro culto, fardado, com fé de ofício e força legal para exercer o poder de polícia. Ao declarar-se como negro, o narrador ajunta, em sua unidade expressiva simples, um ato de afirmação política a esta posição filosófica: “ser negro engloba tanto a experiência da dominação branca quanto a valorização individual e grupal duma consciência afrocêntrica, de longa duração” (COLLINS apud GILROY, 2001, p. 120). Ao privilegiar o politicamente *correto* sobre ser negro, o narrador, em discordância com Shohat e Stam (2006, p. 17), não dissimularia o que é precário “[...] no humanismo postigo duma mídia que confunde o oportunismo de ‘justiças poéticas’ com o efetivo debate dos preconceitos”, mas enfatizaria sua autoafirmação étnica, evitando as mensagens suaves da litote (atenuação) de extração coletiva, que *mulatiza* e *moreniza* sua negritude.

4 Conclusão

Na *performance* do narrador, deparamo-nos com numa narrativa situada na liminaridade entre o real e o ficcional em face de uma realidade que se tornaria, após a conclusão do livro, segundo Soares, Batista e Pimentel (2006, p. 148) “[...] mais grave, mais absurda e menos verossímil. A tal ponto que, poucos anos depois, o testemunho verdadeiro não se distinguiria do delírio”. Por meio do texto ficcional, os três autores não mentiram nem disseram a verdade; também não erraram, porque a arte literária é assimilada como declaração propositada, mesmo diante das tênues fronteiras entre a realidade e a linguagem artística. Bhabha (2007, p. 214) admite o apagamento dessa fronteira, pois “[...] a liminaridade do povo – [...] como objeto pedagógico e sujeito performático – demanda um ‘tempo’ de narrativa que é recusado no discurso do historicismo, no qual a narrativa é somente [...] o meio duma continuidade naturalista da Comunidade ou da Tradição”.

Assim, a *performance* do narrador de *Elite da tropa* impetra um *andamento* de narrativa questionadora que ainda tem sido renunciado no discurso historicista nacional. Nesse discurso, a possibilidade narrativa que se tem conservado (tradição, familismo, fatalismo religioso e desprezo pela coisa pública em proveito da privada) constitui a agência do lance ou o meio da permanência naturalista duma coletividade fragmentada, que ora se consolida pela tradição, ora se rompe pela inovação.

Constatamos também que o choque entre a *performance* do narrador e a sociedade em cuja pedagogia se misturam o moderno e arcaico reflete, no caso do Brasil, um anseio vingativo que pode tomar o ficcional pelo real. Assim, o público leitor tanto consente nas cenas de punições ilegais perpetradas pela polícia aos *bandidos*, como ato de expiação, quanto rejeita a obra por aviltarem os questionáveis Direitos Humanos. Nos dois casos, transitam do texto literário à realidade, sem mediação. Aspirando à reconciliação

entre a sociedade e a polícia, Soares, Batista e Pimentel trilharam as veredas da verossimilhança e, sem hipocrisia, propuseram uma literatura social no ataque. Não pretenderam ultrapassar a ficção, mas denunciaram os vícios institucionais, homenageando os que tombaram na luta contra esse sistema corrupto e os que seguem indignando-se contra a naturalização da iniquidade.

Referências

- ALMEIDA, Carlos Alberto. **A cabeça do brasileiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007, 277 p.
- BHABA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007, 395 p..
- BOPE. Disponível em: <http://www.boperj.org/>. Acesso em 04 jul. 2001.
- BRASIL, Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm. Acesso em: 31 jul. 2011.
- EAGLETON, Terry. Perdas e ganhos. In: _____. **Depois da teoria**: um olhar sobre os Estudos culturais e o Pós-Modernismo. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.
- FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GILROY, Paul. **O atlântico negro**. Rio de Janeiro: 34, 2001.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: EdUFMG; Brasília: Representação da Unesco, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. Dependência cultural e estudos literários. In: _____. **Pensando nos trópicos**: dispersa e demanda II. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- NEME, Cristina; CUBAS, Viviane. Elite da tropa. **Estudos avançados**. Estud. av. vol.20 no.58 São Paulo Sept./Dec. 2006. ISSN 0103-4014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142006000300028&script=sci_arttext. Acesso em: 02 jul. 2011.
- SCHWARZ, Roberto. Ideias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas cidades, 2000, p. 13-25.
- _____. Nacional por subtração. In: _____. **Que horas são**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.
- SILVA, Renan de Lima; PALMEIRA, Eduardo Mauch. Hibridismo cultural na fronteira pessoal, en contribuciones a las Ciencias Sociales. 2010. Disponível em: www.eumed.net/rev/ccss/09/lsmpl.htm. Acesso em: 20 jul. 2011.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

- SOARES, Luiz Eduardo; PIMENTEL, Rodrigues; BATISTA, André. **Elite da tropa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. 314 p.
- SOARES, Luiz Eduardo; LEMOS, Carlos Eduardo Ribeiro; MIRANDA, Rodney Rocha. **Espírito Santo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- SOARES, Luiz Eduardo. Pintada para a Guerra, vá, Martha, ser gauche no comando. Disponível em: <http://luizeduardosoares.blogspot.com/2011/02/pintada-para-guerra-va-martha-ser.html>. Acesso em: 19 jul. 2011.
- SOUZA, Alexandre. Elite da tropa, realidade ou ficção? Disponível em <http://www.diariodeumpm.net/2006/07/18/elite-da-tropa-realidade-ou-ficcao/>. Acesso em 03 jul. 2011.

“VIVA O BRASIL” – O PAÍS E A POLÍTICA EM HAICAIS DE MILLÔR FERNANDES

Gabriela Brahim (UFES)¹
Wilberth Salgueiro / UFES-CNPq²

Resumo: O carioca Millôr Fernandes é conhecido, para além de seu trabalho como dramaturgo e desenhista, pelos inúmeros haicais que integram sua produção poética. Seus pequenos versos contêm, quase invariavelmente, traços do humor irônico típico que seria uma das maiores distinções de seu estilo. Outra importante característica – e quase igualmente constante – que o distingue da maior parte dos haicaístas é o teor crítico que pode ser resgatado em grande parte de seus poemas do gênero. O presente artigo visa a uma análise, em particular, da presença dessa acidez crítica na obra de Millôr – tomando como parâmetro a raridade desse teor crítico na literatura do gênero haicai. Ver-se-á que são escassos os haicaístas que partilham desse predicado de Millôr, e tal particularidade viria a ser um diferencial de sua produção. Em análise está, também, o contexto social, político e cultural de produção e recepção das bem-humoradas críticas do autor do Méier – como vistas em “Viva o Brasil / Onde o ano inteiro / É primeiro de abril” (publicado em *Poemas*, de 1984) entre outros versos do autor. Tendo por palco de maior parte desses escritos o contexto da ditadura militar, inclui-se em estudo a relação dessa realidade social que marcou o Brasil entre 1964 e 1985 com a vida e obra de Millôr, por vezes censurado pelo aparato repressor do regime autoritário então vigente. Como orientação teórica, tem-se como base os escritos de Werneck da Silva em *A deformação da história ou para não esquecer*, de Roberto Schwarz em *O pai de família e outros estudos* – ambos acerca da ditadura militar – e de Jaime Ginzburg no tocante à relação literatura-violência estabelecida em *Literatura, violência e melancolia*.

¹ Gabriela Brahim é Graduada pela Universidade Federal do Espírito Santo. Email: gabrielabrahim@globocom .

² Wilberth Salgueiro é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Email: wilberthcfs@gmail.com .

Palavras-chave: Millôr Fernandes; haicais; ditadura militar.

O haikai, espécie de poema curto cuja origem se deu no Japão do século XVII, conquistou maior relevância no cenário nacional durante o século XX. A notória popularização do gênero passa pelas habilidosas mãos de diversos autores: Afrânio Peixoto, Guilherme de Almeida, Paulo Leminski e Millôr Fernandes. Esse último tem grande repercussão de sua obra pela mistura de crítica, característica geralmente não partilhada por outros haicaístas. Nesses, comumente verifica-se uma preferência por temáticas ligadas à natureza.

Em sua dissertação acerca do gênero, Daniel dos Santos Machado propõe-se à análise de tópicos que permeiam versos dos haicais presentes no livro *100 haicaístas brasileiros*, compilação publicada em 1990 e organizada por Saito, Goga e Handa. Machado apresenta um resultado que confirma o gosto dos haicaístas por temáticas relacionadas à natureza, fauna e flora: 64% dos versos selecionados no livro têm seus temas incluídos nas categorias “Natureza” (32%), “Animais” (14%), “Insetos” (11%) e “Flores” (7%). Ou seja, apenas 36% dos haicais apresentados abordam temas definidos como “Diversos” – distantes da tradicional temática do gênero japonês. (MACHADO, 2011, p. 89)

Como exemplo dessa minoria de variedade temática dentro do gênero, pode-se citar “Poemeu efemérico” de Millôr:

Viva o Brasil
Onde o ano inteiro
É primeiro de abril
(FERNANDES, Millôr. 1984, p. 146)

Se Machado confirma que a crítica política “não faz parte do repertório de temas do haikai tradicional” (MACHADO, 2011, p. 90), a obra do “guru do Meier” – apelido cunhado por Millôr para si próprio como referência ao bairro em que passou a infância – é ressaltada como uma notória exceção a essa máxima. Em grande parte de seus escritos, o autor carioca opta pela temática crítica, política e social em detrimento dos habituais versos sobre fauna e flora – tão comuns em obras de haicaístas tradicionais como Matsuo Bashô, pioneiro do gênero poético em questão. Nos versos supracitados de Fernandes, para exemplificar esse peculiar teor crítico, vê-se notadamente sua veemente sátira a uma característica que o senso comum costuma atribuir, preconceituosamente, à maioria dos brasileiros: a desonestidade. O autor comemora com um irônico “Viva” o fato de, em seu país, todos os dias serem associados ao folclórico “dia da mentira” – o Primeiro de abril.

A temática das inverdades em Millôr, contudo, não é exclusividade dos versos referidos. Em seu *Poemas*, de 1984, temos mais críticas à desonestidade com notório emprego do artifício irônico. “*Poeminha Sensato Futuro*” confirma o dito:

A absoluta verdade
Só em caso
De última necessidade.
(FERNANDES, 1984, p. 60)

Aqui, novamente, tem-se uma crítica às inverdades, enfatizando ironicamente que essas devem ser utilizadas em lugar da honestidade – exceto em “caso de última necessidade”. A ironia, que dá o tom de humor, é também a ferramenta mais uma vez utilizada para denunciar esse desvio de caráter. A verdade é tratada assim como artefato perigoso, elemento que não deve ser utilizado a não ser que se faça realmente necessário.

E o apreço de Fernandes por problematizar essa falha do caráter humano volta à tona, na mesma obra. Algumas páginas adiante, podemos ler “Menti: Menti! Alguma verdade fica.”, que já entrega o tema a ser denunciado no próprio título:

Tempo de paz, mentira como gás.
Tempo de guerra, mentira como terra.
Tempo de eleição, mentira de montão.
(FERNANDES, 1984, p. 132)

A referência aqui, para além do contexto brasileiro, remete à situação da Alemanha nazista e seus campos de concentração. Os vocábulos “gás” e “guerra”, utilizados no mesmo poema em tom de crítica política, remetem ao campo semântico das câmaras de gás utilizadas pelo regime de Hitler para assassinar semitas, comunistas e outros “opositores” da política vigente então. A “paz” aparece em contraste com a guerra, e “eleição” já transporta automaticamente os versos de Millôr para o campo político. A palavra “mentira”, repetida aqui três vezes, é – como já comentado – um tema freqüente nas denúncias de Fernandes.

O gosto de Millôr por debater as inverdades em diversas esferas de relações humanas, contrastando com a ácida honestidade e objetividade de suas humoradas críticas, remete a uma citação de Jaime Ginzburg em *Literatura, violência e melancolia*: “[...] em um mundo de pouca sinceridade e muita mentira, na expressão artística um acesso à verdade ainda é viável” (GINZBURG, 2011, p. 52)

Mas, para além da recorrente referência crítica ao vício da mentira, um interessante aspecto a ser ressaltado nos versos de “Poemeu efemérico” é um fato histórico que marcou o contexto brasileiro justamente em um Primeiro de abril, especificamente no ano de 1964: o Golpe Militar que depôs o então presidente João Goulart e instaurou o regime ditatorial que dominaria o país até 1985, em que as eleições indiretas marcaram a conquista da democracia. Sabendo-se que Millôr Fernandes era um crítico do regime e chegou a ser censurado em seu trabalho pelo aparato repressor, tem-se embasamento para crer que a escolha dessa data teve outra motivação – uma provável referência, crítica e sutil, à data do golpe militar – além do “dia da mentira.”

A crítica política é outro ponto de interseção temática que aproxima “Poemeu efemérico” e “Menti: Menti! Alguma verdade fica.” – no primeiro a aproximação entre

política e desonestidade pode ser estabelecida pela data citada ser, além do dia da mentira, a data do golpe de 1964 – uma sutileza que Millôr deixa nas entrelinhas para o leitor atento; já nos segundo haicai, a relação é ratificada pelo autor sobretudo no último verso: “Tempo de eleição, mentira de montão” já expõe abertamente a descrença do eu-lírico quanto à política, bem como a direta relação que ele estabelece entre essa e as referidas inverdades – segundo ele, abundantes em época de eleições. Aqui, uma crítica evidente vai na contramão da sutileza dos versos com a dúbia referência ao primeiro de abril.

Se em “Poemeu efemérico” o autor nos entrega uma crítica à desonestidade dos brasileiros e deixa subentendida uma referência ao regime militar, também deixa a possibilidade de entender que “todos os dias” eram como aquele “primeiro de abril” de 1964, em que a tomada de poder por parte dos militares inaugurou uma época de escassa liberdade de expressão – como se a repressão no Brasil fosse uma constante, um padrão estabelecido a partir daquele 1º de abril de 1964. Esse mote de repressão e censura pode ser explicado por Roberto Schwarz em *O pai de família e outros estudos*.

Se em 64 fora possível a direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento (SCHWARZ, 1978, p. 63).

Mas Millôr, para além de um ingênuo e simplista foco exclusivo nas corrupções políticas, põe em debate constantemente outros aspectos das falhas morais, estendendo-as também à população como um todo – como para lembrar que deficiências de caráter não são peculiaridades, como normalmente o senso comum associa, à vida política. Vemos um legítimo exemplo da extensão dessa crítica no haicai sem nome

Com que grandeza
Ele se elevou
Às maiores baixezas
(FERNANDES, 1968, p. 43)

A crítica elaborada no haicai, por abranger um tema tão amplo quanto ética, também pode ser interpretada como referindo-se à sociedade enquanto um todo. Pode ser alusiva a qualquer cidadão que, sob uma máscara de hipocrisia, comete atos imorais – as “maiores baixezas” sem perder a aparência de pessoa respeitável, pois o faz com “grandeza”. Ou seja, Millôr critica o aspecto de inquestionável dignidade com que as pessoas tomam atitudes torpes, de moral questionável – o disfarce de decência sob o qual escondem sua imoralidade, a elegância sob a qual ocultam atos repreensíveis. E, novamente aqui, vê-se

que a crítica de Millôr é feita pela ironia – no caso, provocada pelo jogo com as palavras: “grandeza” pode ser definida, segundo o dicionário Michaelis, como “nobreza, dignidade, hierarquia”, enquanto “elear” é descrita como “engrandecer, exaltar” – ideias destruídas pelo contraste com o termo “baixezas”, que ecoa justamente o oposto de dignidade e engrandecimento – “inferioridade em qualidades e sentimentos morais.” A ironia vista aqui é uma das principais características de sua produção poética, e viria a ser uma das grandes aliadas da crítica ácida do autor.

Porém, ilustrados no livro *Hai-kais* pela L&PM com o desenho de um homem de terno, esses versos podem, de fato, aludir aos políticos corruptos que, sob a grandeza de seu poder econômico e seu status social, alcançam seus objetivos através de atos inescrupulosos, imorais e mesmo criminosos. Vale ressaltar que a referida obra foi publicado em 1968, em plena ditadura militar e dos chamados “anos de chumbo”, período de maior repressão e censura por parte do regime devido ao Ato Institucional 5 promulgado em 13 de dezembro daquele ano – o que pode confirmar também essa análise politizada. Sob o governo do general Médici, Millôr Fernandes viu a apreensão de seu jornal *O Pasquim* e a proibição de apresentar sua peça teatral *Liberdade, liberdade*. Segundo Roberto Schwarz, apesar da repressão, havia uma “relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, que se evidencia também nas “estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial” (SCHWARZ, 1978, p. 62). Abordando especificamente essa peça de Millôr e o show *Opinião*, também censurado, Schwarz escreveu:

[...] o mesmo esquema liberal [do show *Opinião*], de resistência à ditadura, servia a outro grande sucesso, *Liberdade, liberdade*, no qual era apresentada uma antologia ocidental de textos libertários, de VI a.C. a XX A.D Apesar do tom quase cívico destes dois espetáculos, de conclamação e encorajamento, era inevitável um certo mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e plateia (SCHWARZ, 1978, p.80).

Sobre essa época, Millôr dedicou algumas palavras na linha do tempo que realizou para seu site, referindo-se ao ano de 1971: “A ‘parada’ com o sistema engrossa. Quase não publicamos nada inteligível e o teatro fica praticamente impossível.” (FERNANDES, 2013). A censura sofrida por intelectuais da época é ressaltada por Werneck da Silva em *A deformação da história ou Para não esquecer*: “A muitas memórias coletivas dos que resistiram aos parâmetros socialmente acrílicos da história oficial foi imposto o silêncio, como a dos intelectuais punidos pela ditadura.” (SILVA, 1985, p. 10)

Esse relato da censura enquadra a repressão sofrida por Millôr Fernandes perante o regime militar. Mas o autor do Meier ainda ampliaria sua contundência para abranger outras áreas do sistema. Estendendo-se além da violência e da repressão ideológica que marcaram os anos da ditadura, Millôr ousa aventurar-se ainda pela situação econômica da época, lembrando que o período de poderio militar foi conhecido pela intensa desigualdade socioeconômica.

É impudico
Só ter fortuna
O rico
(FERNANDES, 1968, p. 97)

Em denúncia agora está a má distribuição de renda notória no período entre 1964 e 1985, afirmando Fernandes ser vergonhoso – “impudico” – o fato de só os ricos terem acesso e poderem desfrutar do vasto erário de seu país. Essa mazela social, tão notória no Brasil, pode ser confirmada pelo Índice de Gini, um cálculo para obter o nível de concentração de renda em determinada região. É medido de zero a um, sendo zero a perfeita igualdade e um o extremo oposto. Nos anos 1960, período inicial da ditadura criticada por Fernandes, o índice era de 0,50. Já em 1970, após apenas 6 anos de regime militar, a concentração de renda já subira 14% e atingia o índice de 0,57. O Brasil dessa época, além de ser um dos países com distribuição mais desigual do mundo, apresentava uma alarmante ascendência dessa desigualdade segundo o economista Carlos Geraldo Langoni (LANGONI, 2005, p. 59).

E é justamente dessa época de disparidades tão acentuadas que data a publicação desses versos em *Haikais*, de 1968. Os dados de Langoni confirmam – e, mais do que isso, justificam – a preocupação de Millôr em abordar tais questões em sua produção poética. O contexto econômico desigual que motivou os versos de Fernandes é ratificado pelo economista ao apontar, matematicamente, a disparidade social que marcou os anos iniciais do regime militar. Millôr ousa aventurar-se pelo aspecto econômico para indicar, mais uma vez, seu descontentamento com vários aspectos da sociedade da época. Suas abrangentes análises parecem não deixar nenhum âmbito da sociedade da época impune: violência, política, desonestidade, repressão e, aqui, a desigualdade econômica: todos temas devidamente abordados em versos com a acidez característica de Millôr.

Comprova-se aqui que, quanto às evidentes injustiças socioeconômicas, a resistência da época não se calou. A contrarrevolução não poderia – nem deveria – negligenciar a questão dos desfavorecidos economicamente, se sua intenção era denunciar as áreas da sociedade que necessitavam de melhorias e intervenções. Muito além da escassa liberdade de expressão e da violência na época da ditadura, tratava-se de uma questão urgente e que também carecia de ser debatida. E assim os poetas, a exemplo de Millôr, também o fizeram: “A sua maneira, a contrarrevolução repetia o que havia feito boa parte da mais reputada poesia brasileira deste século; ressuscitou o cortejo dos preteridos do capital.” (SCHWARZ, 1978, p. 71)

A questão econômica vista aqui voltaria à tona em *Poemas*, de 1984, em nova crítica do autor à situação financeira do Brasil à época. Vê-se mais uma análise desse tópico em versos de “Poeminha Falido – Canto do Investidor Arrependido”

Assim, sem níquel na algibeira,
Eu vivo minha vida financeira
Cheia de troços e enganos

Já lá vão dez anos.
Só quero que alguém com autoridade
Responda com sinceridade:
Eu sou um patriota
Ou um idiota?
(FERNANDES, 1984, p. 15)

Um novo confronto à desigualdade social brasileira vem comprovar que a crítica de Millôr se estende para além da forma fixa do haicai. Seus outros poemas e peças de teatro (como a já citada *Liberdade, liberdade*), bem como as mais variadas manifestações artísticas do carioca, tinham essa acidez como característica notória. Mas, diluída em versos de haicais, essa ironia surpreende por ter como ferramenta um gênero pouco utilizado para abordar reflexões políticas.

A crítica extremamente pertinente que Millôr realiza nos três haicais supracitados tem razão de ser: o índice de desigualdade social escancara o desequilíbrio na distribuição de renda que o autor do Meier apontara. Imoralidades, desonestidades e escassa liberdade de expressão. Grandezas e baixeiras da moral humana em contraste às aparências sociais. Os temas universais integrantes dos versos de Millôr fogem ao universo haicaista da fauna e da flora para abranger uma delicada fase político-social da história brasileira. A questão levantada por Werneck da Silva – “Quem, quando e como cria as memórias coletivas?” (SILVA, 1985, p. 8) – tem como possível resposta os poetas que, conscientemente ou não, ajudam o leitor a trilhar e compreender o percurso histórico de suas respectivas épocas. Textos como os de Millôr, ainda que muito longe de se resumirem simploriamente a críticas à ditadura militar, são ferramentas que refletem o posicionamento de autores que vivenciaram a época. Tais textos, mesmo quando não abordam explícita e diretamente as questões políticas, ajudam a reconstruir no imaginário do leitor a vida, a sociedade e os pensamentos de quem viveu essa fase da história nacional. Ainda que a função da literatura vá além e seja muito mais abarcante do que meramente refletir contextos políticos de produção, essa é uma importante serventia da cultura de um modo geral – e há uma compreensão maior tanto da história quanto da cultura quando se estuda a primeira à luz da segunda e vice-versa – já que, frequentemente, uma tem muito a dizer e acrescentar sobre a outra.

Jaime Ginzburg afirma sobre haver uma tendência a

apagar a imagem do Estado como agente de violência ele próprio. Esse apagamento é importante em termos de uma política de memória. No caso do Brasil, por exemplo, isso diz respeito aos regimes autoritários, especificamente. [...] Diversos procedimentos formais são utilizados até o presente para evitar trazer à tona a intensidade com que essa violência foi realizada e suas consequências (GINZBURG, 2011, p. 84).

Longe de resumir as artes literárias a meros comentários políticos ou de subordiná-las a seus contextos históricos – o que também reduziria o amplo corpus temático

encontrado na produção de Fernandes – trata-se de reconhecer o óbvio: nem o próprio Millôr negava que seus escritos não fugiam à situação sociopolítica do Brasil de sua época. Em resposta a Alberto Dines, em entrevista ao Instituto Moreira Salles, Millôr afirma: “Funcionava assim: se uma pessoa estava no governo, eu ficava contra” (FERNANDES, 2003, p. 33) Seu modo de demonstrar esse “ficar contra”, sendo um artista, foi obviamente a partir de sua produção artística, evidenciando as mazelas sociais da época. Repetindo que resumir os versos de Fernandes a uma espécie de “literatura engajada” seria um reducionismo simplista e infundado, deve-se contudo assumir o notório teor social de alguns de seus versos e reconhecer sua óbvia relação com o contexto da ditadura militar.

Nesse caso, deve-se admitir que Millôr registrou anos marcantes da história brasileira em seus versos. Diretamente ou não, intencionalmente ou não, não se pode negar que alguns de seus versos carregam em si o peso do contexto em que o Brasil se encontrava nos anos de produção do poeta. E o mais interessante é que Millôr o faz dentro de um gênero improvável para abordagens políticas ou de críticas sociais.

Assim, há que se dar razão a Werneck da Silva quando esse afirma que “Escrever história foi e é também uma forma de resistir” (SILVA, 1985, p. 86) Inegavelmente, descrever um contexto de época costuma evidenciar as falhas do mesmo e sugerir meios para enfrentar suas opressões e combater suas deficiências. Porém a resistência escrita não é peculiar à história. A própria literatura pode ser – e frequentemente é – utilizada como ferramenta de luta ideológica. Sobretudo diante das enérgicas críticas de Millôr Fernandes, mesmo um gênero *a priori* naturalista é instrumento de combate. Escrever haicais também pode ser “uma forma de resistir” – resistir com rimas e humor.

Referências

- FERNANDES, Millôr. *Hai-kais*. São Paulo: Senzala, 1968. (2. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986; 10. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1998.)
- FERNANDES, Millôr. *Millôr Fernandes*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003. (Cadernos de literatura brasileira, n. 15)
- FERNANDES, Millôr. *Papáverum Millôr*. Rio de Janeiro: Prelo, 1967. (Edição revista e ilustrada – Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.)
- FERNANDES, Millôr. *Poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1984. (6. ed., 2001, Coleção Pocket)
- FERNANDES, Millôr. Site. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/Millôr/aberto/biografia/>. Acesso em 10 set. 2013.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores associados, 2012.
- LANGONI, Carlos Geraldo. *Distribuição de renda e desenvolvimento econômico do Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005.
- MACHADO, Daniel dos Santos. *Haicai, uma análise da produção em língua portuguesa : tema, forma e conteúdo*. UNB, 2011.

- SAITO, Roberto; GOGA, H. Masuda; HANDA, Francisco. *100 haicaístas brasileiros. Aliança Cultural Brasil-Japão*. São Paulo, Brasil, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.
- SILVA, José Luiz Werneck da. *A deformação da história ou Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Universidade Federal do Espírito Santo
Reitor: Reinaldo Centoducatte
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-graduação: Neyval Costa Reis Júnior
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Fabíola Padilha
Coordenadora Adjunta: Maria Amélia Dalvi

Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes
Telefone: (27) 3335-2515
Telefax: (27) 3335-2800
E-mail: ppglufes@gmail.com / Site: www4.lettras.ufes.br