

DE ORIENTE A OCIDENTE: ESTUDOS
DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL
DE LUSITANISTAS

VOLUME IV
ESTUDOS DA AIL SOBRE O BRASIL

Cláudia Pazos Alonso, Vincenzo Russo
Roberto Vecchi, Carlos Ascenso André

EDITORES

DE ORIENTE A OCIDENTE: ESTUDOS
DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL
DE LUSITANISTAS

VOLUME IV
ESTUDOS DA AIL SOBRE O BRASIL

TÍTULO

De Oriente a Ocidente:
estudos da Associação Internacional de Lusitanistas
Volume IV – Estudos da AIL sobre o Brasil

COPYRIGHT

AIL e Angelus Novus

DESIGN

FBA

CAPA

Olharte. Publicidade e Artes Gráficas, Lda.

DATA DE EDIÇÃO

Março 2019

ISBN

978-972-8827-95-3

As atividades da

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

recebem o apoio do INSTITUTO CAMÕES

ANGELUS NOVUS, EDITORA

Rua da Fonte do Bispo, n.º 136, 3.º B

3030-243 Coimbra

info@angelus-novus.com

*Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor*

ÍNDICE

EDUCAÇÃO AMBIENTAL, CONSTRUÇÃO DE SOCIEDADES SUSTENTÁVEIS E OS AFETOS EM ESPINOSA	7
Alessandra Buonavoglia Costa-Pinto	
A CARTA-DEPOIMENTO DE PATRÍCIA GALVÃO: PODER DA ESCRITA, NARRAÇÃO DE SI E DESCONSTRUÇÃO DE IMAGENS MITOLÓGICAS	31
Alessia Di Eugenio	
SOBRE FLORES, FOGO E LUZ: SEXUALIDADE, ALTERIDADE E RESISTÊNCIA EM CLARICE LISPECTOR, CAIO FERNANDO ABREU E NATALIA POLESSO	47
Anderson Luís Nunes da Mata	
ESPAÇO PÚBLICO E COMPARTILHAMENTO – A RUA COMO ENTREMEIO DA CULTURA URBANA EM REPRESENTAÇÕES DE JORGE AMADO E DE CAETANO VELOSO	71
Carlos Augusto Magalhães	
FICÇÃO EM ONDAS CURTAS: OS RADIODRAMAS INÉDITOS DE ANTÔNIO CALLADO NA BBC (1943-1947)	95
Daniel Mandur Thomaz	
CASAMENTO E TUTELA DE LIBERTOS NO PÓS-ABOLIÇÃO (PALMAS-PR, BRASIL, 1888-1900)	117
Daniele Weigert	
ÉDIPO NO BRASIL: RAÇA, TRAGÉDIA E A DETURPAÇÃO DO NATURALISMO N’O <i>MULATO</i> , DE ALUÍSIO AZEVEDO	137
David Bailey	
MOMENTOS DE GLOBALIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO: CARLOS GOMES E BOAL	161
Erica Fontes	

COMUNIDADES INCOMUNS: GÊNESE E CRISE DO COMUM NA CULTURA BRASILEIRA DO SÉC. XX Ettore Finazzi-Agrò	173
EDUCAÇÃO AMBIENTAL PARA OS RECURSOS HÍDRICOS: UMA EXPERIÊNCIA NA ESCOLA DA COMUNIDADE DO COMPLEXO DO ALEMÃO, RIO DE JANEIRO Jaqueline Guimarães Mendes	185
MILTON HATOUM: REDESENHANDO FRONTEIRAS EM UMA CIDADE EM TRANSIÇÃO Kátia Bezerra	205
A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UM TERRITÓRIO QUASE SEMPRE CONTESTADO(R) Lúcia Osana Zolin	219
O PROGRAMA NACIONAL BIBLIOTECA NA ESCOLA (PNBE) E A FORMAÇÃO DE LEITORES NO BRASIL: UM ESTUDO DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM NARRATIVAS DO ACERVO 2013 Mirian Hisae Yaegashi Zappone	243
RESISTÊNCIAS NA AMAZÔNIA – VISÕES DA FLORESTA NA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA Pedro Mandagará	263
A OBRA FICCIONAL DE RUBEM FONSECA E O CINEMA Petar Dimitrov Petrov	277
PONTOS FORA DA CURVA: O QUE RESISTE NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA Regina Dalcastagnè	293
SERTÃO... SERTÕES: A PALAVRA – DE PERO VAZ DE CAMINHA A GUIMARÃES ROSA Telma Borges	315

EDUCAÇÃO AMBIENTAL, CONSTRUÇÃO DE SOCIEDADES SUSTENTÁVEIS E OS AFETOS EM ESPINOSA

Alessandra Buonavoglia Costa-Pinto

Coordenadora do NUPEEA – Núcleo de Pesquisa e Extensão em Educação
Ambiental da Universidade Federal do Sul da Bahia – Brasil

Desde o final da década de 1960/início da década de 1970 a questão do desenvolvimento, da degradação ecológica e da qualidade de vida humana são alvo de conferências internacionais. Contudo, é no ano de 1987, no Relatório Brundtland ou documento intitulado Nosso Futuro Comum (Our Common Future), que surge o termo Desenvolvimento Sustentável (DS), no qual pode-se ler que DS “é aquele que atende às necessidades do presente sem comprometer a possibilidade de as gerações futuras atenderem a suas próprias necessidades” (CMMAD..., 1988, p. 46), apontando a importância de conciliar crescimento econômico, conservação ambiental e justiça social.

Apesar de existirem muitas definições, distintas e até mesmo contraditórias, do que possa vir a ser Desenvolvimento Sustentável, é inconteste que tal ideia envolve, ao menos, três dimensões, a saber: econômica, social e ecológica.

Lima (1997), ao apontar ambiguidades, contradições e vulnerabilidades dessa ideia multidimensional, a partir do ponto de vista daqueles que a criticam, apresenta-nos algumas ques-

tões importantes: “é realmente possível conciliar crescimento econômico e preservação ambiental, no contexto de uma economia de mercado capitalista? [...] Como atingir eficiência econômica, prudência ecológica e justiça social em uma realidade de mundo extremamente desigual, injusta e degradada?” (p. 16).

De acordo com Foladori (2002), muitas das práticas e ideias sobre sustentabilidade privilegiam sua dimensão ecológica. Ainda, segundo o mesmo autor, essa tridimensionalidade da sustentabilidade tem um caráter tecnicista e está “ideologicamente comprometida com o próprio capitalismo causador da degradação” (p. 105).

O diagrama abaixo, extraído de Foladori (2002) e elaborado pelo World Resources Institute (2002), procura ilustrar, como frequentemente, a relação entre as dimensões da sustentabilidade compreendidas no processo de desenvolvimento:



Para explicitar o caráter técnico dessa concepção, o autor coloca que a sustentabilidade ecológica configura-se como a conservação da “natureza externa ao ser humano” (p. 105) – conservação de processos ecossistêmicos –, ou seja, o ser humano, nessa concepção, não faz parte da natureza,

é extrínseco a ela. Já a sustentabilidade econômica acaba por restringir-se “ao crescimento econômico e à eficiência produtiva” (p. 106) – uso de tecnologias mais limpas – e a sustentabilidade social não é vista como um fim em si mesma, mas como um *meio* para que se atinja a sustentabilidade ecológica, pois os objetivos sociais só são levados em consideração quando causam degradação ambiental:

para instituições internacionais como a ONU, o Banco Mundial e outras, a pobreza e/ou o incremento populacional não são considerados problemas de insustentabilidade por si próprios, senão na medida em que causem insustentabilidade ecológica. [Como por exemplo:] [...] camponeses pobres que, pela falta de recursos, degradam o solo provocando erosão. O problema de insustentabilidade nesse caso não é a pobreza *per se*, mas o resultado da erosão do solo. Ou seja, embora considere-se a pobreza um problema de insustentabilidade social, o verdadeiro interesse está na (in)sustentabilidade ecológica que provoca. (p. 106)

Foladori (2002) também aponta ser primordial rever as relações sociais de produção, de forma a promover geração de trabalho e renda dignos da maior parte da população mundial, para que os objetivos sociais da sustentabilidade sejam atingidos, “pois em nada muda a distribuição da riqueza social segundo as regras de concorrência estabelecidas pelo mercado, nem suas consequências na diferenciação social e na pobreza” (p. 111). Para o autor a vertente social da sustentabilidade deve visar à melhoria da qualidade de vida, a democracia e os direitos humanos.

A ideia de sociedade sustentável, trazida por Carvalho (2008), entre outros autores, está vinculada à preocupação

com a injustiça ambiental, a qual é indissociável da distribuição desigual de possibilidades de acesso aos recursos ambientais e da distribuição assimétrica dos impactos/danos ambientais na sociedade – populações desfavorecidas socioeconomicamente ficam com a maior fatia dos problemas gerados pelos processos produtivos e com a menor fatia das possibilidades de acesso aos recursos.

No modelo hegemônico, dos dias de hoje, o consumismo, isto é, o consumo patológico de bens e serviços na busca da felicidade é o grande motor da economia.

No parágrafo 9 do *Tratado da Correção do Intelecto*, Espinosa nos coloca que “toda a felicidade ou infelicidade consiste apenas na qualidade do objeto, ao qual aderimos por amor”. Se amarmos coisas instáveis, voláteis, temporárias, nossa mente se agitará, pois certamente a perderemos em determinado momento, e isso será fonte de tristeza nas suas mais diferentes expressões.

Desejo, alegria e tristeza são os três afetos básicos que norteiam tanto o pensamento político, como o conceito de *potência de agir* do filósofo seiscentista.

No pensamento espinosano desejo é o que nos move; alegria, nas suas mais diversas manifestações, é a expressão psíquica do aumento de nossa potência ou força de existir; e tristeza, inversamente, é a expressão psíquica da diminuição de nossa potência.

O conceito de *potência de agir* nos remete à problemática da participação, tanto em nível ético-político, quanto metafísico. Essas duas dimensões entrelaçam-se influenciando-se mutuamente, embora gerem consequências distintas, pois a segunda remete-nos ao percurso individual da busca da felici-

dade¹ (expressão máxima de nossa força de existir/potência), e a primeira refere-se à inserção do indivíduo numa esfera coletiva de participação político-social.

A *potência de agir* humana se relaciona diretamente com as variações do ânimo em função dos afetos gerados pelos encontros, os quais podem ser bons/alegres/potencializadores ou maus/tristes/dispotencializadores. Ou seja, relaciona-se com a nossa capacidade de afetar e de ser afetado (EIII, prop 59, esc²), referindo-se tanto ao corpo como à mente.

Há infinitas possibilidades de combinação entre os afetos (emoções, sentimentos, motivações) nos encontros, como por exemplo, “eu me alegro com a desgraça daquele que eu odeio”. manifestando-se, assim, uma tristeza disfarçada de alegria – servidão camuflada de liberdade/felicidade³. Vale

1 Espinosa nos propõe uma terapia cognitiva dos afetos para atingir a felicidade suprema (Tratado da Correção do Intelecto, parágrafos 1, 2, 16 e 18), que se configura como um processo reflexivo sobre a causa primeira dos nossos afetos, incitando-nos a percorrer o caminho imaginação (projeção/ilusão) → razão (junção dos aspectos cognitivos e afetivos) → felicidade (libertação dos afetos tristes) e, assim, conferir alegria estruturante à existência humana.

2 A citação EIII refere-se à parte III da Obra Ética, prop significa proposição e esc significa escólio. Em todas as citações referentes a este texto E significará a Obra Ética e o número subsequente o livro ou parte da Ética.

3 Nas proposições 43 e 44 da Ética IV, é apontada a necessidade de distinguirmos as qualidades das emoções e sentimentos, dada a existência de alegrias e tristezas/medos bons e ruins. O medo bom seria que aquele promove um refrear para que possamos refletir sobre a origem de determinado afeto e podermos passar à ação – no sentido espinosano do termo. O qual é muito diferente do medo ruim, que causa paralisia permanente, padecimento, depressão, diminuição da potência. A alegria má é aquela eufórica, explosiva, efêmera que, ao findar, não deixa nenhum contributo para compreendermos melhor, sendo esta distinta da alegria constituinte da ordem da potência que nos permite compreender melhor tanto a nós mesmos, como as coisas externas a nós/do mundo.

aqui colocar que liberdade em Espinosa equivale à libertação dos afetos tristes.

Nos estados de alegria o corpo fica mais disposto a realizar coisas e a mente a ter ideias/pensar (Costa-Pinto, 2012). De acordo com Chaui (1988, p. 73), “saúde, bem-estar, deleite, engenho e arte” trazem segurança e contentamento (alegria) ao corpo e “poder pensar” traz segurança e contentamento (alegria) à mente. Assim, apresenta-se “uma das mais extraordinárias concepções de conhecimento: pensar é alegria e contentamento” (Chaui, 1988, p. 73).

Desse modo, “liberdade e felicidade são atividades de um corpo e de uma alma[mente] aptos ao plural [...] [e] sob tirania política, teológica e moral não há felicidade nem liberdade” (Chaui, 1988, p. 74).

O atual modelo de desenvolvimento, que tem como força motriz da economia o consumismo (a tirania do consumo), coloniza culturas/modos de viver, homogeneiza o paladar, padroniza a noção de belo, industrializa e quimifica a produção de alimentos – contaminando o solo, a água e o ar que respiramos –, tende a aumentar as jornadas de trabalho e a reduzir salários e tempo de lazer, esvazia os espaços públicos das cidades, esfacela relações interpessoais e sociais fomentando a competição e o individualismo extremados, reforça preconceitos como o machismo, a LGBTIfobia, a intolerância religiosa, o racismo e a xenofobia enchendo a todos de medo e esvaziando nossa esperança de um futuro melhor. Fomentando, assim, de forma intrínseca, a desigualdade social que gera tristeza/sofrimento, coíbe a liberdade/felicidade do sujeito, seja ele individual ou coletivo. Ou para usar as palavras de Sawaia (2009, p. 369-370):

A desigualdade social se caracteriza por ameaça permanente à existência. Ela cerceia a experiência, a mobilidade, a vontade e impõe diferentes formas de humilhação. Essa depauperação permanente produz intenso sofrimento, uma tristeza que se cristaliza em estado de paixão crônico na vida cotidiana, que se reproduz no corpo memorioso de geração em geração. Bloqueia o poder do corpo de ser afetado rompendo os nexos entre mente e corpo, entre as funções psicológicas superiores e a sociedade.

Tal sofrimento é denominado, pela autora, de “sofrimento ético-político” (p. 370), que se caracteriza como servidão proveniente de maus encontros gerados na sociedade, em função da desigualdade social criada pelo modelo de desenvolvimento vigente.

Aqui cabe a pergunta: o que podemos fazer para dirimir esse “sofrimento ético-político”?

Espinosa nos diz que medo (um tipo de tristeza) e esperança (um tipo de alegria) são paixões que nos são constituintes e que nunca estaremos isentos de paixões, contudo, a reflexão é o único e melhor remédio para elas, sobretudo as tristes, que devem ser combatidas com o mesmo empenho que os preconceitos.

Desse modo, Espinosa nos propõe um percurso reflexivo sobre a causa primeira de nossos afetos, o qual tem como eixo central o pensamento, que é sempre afetivo – no sentido de que pensar “adequadamente” significa compreender os afetos que estão na gênese de nossas ideias cognitivas. Pois, o filósofo nos diz que construímos ideias cognitivas a partir dos nossos afetos (sentimentos, emoções, motivações). Isto é, a partir do que sentimos, de como afetamos e somos afetados

pelo que nos circunda, construímos ideias, teorias e regras para gerir a sociedade em que vivemos.

É importante esclarecer que, em Espinosa, diferentemente dos pensadores de sua época, pensamento e afetos não são opostos. Afetos são uma forma “confusa” de pensar, uma forma baseada em imagens/projeções, são paixões, mas não deixam de ser pensamentos.

Além disso, deve-se entender também que a reflexão sobre nossos sentimentos/motivações nos permite ter ideias crítico-reflexivas (transformação de paixões em ações) e, por conseguinte, possibilita a transformação do próprio desejo, o que permite, por sua vez, construirmos outras ideias/regras para gerir as sociedades humanas, o que nos permite aproximar a cadeia dos afetos em Espinosa da noção de sustentabilidade.

Assim, a possibilidade de transformar o medo (sofrimento ético-político gerado pela desigualdade social – paixão triste) em esperança (de viver em liberdade em sociedades menos desiguais e injustas – paixão alegre), e esta última em ação no sentido espinosano (pensar livre e reflexivamente/felicidade) está no desenrolar de processos socioeducativos balizados pela *práxis*, que promovam reflexões contextualizadas sobre a origem do medo vigente, sobre a estrutura do atual modelo de desenvolvimento capitalista hegemônico e globalizado, sobre a causa do “sofrimento ético-político” dos sujeitos (individuais ou coletivos). O que pode oportunizar a construção de sociedades sustentáveis: “somente quando a ignorância for experimentada como tristeza e pensar como alegria [...] passaremos das paixões alegres às ações”. (Chauí, 1988, p. 73)

O que significa dizer que se faz necessário que os sujeitos sociais se organizem e reflitam criticamente sobre as causas

fundantes da desigualdade social e construam conhecimento afetivo-cognitivo a respeito, para viabilizar a edificação de alternativas ao modelo atual de desenvolvimento, no intento de promover um convívio social mais justo e ecologicamente mais equilibrado, ou seja, de dirimir “o sofrimento ético-político”.

Contudo, Chaui (1988), acompanhando o raciocínio de Espinosa no *Tratado Teológico-político*, faz-nos um alerta de que

é muito fácil derrubar um tirano. Difícil é destruir a causa da tirania [...] pois [é] no instante da fundação da política que o embate entre o medo e a esperança é decisivo: se o corpo político nascer com medo da morte, nascerá da impotência e da fraqueza de seus fundadores e exprimirá essa condição para sempre; ao contrário, se nascer da esperança de vida, nascerá da potência de seus fundadores, exprimindo sua instituição em suas instituições. (p. 74)

Desse modo, a estruturação de sociedades sustentáveis apresenta-se atrelada à construção de uma consciência crítica, por parte dos sujeitos sociais, a respeito da causa do “sofrimento ético-político” da atualidade. Sendo essa, segundo o pensamento de Espinosa, a única forma de combatê-lo. Assim, um processo educativo (formal ou não formal) que se preocupe em estimular o aumento da *potência de agir* dos sujeitos, ou seja, que se preocupe em fomentar alegria, no sentido espinosano do termo (conhecimento como alegria/libertação), pode subsidiar a elaboração de alternativas ao modelo de desenvolvimento vigente.

Há certo consenso, entre investigadores das mais diferentes facetas da complexidade ambiental, de que a degradação do

ambiente não é apenas um problema ecológico, mas, sobretudo, ético e civilizacional, estando intrinsecamente ligada à degradação da qualidade de vida de boa parte da população mundial e à concentração de capital e de poder por parte de grandes empresas transnacionais.

De acordo com Marcomin e Silva (2009, p. 106), o enfrentamento desta crise socioambiental, em toda a sua complexidade, exige a construção de novos paradigmas éticos e filosóficos “que atravessem os universos científico, técnico, socioeconômico e político”.

Afirma-se, assim, a necessidade de uma leitura complexa da questão socioambiental para que se possa rumar na direção de sociedades sustentáveis, pois essas se edificam a partir de um processo dinâmico de transformação, sendo a deflagração desse processo uma das grandes metas da Educação Ambiental brasileira, entendida como

Uma pedagogia pautada na práxis [que] requer que o processo educacional aconteça em íntima relação com a ação social, com a intervenção sobre o mundo vivido. Esta intervenção, pensada a partir das concepções das(os) educandas(os) em diálogo com as(os) educadoras(es), deve ser repensada e analisada continuamente, servindo de base para o processo dialético de construção do conhecimento. (Brasil, 2006, p. 21)

Vale ressaltar que ao falarmos em educação ambiental (EA), referimo-nos ao ambiente para além do elemento biológico/ecológico/ecossistêmico, mas retomamos a perspectiva do ambientalismo como movimento sócio-político.

Partimos de uma concepção de que a EA é uma proposta pedagógica que pretende desenvolver a consciência crítica do

sujeito (individual e/ou coletivo) via processo continuado de sensibilização, construção de valores, descoberta e fortalecimento de habilidades, competências e capacidades. E que

Esse processo socioeducativo ambientalista (EA) deve também adequar-se às características individuais de sentir/perceber/pensar a realidade, com o objetivo de estimular o empreendimento de ações que busquem a melhoria da qualidade de vida e do ambiente, tendo como fundamento e perspectiva a edificação da de sociedades sustentáveis. (Costa-Pinto, 2012, p. 24)

Tal processo educativo deve propiciar a junção dos aspectos cognitivos (informações, encadeamento lógico de ideias, reflexão) e afetivos (equilíbrio emocional, conhecimento de si), conforme as orientações de Espinosa, para que cheguemos a um conhecimento crítico reflexivo gerador de alegrias. O que se coaduna com as ideias de Isabel Carvalho (2001), quando diz que a EA almeja a formação de sujeitos políticos que sejam capazes de agir criticamente na sociedade e que estejam comprometidos com valores libertários, democráticos e solidários, que se balizem pelo

reconhecimento da diversidade cultural, no desenvolvimento da autonomia das pessoas, grupos e instituições e na promoção da cidadania [visando] problematizar a relação entre conservação ambiental e bem estar social, partindo do desenvolvimento de capacidades e competências locais para o enfrentamento dos problemas. (Costa-Pinto et al., 2001)

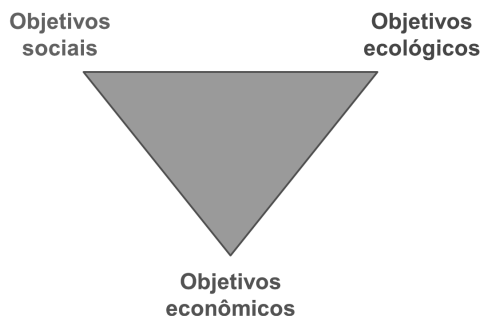
O que vai ao encontro das colocações de Sorrentino (1995), que apresenta como o objetivo maior da Educação

Ambiental “contribuir para a conservação da biodiversidade, para a auto-realização individual e comunitária e para a autogestão política e econômica, através de processos educativos que promovam a melhoria do meio ambiente e da qualidade de vida”.

Dessa forma, a educação ambiental (EA) procura promover a reflexão crítica sobre a causa do “sofrimento ético-político” fruto do atual modelo de desenvolvimento adotado, além de fomentar a mobilização dos sujeitos sociais na busca por soluções alternativas aos problemas enfrentados.

Assim, explicita-se a relação entre a EA e a construção de sociedades sustentáveis, pois a interação dos campos ambiental, sociocultural (em sentido amplo) e educativo pode possibilitar a construção de alternativas sustentáveis para o funcionamento das sociedades humanas.

Estando, o acima exposto, em conformidade com o pensamento espinosano, pois em sua obra o filósofo nos diz que (tanto na dimensão ético-política, como na dimensão metafísica) é somente a partir da reflexão sobre os nossos afetos (alegres ou tristes) que se faz possível a construção de novas ideias e, portanto, de novas regras para gerir as nossas sociedades. O que possibilita a alteração da relação entre as três dimensões do desenvolvimento sustentável (social, econômica, ecológica), apresentada anteriormente nesse texto, podendo oportunizar a construção de processos que equiparem os objetivos sociais aos ecológicos, sendo estes suportados pelos objetivos econômicos, conforme esquema abaixo.



Assim, um processo educativo socioambientalista (educação ambiental formal ou não formal) pode vir a estimular a construção de alternativas que “destruam a causa da tirania” vigente, fazendo emergir um corpo político potente, nascido da esperança de uma vida melhor para todos e todas, capaz de incidir sobre o “sofrimento ético-político” gerado na relação entre funcionamento do sistema produtivo, decisões políticas, desigualdade social e degradação ecológica.

No intuito de contribuir para o debate sobre a construção de sociedades sustentáveis, cujo foco é o bem-estar individual e coletivo em seus aspectos materiais e imateriais, em consonância com a conservação ecossistêmica, abaixo arriscamos apontar algumas dimensões para pensarmos a sustentabilidade no processo de desenvolvimento.

Soromenho-Marques (2004), retomando Aristóteles, aponta quatro pilares para o desenvolvimento sustentável (DS), a saber: I) dimensão político-institucional, como causa eficiente⁴; II) dimensão econômica, como causa mate-

4 A causa eficiente é o fator primário que provoca uma mudança. “Traduz o consenso e a vontade política e operacional da mudança” (p. 252).

rial⁵; III) dimensão ambiental, como causa formal⁶ e IV) a dimensão social, como causa final⁷. Acrescentamos aqui três outras dimensões, que consideramos indispensáveis à sustentabilidade no processo de desenvolvimento: a da tecnologia, a cultural e a psicológica.

É proposto, portanto, que pensemos em sete dimensões relativas à sustentabilidade: social, econômica, ecológica/ambiental, cultural, político-institucional, tecnológica e psicológica, no processo de desenvolvimento.

Assim compreendemos que:

- a) a construção de alternativas sustentáveis para o desenvolvimento e manutenção das sociedades humanas (o que envolve necessariamente processos de produção e consumo), tem por estímulo primário a vontade política e a criação de instituições democráticas que acolham a diversidade cultural e as demandas sociais em políticas públicas, sendo fator decisivo para a transformação;
- b) sociedades sustentáveis apontam para a necessidade da melhoria das condições materiais de vida de grande parte da população mundial, pois geração de emprego

5 A causa material refere-se ao meio físico material requisitado à existência da consequência. “Traduz a mudança na reprodução quotidiana das condições de vida numa perspectiva de sua continuidade e qualificação” (p. 253).

6 A causa formal refere-se ao fator determinante da forma, ou seja, da distribuição da matéria. “Traduz o conhecimento complexo que deve modelar a mudança (incluindo os limites e possibilidades abertos pela aplicação de nossa representação das leis naturais)” (p. 253).

7 A causa final refere-se ao propósito ou objetivo. “Traduz o projecto de futuro onde as relações humanas (e dos humanos com as outras criaturas e ecossistemas) ocupam um lugar central” (p. 253).

- e renda dignos, através do estímulo ao empreendedorismo, preferencialmente, familiar e/ou de base comunitária, é também estratégia importante (alteração das relações sociais de produção);
- c) a construção de alternativas sustentáveis para o desenvolvimento e manutenção das sociedades humanas tem a questão ambiental como condição para mudança. Uma vez efetuada uma leitura complexa da mesma, rompendo com a visão utilitarista e fragmentada de mundo que fundamenta o atual paradigma hegemônico de desenvolvimento, que se baseia no lucro, faz-se possível efetivar a conservação de processos ecossistêmicos associados à melhoria da qualidade de vida humana;
 - d) sociedades sustentáveis tem o bem-estar individual e coletivo como propósito, deste modo, a construção de demandas sociais condizentes com uma determinada ideia de sustentabilidade pautada pela democracia, pelos direitos humanos e pela conservação ecológica de forma imbricada, é algo da maior importância;
 - e) sociedades sustentáveis tem a tecnologia como necessidade para potencializar uma transformação na direção do fortalecimento da cidadania, do equilíbrio socioeconômico e da conservação dos recursos naturais;
 - f) as noções de identidade cultural e de pertencimento ao território são fundamentais à edificação de sociedades sustentáveis, devendo ser fortalecidas;
 - g) o bem estar individual e coletivo, indispensável às sociedades sustentáveis, abarca a esfera material e imaterial da vida humana, estando estreitamente vinculado ao estado psicológico do sujeito (individual ou coletivo),

não podendo ser ignorado no processo de construção de alternativas sustentáveis. Valendo lembrar a influência da grande mídia, que fomenta desejos que dão suporte à sociedade de consumo em que vivemos.

É importante colocar que as distintas dimensões supracitadas são qualitativamente diferentes, exigindo, portanto, tratamento diferenciado para que possam confluir na construção de sociedades sustentáveis.

Espinosa diz-nos que o que há de mais importante para os seres humanos é “fazer aquilo que serve para consolidar amizades” (E IV, cap. XII), pois é na agregação das potências individuais que surge a *multitudo* ou multidão ou povo que tem uma potência infinitamente maior que as potências individuais, sendo ela o poder soberano no Estado Civil.

Segundo o filósofo, como os humanos são seres afetivos e racionais, sendo mais guiados pelas paixões do que pela razão, as discordâncias e disputas são inúmeras e no estado de natureza instaura-se a guerra de todos contra todos, pois é meu direito natural fazer tudo aquilo que minha potência me permite fazer. Assim, segundo Chauí (2011, p. 178-179) “a única maneira de passar da contrariedade à concordância, da discórdia à concórdia é renunciar ao direito natural e ao desejo natural de prejudicar os outros”.

A concórdia aqui não significa submissão ao interesse/poder alheio, significa dizer que a vida comum (sociedade) será regida por regras/leis civis construídas segundo o interesse coletivo e pelo coletivo, destinando-se assim, a defender os direitos da coletividade:

os homens sem auxílio mútuo, dificilmente podem sustentar a vida e cultivar a mente. E, assim, concluímos que o direito de natureza, que é próprio do género humano, dificilmente pode conceber-se a não ser onde os homens têm direitos comuns e podem, juntos, reivindicar para si terras que possam habitar e cultivar, fortificar-se, repelir toda a força e viver segundo o parecer comum de todos eles. [...] quantos mais forem os que assim se põem de acordo, mais direito têm todos juntos. (TP⁸, cap. 2, parágrafo 15)

Em Espinosa a paz não é ausência de guerra, mas sim o equilíbrio de forças nas tensões existentes (conflitos de interesses):

Na cidade cujos súditos, transidos de medo, não pegam em armas, deve antes dizer-se que está sem guerra do que dizer-se que tem paz. Porque a paz não é ausência de guerra, mas virtude que nasce da fortaleza do ânimo, [...] obediência é a vontade constante de executar aquilo que, pelo decreto comum da cidade, deve ser feito. Além disso, aquela cidade cuja paz dependa da inércia dos súditos, os quais são conduzidos como ovelhas, para que aprendam só a servir, mais correctamente pode se dizer de uma solidão do que uma cidade. (TP, cap. 5, parágrafo 4).

Desta forma, a arte do bom governo é garantir um regime em que os seres humanos possam viver em liberdade, ou seja, que garanta a expressão das potências individuais na potência coletiva, donde advém, como consequência, a justiça e a equidade:

8 TP significa *Tratado Político*, obra de Espinosa.

Este direito que se define pela potência da multidão costuma chamar-se Estado. E detém-no absolutamente quem, por consenso comum, tem a incumbência da república, ou seja, de estatuir, interpretar e abolir direitos, fortificar a urbes, decidir sobre a guerra e a paz, etc. E se esta incumbência pertencer a um conselho que é composto pela multidão comum, então o estado chama-se democracia. (TP, cap. 17).

Em Espinosa a democracia é a melhor forma de governo, pois ela será fundada pela autodeterminação da potência coletiva, expressando a ideia de justiça – legitimidade da expressão dessa potência:

A experiência parece, todavia, ensinar que, no interesse da paz e da concórdia, é conveniente que todo poder pertença a um só. Nenhum Estado, com efeito, permaneceu tanto tempo sem nenhuma alteração notável como o dos turcos e, em contrapartida, nenhuma cidade foi menos estável do que as cidades populares ou democráticas, nem onde se tenham dado tantas sedições. Mas se a paz tem de possuir o nome de servidão, barbárie e solidão, nada há mais lamentável para o homem do que a paz. Entre pais e filhos há certamente mais disputas e discussões mais ásperas que entre senhores e escravos e, todavia, não é do interesse da família, nem do seu governo, que a autoridade paterna seja um domínio e que os filhos sejam como escravos. É, pois, a servidão, e não a paz, que requer que todo o poder esteja nas mãos de um só; tal como já dissemos, a paz não consiste na ausência de guerra, mas na união das almas, isto é, na concórdia. (TP, cap. VI, parágrafo 4)

Tendo em vista o fortalecimento da autodeterminação dessa potência coletiva, para contribuir com as transformações necessárias para dirimir o “sofrimento ético-político”, a EA deve deflagrar processos (sócio)educativos que se utilizem de diversas estratégias pedagógicas que abarquem as diferentes situações causadoras de tristeza, configurando-as como temas-geradores de reflexão visando a ação:

a relação educador(a)-educanda(o) é um encontro de saberes, um diálogo democrático sobre a realidade vivida, não há saberes mais importantes, não há hierarquia de conhecimentos. Esta concepção libertária de educação emana de Paulo Freire, da Educação Popular, das práticas educacionais dos Movimentos Sociais e de outros educadores e teóricos sociais e do ambientalismo, seu fundamento é a Democracia Radical que reconhece que cada ser humano detém o direito de participação, à definição do futuro e à construção da realidade e o desafio desta educação passa pela emancipação de dominados e dominadores, explorados e exploradores. (Brasil, 2005, p. 7)

Assim, a EA deve, seguindo o raciocínio de Espinosa, promover o desvelar da cadeia dos afetos sociais que deram origem à situação atual, estimulando a libertação do sujeito do medo e da servidão, mobilizando-o para ação transformadora (alegria), fortalecendo-o para participar das tomadas de decisão e do delineamento de alternativas, socialmente justas e ecologicamente mais equilibradas, na busca por solucionar os problemas que afetam sua vida individual e social.

Tal coisa faz-se possível através da construção do entendimento afetivo-cognitivo da causa da tirania, abrindo, assim, espaço para a construção de sociedades sustentáveis demo-

cráticas – que privilegiem qualidade de vida, a democracia e os direitos humanos em concordância com a conservação ambiental. Ou por outras palavras, ao aproximarmos o conceito de sustentabilidade (em sentido amplo) ao que Espinosa chama de vida na concórdia, “isto é, atividade livre de todos os integrantes de uma coletividade em favor da união e preservação e aumento simultâneo de sua potência” (Andrade, 2001, p. 269).

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Fernando Dias. *Pax Spinozana: direito natural e direito justo em Espinosa*. Tese de doutorado, São Paulo, USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (Departamento de Filosofia), 2001.
- BRASIL. Chamada Pública MMA n.º 01/2006 – Mapeamento de Potenciais Coletivos Educadores para Territórios Sustentáveis. Brasília: Ministério do Meio Ambiente/Diretoria de Educação Ambiental. 2006.
- BRASIL. ProFEA – Programa nacional de formação de educadoras(es) ambientais: por um Brasil educado e educando ambientalmente para a sustentabilidade, ProFEA, texto enviado juntamente com o edital FNMA no 05/2005, MMA/DEA, Brasília, DF, 2005.
- CARVALHO, Isabel Cristina. *Educação para sociedades sustentáveis e ambientalmente justas*. In: Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental/FURG, vol. especial, Rio Grande, dez 2008.
- CARVALHO, Isabel Cristina. *Qual educação ambiental? Elementos para um debate sobre educação ambiental e extensão rural*. In: Revista Agroecologia e Desenvolvimento Rural Sustentável, n.º 2, vol. 2, Porto Alegre, abr/jun 2001.
- CHAUI, Marilena. *Desejo, paixão e ação na Ética de Espinosa*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: CARDOSO, Sérgio et al.. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- CMMAD – Comissão Mundial de Meio Ambiente e Desenvolvimento. *Nosso Futuro Comum*. Rio de Janeiro: FGV, 1988.
- COSTA-PINTO, Alessandra Buonavoglia. *Potência de Agir e Educação Ambiental: aproximações a partir de uma análise da experiência do Coletivo Educador Ambiental de Campinas (COEDUCA) SP/Brasil*. Tese de doutorado, São Paulo, USP, (Programa de pós-gra-

- duação em Ciência Ambiental) & Lisboa/Portugal, Universidade de Lisboa (Departamento de Filosofia), 2012.
- COSTA-PINTO, Alessandra Buonavoglia; WUNDER, Alik; OLIVEIRA, Caroline Ladeira de; SPEGICH, Érica; JUNQUEIRA, Kellen; AVANZI, Maria Rita; NONATO, Rita de Cássia; SAMPAIO, Shaula Maíra Vicentini; OLIVEIRA, Vivian G. de. "Partilhando Saberes: reflexões sobre educação ambiental no Vale do Ribeira, SP". Educação: teoria e prática. Rio Claro. UNESP – IB, vol 09, n.ºs 16 e 17, 2001.
- ESPINOSA, Baruch de. *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência* (Seleção de textos: Marilena Chauí). São Paulo, Abril Cultural, 3.ª edição, 1983. (coleção: Os pensadores).
- ESPINOSA, Baruch de. *Tratado Político* (Tradução, introdução e notas de Diogo Pires Aurélio). Lisboa, Círculo de leitores e Temas e debates, 2011.
- ESPINOSA, Benedictus de. *Ética/Spinoza*; [tradução e notas Thomaz Tadeu]. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2007.
- FOLADORI, Guillermo. *Avanços e limites da sustentabilidade social*. In: Revista Paranaense de Desenvolvimento, n.º 102, jan/jun 2002.
- LIMA, Gustavo. O debate da sustentabilidade na sociedade insustentável. In: *Revista Política e Trabalho*, n.º 13, set 1997.
- MARCOMIN, Fátima E. & SILVA, Albeto D. E.. *Sustentabilidade no ensino superior brasileiro: alguns elementos a partir da prática de Educação Ambiental na Universidade*. In: Contrapontos – Revista de educação da Universidade do Vale do Itajaí, vol 2, n.º, 2009.
- SAWAIA, Bader Burihan. Psicologia e desigualdade social: uma reflexão sobre liberdade e transformação social. In: *Revista Psicologia e Sociedade*, n.º 21, vol. 3, 2009.
- SOROMENHO-MARQUES, Viriato. *Da política de ambiente ao desenvolvimento sustentável: raízes e perspectivas*. In: Beckert, Cristina &

Varandas, Maria J. (orgs). Éticas e Políticas Ambientais. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2004.

SORRENTINO, Marcos. Educação Ambiental e Universidade: um estudo de caso. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

A CARTA-DEPOIMENTO DE PATRÍCIA GALVÃO: PODER DA ESCRITA, NARRAÇÃO DE SI E DESCONSTRUÇÃO DE IMAGENS MITOLÓGICAS

Alessia Di Eugenio

Università di Bologna

Vários mitos foram elaborados em torno da figura de Patrícia Galvão ou Pagu (epíteto dado pelo poeta Raul Bopp). Em algumas passagens do seu texto, *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, é possível ver como ela mesma adivinhava o que, já naquele tempo, estava acontecendo com a sua “personagem”. Falando da reação “exagerada” à sua primeira encarceração em 1924, ela escreve:

Soube também que o meu nome era propalado aos quatro cantos e repetido com entusiasmo no meio dos proletários, o que era considerado pernicioso pelo Partido por se tratar de uma militante de origem pequeno-burguesa. Os jornais incentivavam isso com noticiário escandaloso em torno da minha pessoa. Eu era realmente a primeira comunista presa e, no Brasil, isso era assunto a ser explorado, principalmente não se tratando de uma operária. Os comentários transformaram-se em lendas mentirosas, que exageravam minha atuação. (Galvão, 2005, p. 91)

Certamente a vida dela foi densa e bastante singular: foi feminista, escritora, jornalista e correspondente de três jornais durante a sua viagem pelo mundo (Estados Unidos, Japão, China, Manchúria, União Soviética, Alemanha e França), tradutora, crítica literária e teatral, militante comunista, primeira mulher a ser presa por motivos políticos no Brasil¹ (teve mais de 20 prisões). Foi uma das primeiras mulheres a desenvolver uma forte crítica ao PCB a partir também de uma perspectiva feminista que, precocemente, se diferenciou do feminismo burguês, hegemônico na época, ligado à figura de Bertha Lutz. Patrícia Galvão antecipou a questão dos pertencimentos identitários superpostos que algumas feministas, particularmente lésbicas e negras, começaram a levantar nos Estados Unidos a partir das décadas de 1970 e 1980 e, como afirma Antônio Risério (1978, p. 23), foi a primeira mulher na história do Brasil a criticar o feminismo em nome do materialismo histórico. Também foi esposa, até 1935, do célebre escritor Oswald de Andrade, detalhe que assumiu uma importância notável porque enfatizado pela crítica que tão insistentemente tratou da vida privada da autora. Com efeito, a figura de Pagu despertou interesse essencialmente por causa da sua biografia que foi sintetizada em duas principais imagens estereotipadas. A primeira está ligada à imagem libertária da jovem “Pagu” – tema principal de boa parte da sua fortuna crítica

1 No texto de Simone Accorsi, “Os delírios de Pagu”, in *Revista História y Espacio*, fascículo 44, 2015, a autora escreve que Patrícia Galvão é considerada indevidamente a primeira presa política do Brasil. A primeira mulher presa por motivos políticos foi Bárbara Alencar, avó do romancista José de Alencar (1829-1877).

construída a partir dos anos 80² –, mulher fascinante, sensual, livre, “turbulenta”³ e transgressora das regras conservadoras das décadas de 1920 e 1930, e “musa da Antropofagia”. E os modernistas contribuíram para enfatizar essa imagem, como escreve Tereza Freire (2008):

Para eles – ah, sim! –, ela se prestava admiravelmente ao papel de ícone dos novos padrões de beleza chocante do modernismo. Era jovem, bonita, inteligente; seus desenhos e poemas, inquietantes. A ousadia da normalista cheia de talento e atrevimento ajustou-se de forma irretocável ao espírito irreverente dos modernistas. Assim, Pagu, como ficou conhecida, transformou-se em musa antropofágica. (Freire, 2008, p. 46)

Essa principal imagem vem também da tentativa de exaltar a mulher corajosa e liberada, exemplo de luta feminista, mas acabou glamourizando-se em minisséries televisivas, balés, músicas, entre outros: Pagu “se multiplicou [...]. Emprestou o nome a centros culturais, livrarias e até butiques” – como sublinha o filho, Geraldo Galvão Ferraz (2005, p. 11) –, e assim se tornou conhecida e marcante na sociedade. Mas há também uma outra imagem, igualmente estereotipada e simplificada, aquela da “musa trágica da revolução”, como a definiu Carlos

2 Como mostra Heloisa Pontes (2006).

3 Cfr. Virgínia Celeste Carvalho da Silva e Emylayny Sarayna dos Santos Freire Filho. *Entre a exposição e a invisibilidade: uma leitura da crítica sobre vida e obra de Patrícia Galvão*, texto da conferência do 18 REDOR – GT 6 – Gênero, Literatura e Linguística. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/index/search/authors/view?firstName=Emylayne&middleName=Dos%20Santos&lastName=Freire%20Filho&affiliation=&country=BR>. Último acesso em: 13 julho 2017.

Drummond de Andrade, ou da “musa-mártir antropófaga”, como escreveu Décio Pignatari, mulher frágil, melancólica, derrotada e decepcionada na vida adulta. Muitos ensaios críticos consideraram a sua trajetória e a atividade como marcada pela “infelicidade” e pela “solidão”, talvez tentando desconstruir a primeira imagem, demasiado artificial, mas acabando por enfatizar todos os aspectos trágicos da sua vida: as duas tentativas de suicídio, a experiência marcante da prisão e a forte desilusão ligada à sua vida privada e à sua experiência como militante do PCB. Estas duas imagens se alternaram e algumas vezes se combinaram, como no filme *Eternamente Pagu* de Norma Bengell (1987), realizado sobre ela. Mas se a primeira imagem, ligada ao papel da “heroína”, já foi mostrada e criticada por Heloísa Pontes (2006), também a consolidação da outra, oposta, imagem merece uma reflexão. Com certeza as duas contribuíram para a superexposição da sua personalidade em detrimento de uma valorização aprofundada e mais complexa da sua obra e do seu caminho intelectual no âmbito da política cultural da época.

Foi o livro organizado por Augusto de Campos, *Pagu: Vida-Obra* (1982), que inaugurou a redescoberta da sua obra literária e artística. O autor afirma, numa recente entrevista ao jornal *Estadão* (2014), que o seu livro “mudou tudo” e que antes de surgir “ninguém sabia nada sobre Pagu. Era a caricatura de uma mulher espalhafatosa e sedutora”. Mas afirma também que “houve e ainda há, também, muita resistência dos meios acadêmicos para aceitar a sua produção não-ortodoxa e, principalmente, as suas posições em defesa da vanguarda artística, sempre vista com desconfiança, e sempre acolhida com décadas de atraso como ocorreu com Oswald, Sousândrade e a poesia concreta”. Uma motivação desta invi-

sibilidade, segundo Augusto de Campos, foi consequência da memorável comunicação de Pagu no Congresso de Poesia de 1948, em São Paulo: ela repudiou a geração de 45 e acusou Mário de Andrade de “traição” à causa modernista, devido ao seu demissionário *Elegia de Abril*, texto de abertura da revista *Clima* (1941), e retrata Oswald, de quem estava separada há muitos anos, “de facho em riste, como Trotski, em solilóquio com a revolução permanente” (Campos, 2014).

Reavaliar as suas obras não significa, no entanto, supervalorizá-las ou negar o que nelas há de partidário ou precário, deixando-se afetar pelo fascínio e pela singularidade que a biografia dela possui. Por exemplo, Antônio Risério afirma que “Nem tudo o que ela escreveu tem importância” (Risério, 1979, p. 29) e critica o primeiro romance *Parque industrial* (1933), embora o considere obra interessante: “Clichês político-partidários (o jargão da militância) irrompem aqui e ali, imunes ao ambiente textual. Esta ignorância do contexto do texto, como lugar-comum e o retoricismo consequentes, é o grande pecado do livro” (Risério, 1978, p. 24). O mesmo Augusto de Campos afirma: “Não resultará dela uma obra perfeita e impecável. [...] não quero mitificá-la ou mistificá-la pela beleza exterior de sua figura ou pelos acontecimentos turbulentos de sua vida. [...] Patrícia Galvão não é Clarice Lispector (escritora que ela admirava muito). É menos. E é mais” (Campos, 1978, p. 10).

A noção de *vida-obra*, chave no livro de Augusto de Campos, não quer dizer, banalmente e segundo clichê, que vida e obra foram inseparáveis, mas é mais complexa: como explica bem Luciana Araújo Marques, é uma tentativa de não reduzir a trajetória de Pagu a sinônimo de uma biografia interessante em si, “de dizer que é preciso criar um novo vocábulo

para tentar nomear o fenômeno” e de ver nas suas obras, “como traço unificador, a inclusão de si como testemunha ocular ou agente de tudo aquilo que trata, através de ‘incursões autobiográficas’” (Araújo Marques, 2015, p. 139-140). Este texto, que ainda é o mais completo estudo sobre a autora, possibilitou um olhar abrangente sobre a sua *trajetória*, sem cair no elogio da “grande personalidade” ou, por oposição, na tentativa de reavaliação ligada apenas às suas obras literárias. Mas quando saiu, em 1982, ninguém conhecia o texto *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, que seria publicado com este título só em 2005. Este texto memorialístico é um “documento vivo”, com trechos escritos ainda na detenção, durante o regime ditatorial do Estado Novo. É uma longa carta endereçada ao segundo marido Geraldo Ferraz, uma carta íntima e profunda, como ela explica: “Não estou escrevendo autobiografia para ser publicada ou aproveitada. Isto é para você ter um pouco mais de mim mesma, das sensações e emoções que experimentei” (Galvão, 2005, p. 99-100). Esse texto é uma longa reflexão e narração sobre a sua vida e um acerto de contas com o passado, o casamento com Oswald de Andrade, a família, a vida sexual e a maternidade, a opção pela militância política nos quadros do Partido Comunista e outras escolhas que determinaram a sua trajetória e contém também muitas reflexões sobre a dificuldade e a importância da escrita. Este texto nos permite confrontar as imagens mitológicas construídas sobre ela com a sua própria narração. Por isso a leitura ilumina a compreensão do seu percurso, devolvendo a complexidade, os erros, as obscuridades, as contradições e, neste modo, afastando visões simplificadas e estereotipadas da sua vida. Contudo, afigura-se difícil definir esse texto; Maria Bernardete Ramos Flores (2010) defi-

ne-o como um “texto-confissão-autobiografia-autobiofagia” mas aqui surge a pergunta sobre a exatidão da definição de “autobiografia”. Este texto, apresentando-se como depoimento, conto de si e de memórias, pode ser associado ao desejo de criação/reconstrução de identidade que a narração da própria história possui, de acordo com a análise de Adriana Cavarero (2009), e de pessoal releitura e ressignificação dos acontecimentos da própria vida, características que podem ser atribuídas à autobiografia. Mas um interessante texto da escritora Lea Melandri, *La memoria del corpo nella scrittura di esperienza* (2013), abre uma reflexão sobre a diferença entre autobiografia e escrita de si. Escreve a autora:

A differenza dell'autobiografia, che lavora sui *ricordi*, sulla loro messa in forma all'interno di una narrazione, di un senso compiuto, la scrittura che vuole spingersi “ai confini del corpo”, in prossimità delle zone più nascoste alla coscienza, si affida a *frammenti*, schegge di pensiero, emozioni, che compaiono proprio quando si opera una dispersione del senso. [...] Non prevede tecniche né codici particolari. Nel medesimo tempo, si può dire che attraversa tutti i “generi”, producendo dislocazioni, modificazioni del linguaggio, nuove costellazioni di senso. [...] Inoltre, restituire alla storia, alla cultura, alla politica, passioni e accadimenti considerati ad esse estranei – l’“altro”, l’impolitico, l’astorico, ecc. – può essere un modo per entrare in una relazione inedita con la società in cui viviamo, indurre senso di responsabilità e desiderio di cambiamento. La ricaduta è perciò doppia: sulla storia personale e sulle relazioni sociali. (Melandri, 2013)⁴

4 Tradução minha: “Diferentemente da autobiografia, que trabalha sobre as lembranças, sobre a sua ordem no interior da narrativa, sobre a constituição da

Deste modo, Lea Melandri tenta diferenciar a autobiografia, preocupada em compor a fragmentação num todo homogêneo, da releitura e reescrita baseadas nos fragmentos, que buscam a dispersão do sentido, uma outra estrada para aproximar-se duma percepção mais real de si e das várias almas e demônios que habitam em cada pessoa. Esta análise parece descrever bem este texto de Patrícia Galvão e também, de forma mais geral, a escrita dela. Como Augusto de Campos afirma: “A beleza das intervenções de Patrícia encontra-se, a meu ver, mais no fragmento e na incompletude do que na realização plena e acabada de obras-primas ou obras finitas” (Campos, 2014, p. 15). E também analisando o que ela escreve no texto memorialístico citado, pode-se encontrar esta repulsa pela busca de uma rigorosa sistematização dos significados do seu percurso em favor de uma narração livre que não tem certeza de encontrar um “sentido” claro ou uma representação de uma identidade definida:

Meu Geraldo,

Seria melhor que tudo fosse deglutido e jogado fora. [...] Talvez não valesse a pena a gente passear retrospectivamente. Sempre

sua forma dentro de uma narração, de um sentido definido, a escrita que quer ir até ‘os limites do corpo’, na proximidade das zonas mais escondidas da consciência, baseia-se em fragmentos, estilhaços de pensamentos, emoções, que aparecem exatamente quando se cria uma dispersão de sentido. [...] Não prevê técnicas nem códigos particulares. Ao mesmo tempo, pode se dizer que atravessa os ‘gêneros’, produzindo deslocamentos, modificações da linguagem, novas constelações de sentido. [...] Além disso, devolver à história, à cultura, à política, paixões e acontecimentos considerados estranhos a elas – o ‘outro’, o impolítico, o não-histórico etc. – pode ser uma maneira de entrar numa relação inédita com a sociedade em que vivemos, induzir sentido de responsabilidade e desejo de mudança. O resultado é, portanto, duplo: na história pessoal e nas relações sociais”.

implica marcha à ré. Sou contra a autocrítica. O aproveitamento da experiência se realiza espontaneamente, sem necessidade de dogmatização. (Galvão, 2005, p. 51)

E continua:

Não. Não é autocrítica que faço. Nem estou me condenando. Já aprendi a aceitar as condições alheias e admito também as minhas. É análise. Pretendo relatar somente, sem julgamento preconcebido, mas é que, às vezes, as próprias condições que me acompanham no momento em que escrevo fazem boiar esses raciocínios-conclusões. Eu não me animo a extrair conclusões, sem a certeza da sua exatidão. (Galvão, 2005, p. 69)

Com efeito, ela não esconde a dificuldade deste percurso e desta forma intensa da “sondagem”, em que a ordem cronológica dos eventos narrados é apenas uma ajuda no processo da escrita e não uma regra de reconstrução planejada segundo um sentido pré-estabelecido:

Há muitos dias não escrevo. [...] Tenho hesitado. Para que escrever? Para que tudo isso? Penso em desistir. Talvez não termine nunca. Essa pergunta-resposta para todas as perguntas e todas as respostas: “Para quê? Para quê?”. Aliás, eu nem sempre poderia escrever. Tudo, sem esse intervalo, sairia certamente mais confuso e incompreensível. É tão difícil retroceder quando isso significa uma passagem violenta de um estado para outro. Passar de novo pelo mesmo caminho de trevas percorrido... Pensei em estabelecer uma ordem cronológica para facilitar a expressão. Ainda assim é difícil. Nem sempre posso localizar o fato dentro do tempo. (Galvão, 2005, p. 64)

Lendo as páginas desta longa carta, surgem e se revelam muitas imagens de Pagu, até contraditórias, que não se deixam resumir ou sintetizar numa representação única e certa. Por isso, é iluminante confrontar algumas partes do seu texto com as visões estereotipadas construídas sobre ela. Por exemplo, a imagem da mulher provocadora, sensual e transgressora encontra no texto um contrapeso importante. Pagu fala várias vezes da sua sexualidade atormentada e do sofrimento causado pela sua imagem sexualizada construída pelos outros – “Eu sempre fui vista como um sexo. E me habituei a ser vista assim” (Galvão, 2005, p. 139) –, escreve e relata o que um amigo próximo disse para ela – “Quando você passa na rua, todos os homens te desejam. Você nunca despertará um sentimento puro” (Galvão, 2005, p. 59) – e de como esta estetização da sua pessoa foi causa de sexismo, em particular durante a sua militância no PCB:

Mandam-me matar o Getúlio ou o diabo. Mandam-me botar fogo na polícia ou enfrentar o Exército inteiro. Dar tiros na avenida ou ser morta num comício. Mas não tomar parte em palhaçadas ridículas, com o sexo aberto a todo mundo. (Galvão, 2005, p. 127)

Com certeza há raiva, denúncia e tristeza dentro deste texto, que quebram a caricatura de Pagu simplesmente como moça incendiária, sensual e provocadora, mas isso não significa, como afirma L. Araújo Marques (2010), esmagar a sua imagem numa visão oposta de melancolia e martírio. Se é verdade que ela afirma abertamente desde o começo – “sempre achei trágica minha vida” –, é verdade que afirma também a sua força e determinação pela causa da militância: “Eu preciso gritar tudo isso nas ruas. Gritar até cair morta. Tenho muita

força. Onde irei empregar esta força? É preciso dar esta força” (Galvão, 2005, p. 77). E essa força tem uma componente sacrificial que, no entanto, não é classificável num sentido exclusivamente negativo e demolidor. Nos poucos trechos em que ela fala da sua experiência na prisão, não se atém ao cotidiano de presa política mas escreve:

Não vou relatar aqui os sofrimentos por que se passa numa prisão de mulheres. Faria uma má descrição e os sofrimentos físicos só foram sentidos na hora. A gente se esquece deles. Eu, principalmente. A prisão não tinha importância para mim, a não ser no que se referia à paralisação do trabalho começado. Sempre pensei que na cadeia também se podia lutar. Atormentava-me a falta de comunicação, a ausência de notícias de companheiros. Não sentia nenhuma humilhação. E, no fundo, talvez sentisse alegria com o sofrimento que era proporcionado por minha luta. (Galvão, 2005, p. 90-91)

Estas e outras palavras deixam reconhecer a sua “coragem destrutiva”, oxímoro que ela mesma utiliza e que talvez explique melhor esta vontade de “dar até a anulação” que, porém, testemunha ao mesmo tempo uma forte vontade de luta e afirmação: “Resolvi escravizar-me espontaneamente, violentamente. O marxismo. A luta de classes. A libertação dos trabalhadores. Por um mundo de verdade e de justiça. Lutar por isto valia uma vida. Valia a vida” (Galvão, 2005, p. 81). A melhor análise e crítica da construção de imagens, tanto eufóricas quanto dramáticas sobre Patrícia Galvão, está presente no texto da historiadora Rachel Soihet sobre o filme citado de Norma Bengell, *Eternamente Pagu*:

Apesar do empenho da Norma Bengell na valorização da personagem, manifestou-se a impossibilidade de reconhecer, também nas mulheres, a complexidade própria dos seres humanos que trazem dentro de si componentes dos mais contraditórios. Por que fazer pender a balança para um dos lados, o desejo de morte? Porque omitir o impulso de vida que tão fortemente gritava de dentro de Patrícia Galvão, dando-lhe força na sua marcha demolidora contra a pusilanimidade, a desonestidade, além de outras mazelas e, ao mesmo tempo, fortemente estimuladora da criatividade, da autenticidade? Uma resposta se esboça. Apenar de toda sua energia e combatividade inicialmente apresentada, a depressão e o desânimo posteriormente enfatizado em Patrícia Galvão, confirmam a regra. Era mulher, e portanto, um ser frágil. Mesmo a fala final: “Agora saio de um túnel. Tenho várias cicatrizes mas estou viva”, que poderia se constituir numa mensagem de esperança, soa tão débil que não consegue neutralizar a atmosfera de melancolia que domina o ambiente. Mais uma vez, mesmo que de forma inconsciente, veio à tona o arsenal de falsas teorias da desigualdade entre os sexos como um imperativo da natureza que de um lado colocam a força e a majestade, a coragem e a razão, e do outro a delicadeza, a submissão, a fragilidade física, intelectual, emocional. Patrícia Galvão, transgredindo alguns desses postulados teria que ser castigada... (Soinhet, 2001, p. 214)

Neste sentido a carta de Pagu não é somente um depoimento de decepções, políticas e pessoais, mas ao contrário, ajuda a reconhecer e valorizar a paixão e o impulso vital que ela sempre teve, tão forte que a levou a muitos sacrifícios. Impulso testemunhado também pelo poder que ela atribui à escrita na sua vida e militância: não apenas consolo, mas escrita como missão, como lugar onde algo poderia ser feito a

serviço do povo e como importante arma contra as opressões, em particular a de gênero. Uma prática necessária à vida e pensada para “inquietar”. E nesta carta ela conta e descreve este forte impulso de luta e dedicação: “O meu entusiasmo ia pelas madrugadas em que lia, estudava, organizava novos planos de luta, para melhorar, para produzir, para me entregar mais e mais” (Galvão, 2005, p. 86). David Jackson faz mais justiça a este texto de Pagu escrevendo que nele “o leitor acompanha as lutas de uma jovem intelectual à procura de um ideal digno de sua dedicação vitalícia” (Jackson, 2011, p. 52) e, explicitando a relação entre escrita, luta e busca da verdade nas obras dela, identifica uma continuidade entre este texto memorialístico e a vasta produção jornalística da autora. Escreve, falando do texto *Paixão Pagu*:

Nessa confissão íntima, [Patrícia Galvão] narra sobretudo seu envolvimento com o modernismo literário paulistano e depois com a política trabalhista e revolucionária dos anos 1930, culminando na sua grande viagem de exílio ao redor do mundo. O jornalismo completa esse pano de fundo, como um álbum de retratos e de ideias que ilumina passo por passo não apenas os grandes temas e acontecimentos comunicados, mas, sobretudo, a visão estética da autora, os pequenos detalhes cotidianos e as personagens do dia a dia, escolhidos para nos sensibilizar, para que entendêssemos o próprio espírito íntimo da autora. E, com o tempo e centenas de colunas, com crítica e compaixão, foi acumulando as experiências de uma vida inteira, humana e comovente. (Jackson, 2011, p. 52)

A partir destas considerações, Jackson exorta a aprofundar a importância que também o jornalismo teve no seu percurso

(aspecto ainda pouco estudado)⁵. O jornalismo “é biografia, mas também documento e registro”, escreve Jackson, “igualmente segue o fio cronológico do seu desenvolvimento intelectual e dá voz às múltiplas fases de sua vida. Acompanha seus interesses e suas paixões e, ao retratar a condição socio-política nacional, nos revela os seus conceitos íntimos e as suas mudanças de visão” (Jackson, 2011, p. 36-37). Daqui a possibilidade de se considerar em conjunto muitas diferentes obras dela pela especificidade que têm: serem baseadas na imprescindível relação entre escrita, experiência pessoal e militância política, serem ligadas à mesma presença biográfica fragmentada da autora, a um mesmo propósito transformador e de luta. E este vitalismo que resulta da sua escrita e da sua trajetória não é menos forte ou menos verdadeiro porque acompanhado de um canto melancólico, talvez atormentado, da existência.

5 David Jackson escreve que “A sua vasta produção foi reunida, num projeto que demorou de 1990 a 2010, a partir da organização e análise de inúmeros arquivos e da colaboração de vários assistentes” (2011, p. 33), mas esta pesquisa ainda aguarda publicação em livro.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO MARQUES, Luciana. "Pagu: vida-obra como paixão em uma obra-vida a reescrever o modernismo." *Letras Escreve*. v. 5. n.º 2 (2015): p. 138-144.
- BRASIL, Ubiratan. Pioneira pesquisa sobre Pagu ganha nova edição. *Cultura Literatura*, Estadão, 16/10/2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura/pioneira-pesquisa-sobre-pagu-ganha-nova-edicao,1577379>>. Último acesso em: 3 julho 2017.
- CAMPOS, Augusto de. (Org.). *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CAVARERO, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Milano: Feltrinelli, 2009.
- FLORES, Maria Bernadete, "Dizer a infelicidade." *Revista Gênero*. v. 10. n.º 2, (sem. 2010): p. 125-150.
- FREIRE, Tereza. *Dos escombros de Pagalfau: Um recorte biográfico de Patrícia Galvão*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- GALVÃO FERAZ, Geraldo. "A vida dentro de uma pasta preta". In Galvão, Patrícia. *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir, 2005: p. 9-13.
- JACKSON, Kenneth David. "Uma evolução subterrânea: o jornalismo de Patrícia Galvão". *Revista Ieb*. n.º 55, (mar/set 2011): p. 31-52.
- MELANDRI, Lea. *La memoria del corpo nella scrittura di esperienza*. 2013. Disponível em: <http://www.minimaetmoralia.it/wp/la-memoria-del-corpo-nella-scrittura-di-esperienza/>. Último acesso em: 11 julho 2017.
- PONTES, Heloisa. "Vida e obra de uma menina nada comportada: Pagu e o Suplemento Literário do Diário de S. Paulo." *Cadernos*

Pagu, Vol. 26. (jan-jun 2006): p. 431-441. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n26/30399.pdf>>. Último acesso em: 19 out 2014.

RISÉRIO, Antonio. "Pagu: Vida-Obra, Obravida, Vida." In: Campos, A. *Pagu vida-obra*. Campinas: Brasiliense, 1987.

SOIHET, Rachel. "Eternamente Pagu: impressões de uma historiadora." In: Soares, Mariza de C. e Ferreira, Jorge (Org.). *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 201-216.

TEIXEIRA FURLANI, LÚCIA MARIA e GALVÃO FERRAZ, Geraldo (org.). *Viva Pagu. Fotobiografia de Patrícia Galvão*. São Paulo: 2010.

SOBRE FLORES, FOGO E LUZ: SEXUALIDADE,
ALTERIDADE E RESISTÊNCIA EM CLARICE
LISPECTOR, CAIO FERNANDO ABREU
E NATALIA POLESSO

Anderson Luís Nunes da Mata

Universidade de Brasília

Não vivemos em apenas um mundo, mas entre
dois mundos pelo menos. O primeiro está inun-
dado de luz, o segundo atravessado por lampejos.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

No princípio não era o carnaval, mas começemos por ele. Na festa regida pelo rei que não é rei, suspende-se a lei, subverte-se a ordem e permite-se fingir ser outro. Essa permissão, muitas vezes um desejo, torna o carnaval mais que um ritual a ser cumprido: é um acontecimento aguardado. Anualmente, um pacto de ficcionalidade se faz, e as máscaras – mesmo evidentes, mesmo precárias – não precisam mais pretender ser ou enganar o real. Sua artificialidade não é questionada como falseamento, pois a naturalização das representações identitárias é, temporariamente, suspensão – e a subversão é autorizada, esperada e tolerada apenas dentro dos limites da festa. Porém, como toda experiência, a do carnaval deixa seus restos.

A encenação dessa alteridade que tem lugar no carnaval é feita, antes de tudo, pelo corpo em sua libido. É nele que se dispõem as fantasias e é a partir dele que se dão os gestos decorrentes da ficção que se constrói nessa imaginação sensual de ser outro. Não é algo que possa durar, contudo. O carnaval se configura como um instante único, “um momento de sonho para fazer a fantasia [...] pra tudo se acabar na quarta-feira”, como sugere a canção de Vinicius de Moraes. O acontecimento, efêmero, é, porém, acompanhando a reflexão poética de Vinicius, um alívio na vida do pobre, já que, na mesma canção, define-se a felicidade do pobre como algo que “parece a grande ilusão do carnaval”. A pobreza, na carência que a caracteriza, encontra no carnaval a invenção do que “falta”. É com a *invenção de um povo que falta* que Gilles Deleuze define a própria literatura, acrescentando que ela também surge como um “empreendimento de saúde” (Deleuze, 1997, p. 14). Enfraquecida pela sua autorização prévia, que a mantém, afinal, sob o domínio da ordem, mas fortalecida pela efemeridade de seu insulamento, o que a torna ainda mais especial, a ficcionalidade do carnaval, e a possibilidade de que ela invada espaços para além dos que lhe foram delimitados, é aqui nosso ponto de partida para pensar uma tradição – uma tradição “menor” no sentido em que Deleuze (1997, p. 15) emprega o termo, que se faz na literatura brasileira de representações que se apresentam como textos de resistência por meio da figuração de sexualidades dissidentes.

Não parto por acaso do carnaval e de sua efemeridade sensual para chegar à questão da luz e do fogo. Como sugere a imagem dos vaga-lumes, recuperada por Didi-Huberman de Pasolini, há uma economia libidinal nos encontros dos vaga-lumes, que interrompem o breu com uma explosão de luz,

na paisagem italiana da década de 1940 evocada pelo cineasta italiano, o que o francês chama de os “lampejos moventes do desejo” (Didi-Huberman, 2014, p. 18). Para Didi-Huberman, Pasolini propõe uma inversão em imagem proposta por Dante, para quem os vaga-lumes eram luzes intermitentes e infernais em contraposição à luz celestial, gloriosa e completa. Em Pasolini, os vaga-lumes são justamente a luz subversiva que resta e resiste em meio à escuridão do fascismo.

Há algo que sobrevive – que resta – dessa subversão para além dos limites que lhe são dados, aposta Didi-Huberman contra o próprio tom apocalíptico que Pasolini assume nos anos 1970, quando volta ao tema vaga-lumes para refletir sobre o seu desaparecimento¹. É nessa aposta que me apoio para pensar aqui a formulação de uma resistência pela ficção, apesar de tudo. Essa resistência se faz de diversas formas, mas me interessa aqui propor que a figuração de acontecimentos, à maneira de revelações, que operam na dimensão dos corpos. Os vaga-lumes, na leitura de Didi-Huberman são promovidos à categoria de “impessoais corpos líricos”, ao passo que, “Mergulhados na grande noite culpada, os homens irradiam às vezes seus desejos, seus gritos de alegria, seus risos como lampejos de inocência” (Didi-Huberman, 2014, p. 20). Em seguida, ele reafirma a observação de Pasolini que essa luz

1 Didi-Huberman sugere que há uma sobrevivência dos vaga-lumes que o reacionarismo final de Pasolini não pôde admitir: “Pasolini não somente perdeu *in fine* o jogo dialético do olhar e da imaginação. O que desapareceu nele foi a capacidade de ver – tanto à noite quanto sob a luz feroz dos projetores – aquilo que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, aquilo que aparece apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2014, p. 65).

irradiada – intermitente – pode estar na arte e na poesia (Didi-Huberman, 2014, p. 20).

Interessa, então, propor uma discussão sobre como as figurações de identidades sexuais dissidentes podem funcionar como imaginação de resistência, no momento da *anagnôrisis*/reconhecimento, no momento exato em que se imagina poder ser algo além de si, aproximando-se de uma alteridade, como explosões que guardam esse potencial sensual de vaga-lumes. Se há uma potência sexual na luz emitida pelos corpos dos vaga-lumes, acompanhando a trilha de Didi-Huberman, há também um investimento libidinoso na construção da fantasia, no carnaval. O folião e o vaga-lume investem seus corpos da expressão de sua sexualidade². Além disso, partir do jogo carnavalesco da fantasia, em que se pode fingir ser outro, torna-se uma forma de deslocar da vida para o texto a reassociação entre significantes e significados e também resistir à naturalização dos signos reconhecendo-os como mitologias, que sempre se refazem no presente e na presença do significante, na esteira do primeiro Roland Barthes³.

2 Ao referir-se ao documentário *Comizzi d'amore*, de Pasolini, o filósofo francês afirma que “as formas assumidas ou marginais da sexualidade implicam ou supõem uma certa posição política que vem sempre acompanhada – como no amor – de uma certa dialética do desejo” (Didi-Huberman, 2014, p. 54), associando o “desejo sexual” ao “desejo de emancipação política”.

3 Parece-me conveniente retomar o ensaio “O mito hoje”, de Roland Barthes, apenso aos textos de *Mitologias* (2009). Ali, a despeito da dicção estruturalista mais cerrada, Barthes propõe a constante atualização do signo pelo repreenchimento do significante vazio, que conforma o que ele chama de “mito”. Há uma expectativa de que a naturalização da relação entre significante e significado seja quebrada por uma leitura a contrapelo do mito, que o desmistifique. É essa operação que nos interessa aqui.

As representações de sexualidades na obra de Pasolini, ou sua própria, poderiam ser o percurso a ser explorado para essa discussão sobre dissidência e resistência. Porém, o caminho aqui será outro. Nessa tradição que quero delinear aqui, no limite de tempo e espaço que nos cabe, com apenas três autores, pretendo estabelecer conexões entre Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu e Natalia Borges Polezzo: “Restos do carnaval”, “Sargento Garcia” e “Flor, flores, ferro retorcido”. Nos contos, todos os três sobre ritos de passagem, flores dizem do sexo, faíscas anunciam revelações, luzes e cigarros se acendem e se apagam como se fossem o próprio desejo. Entre o carnaval e o vaga-lume, são muitas as conexões que podem ser feitas de um texto a outro: a memória de infância das narradoras de Lispector e Polezzo, o rito contido metonimicamente em uma imagem, a rosa de Lispector e o cigarro de Abreu, as impressões difusas sobre a orientação sexual que vão se tornando claras no contato com alguém mais velho em Abreu e Polezzo, a tensão entre a violência e o prazer em Lispector e Abreu, o preconceito em Abreu e Polezzo, a narração que atinge o clímax em uma revelação, no lume, que é também reconhecimento, a *anagnôrisis* de Aristóteles (1986), nos três textos. E é na revelação e no reconhecimento como presença que pretendo me deter.

“Restos do carnaval” dispensaria apresentações. Crônica originalmente publicada no *Jornal do Brasil* e, posteriormente, reescrita como conto no livro *Felicidade clandestina*, de 1971, o texto, breve, é uma das narrativas mais conhecidas de Lispector. Nela, a narradora rememora um episódio da infância, em que sua expectativa de brincar o carnaval com uma fantasia de rosa, feita pela mãe de uma amiga com os restos do material usado para confeccionar a fantasia da

filha, é frustrada por uma crise de saúde de sua própria mãe. O modo como a narradora conduz os leitores na atmosfera que conjuga o medo das máscaras e o desejo da fantasia circunscreve os limites narrativos no espaço de uma espécie de espera pela revelação em meio ao ocultamento: “E as máscaras? Eu tinha medo, mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara” (Lispector, 2016, p. 397). Ela já parte, então, da possibilidade de que possa haver uma continuidade entre o carnaval e o que lhe é exterior, o que, sem deixar de reforçar a excepcionalidade do evento, que gera expectativa, confirma-se na sua experiência de carência dentro e fora da festa: “Mas houve um carnaval diferente dos outros. Tão milagroso que eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado, eu, que já aprendera a pedir pouco” (Lispector, 2016, p. 398). O milagre é dádiva e uma forma de excesso. Sua pobreza e carência não são recompensáveis com uma graça. Mas ela vem. E é aí que a narradora se aproxima da menina do passado e refaz ficcionalmente seu encantamento com a confecção da fantasia, com os bastidores da representação: “Boquiaberta, eu assistia pouco a pouco à fantasia tomando forma e se criando. Embora de pétalas o papel crepom nem de longe lembrasse, eu pensava seriamente que era uma das fantasias mais belas que jamais vira” (Lispector, 2016, p. 398). A beleza, portanto, está menos no resultado que no processo.

Na jornada que ela nos propõe acompanhar, sua transformação não é feita de protagonismos heroicos, sua fantasia é feita com os restos do carnaval da outra: “Foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado: sobrou papel crepom, e muito. E a mãe de minha amiga – talvez atendendo a meu

apelo mudo, ao meu mudo desespero de inveja, ou talvez por pura bondade, já que sobrara papel – resolveu fazer para mim também uma fantasia de rosa com o que restara de material” (Lispector, 2016, p. 398-399). O primeiro “resto” de carnaval é a própria fantasia que a transformará, mesmo sendo despojo. Ela conclui: “Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma” (Lispector, 2016, p. 399). Ser outra, afinal, é o que lhe interessa, já que sua existência presente não parece ser suficiente para seus desejos, e as carências daí decorrentes.

Na obra de Lispector, a falta é tema recorrente, e frequentemente abordada a partir de uma investigação profunda sobre a pobreza (que culminaria na sua última narrativa publicada: *A hora da estrela*). A fim de caracterizar o que chama de “poéticas do empobrecimento” na obra de Lispector, Sonia Roncador observa que os principais desdobramentos da obra de Lispector nos anos 70 são “a inscrição do texto nas circunstâncias de sua produção; o desejo de produzir um certo embaraço nos leitores; a justaposição de materiais dissonantes como forma de composição; e, finalmente, a frequência de imagens degradantes da pobreza e da fome (entre outros fatos cruéis) como tema central” (Roncador, 2002, p. 16). Embora Roncador esteja se referindo ao que intitula “ficção derradeira” da autora, “Restos do carnaval” centra-se exatamente na pobreza como tema para uma narrativa sobre as possibilidades da invenção do desejo e a imposição do corpo sobre a falta, num jogo com a ficcionalidade do carnaval. É bem verdade que ainda não o faz no estrato do estilo, mas, sim, antecipa a preocupação com a falta, a escassez e a pobreza no nível da temática.

No conto, apesar da primeira promessa de milagre, a frustração vem com a necessidade de sair, antes de estar pronta, para a rua, para buscar um medicamento para a mãe. Se já falamos em milagre e graça, o imaginário se desloca para o próprio universo da ficção: “E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina. Desci até a rua e ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados” (Lispector, 2016, p. 400). Nesse ponto, para ela, existir é, então, imaginar e fazer parte de uma narrativa. Desse modo, a mimese que se faz nessa narração não tem no ser-outro o reconhecimento, com o qual coincidiria o clímax, mas em uma morte, na morte da própria fantasia, que, inacabada, não é reconhecida pela menina. Ela, afinal, não era a rosa que imaginara e o milagre – a graça alcançada – era frustrada pela narrativa anticlimática: “Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria” (Lispector, 2016, p. 400). Se a imaginação é política, como nos lembra Didi-Huberman (2014, p. 61), a sua frustração é um desequilíbrio nas forças de poder.

Porém, o desfecho do conto restitui o êxtase, no que ela chama de “salvação”, retomando o vocabulário do universo da fé:

Só horas depois é que veio a salvação. [...] Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos, já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem

falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa. (Lispector, 2016, p. 400)

A menina finalmente é reconhecida na sua fantasia, reconhecida como outra, nessa fresta aberta pelo carnaval. Essa outra, que é a rosa, introduz no texto, nesse parágrafo final, uma outra representação da própria narradora defrontando-a com a ideia de uma sensualidade. O gesto do lançar dos confetes, evidente figuração da polinização da rosa e todo o conjunto de imagens da feminilidade que a ela estão associadas, ressignifica o corpo da menina. O reconhecimento dele é também o dela, que, passa, ali, a ser “sim, uma rosa”.

É uma representação que se completa, e uma existência que se emancipa, ao menos momentaneamente. E é importante que se remarque que ela se completa contra diversas ordens: a do medo, a da pobreza, a da precariedade, a da morte, a da melancolia, a da meninice e a da própria negação, pois a afirmativa final, com um “sim” apostado, opõe-se diretamente ao “Não”, que é a palavra que abre o conto. A revelação, uma página de maravilhamento nos termos de Didi-Huberman, é o reconhecimento afirmativo, do qual toda representação depende. E, antes do sentido que se atribui, há um gesto que é presença: os confetes são lançados e ela, subitamente, é. Não há poesia sem esse processo, que completa, a cada vez, a mimese. E, no caso de Lispector, completa-se como uma forma de resistência, uma resistência que permanece desde aquele gesto, daquela presença e da representação que se fez ali como resto de um carnaval que se recusa a se descolar da memória.

É também na resistência que se constrói o conto “Sargento Garcia”, de Caio Fernando Abreu, publicado em *Morangos*

mofados, em 1982. Caio Fernando Abreu e sua obra também dispensam maiores apresentações. Consagrado pelas narrativas que ficcionalizaram a atmosfera contracultural do período final da ditadura militar e da redemocratização, Abreu é nome importante nos estudos de homocultura na América Latina pelo modo como questões ligadas à homossexualidade cumpriram papel central em muitas de suas narrativas.

No conto, o narrador, Hermes, enfrenta o olhar do sargento Garcia durante o alistamento para o serviço militar obrigatório. O ritual, com uma liturgia de submissão e violência, é o ponto de partida para um jogo de sedução entre o menino e o militar. A fantasia aqui está na farda do sargento, que lhe empresta a possibilidade de ser algo que ele depois confessa não ser. Ao vestir a farda, Luiz, o sargento, faz a performance que se espera dele: a de um macho truculento. Nos limites do conto, porém, a performance não dura, tornando também efêmera a identidade militar do personagem, que se desloca do lugar do macho, comumente identificado com a heterossexualidade, para o *gay*, cuja performance identitária está menos colada aos signos tradicionais do masculino, sem que essas marcas sejam estanques: há restos do *gay* no militar “machão”, há restos do macho no *gay* que seduz e faz sexo com o menino.

Esses deslocamentos também se fazem presentes no recurso do duplo sentido, utilizado de forma recorrente na construção da narrativa, que desloca os termos designadores de hierarquia e violência para o campo semântico do erotismo: “meu sargento”, “no rabo”, “se te pego”, “militar invertido”. Como adverte Deborah Britzman, a linguagem do sexo é imprecisa e “mesmo quando não estamos falando de sexo diretamente, ainda assim, conseguimos produzir, de forma indireta, significados eróticos” (Britzman, 2016, p. 87).

A fala construída sobre essa imprecisão sugere que Garcia reconhece, desde o primeiro momento, “algo” em Hermes, como ele confirma quando oferece uma carona para o menino: “É que logo vi que tu era diferente do resto. Olhou para mim” (Abreu, 2015, p. 119). Não deve passar despercebido o próprio nome, “Hermes”, que remete ao personagem andrógino da mitologia grega, citado pelo narrador (Abreu, 2015, p. 130), ligado aos caminhos, à intermediação, aos ritos iniciáticos e à própria invenção do fogo.

O jovem, por sua vez, excitado e acuado no ritual de humilhação, cumprido com uma cena sadomasoquista – apesar de não serem carnavalescas, as fantasias aqui também são importantes – reconhece Garcia após uma digressão em que revela o modo como sua sexualidade é vista aos olhos dos outros. No texto, a revelação é anunciada por “faíscas” e pelo “sol quase caindo no Guaíba” (Abreu, 2015, p. 115). É aí que Hermes anuncia “parei de odiá-lo naquele exato momento. Como quem muda uma estação de rádio” (Abreu, 2015, p. 115). O conto de Abreu se constrói sobre a meditação entre luz e escuridão, o acender e o apagar, o reflexo e a sombra – a presença da luz em meio ao espaço da escuridão, em reflexão muito próxima à que Huberman lê em Pasolini. Sua preocupação, como em *Lispector*, está em captar o instante e ampliá-lo – em tornar o presente presença palpável na narrativa. O percurso do narrador se faz na compreensão de que esses opostos são capazes de conviver em tensão – de que a luz pode oscilar e ser substituída pela escuridão, de que o militar truculento pode ser um homem doce, assim como o ódio pode se fazer desejo.

Ao reconhecer em Garcia o *gay* que também é, e permitir que nesse reconhecimento se faça afeto, Hermes utiliza essa

anagnôrisis, o reconhecimento em que se encerra o processo mimético, como um modo de dar forma a sua identidade sexual e, a partir daí, reagir à violência de uma ordem que, no texto, se faz principalmente como homofobia (dos primos, de Garcia, de uma ordem política, como numa continuidade) contra sua orientação sexual: a luz contra a escuridão. Ao se ver no outro – e se ver pelo outro –, o narrador aproxima-se de si mesmo pela alteridade, mas não por qualquer uma, já que em outros momentos da narrativa, o retrato de Castelo Branco, torto, parece que vai cair, assim como os xingamentos do primo “maricão, mariquinha, quiaquiaquiá” (Abreu, 2015, p. 123) submergem em memórias suplantadas pelo presente.

No texto, Garcia é uma espécie de mestre, que ensina Hermes a explorar o seu corpo pelo signo da violência. Cintia Schwantes, analisando o conto a partir das categorias do romance de formação, não só aponta Garcia como mestre como também destaca que a possibilidade de se pensar numa formação no conto, o que seria paradoxal pela sua brevidade, é justamente o investimento em uma revelação sobre si mesmo (Schwantes, 2007, p. 59-60). No entanto, apesar da extensão da narrativa, o percurso em direção à revelação é montado minuciosamente, com o ritmo próprio do texto.

Assim, do olhar que o desnudava no salão frio do alistamento militar, passa-se a algo “morno” que se instala dentro do carro em que o sargento dá uma carona para o menino. E é no convite de Garcia – “Pois eu te ensino. Quer?” (Abreu, 2015, p. 123) –, feito ao mesmo tempo em que oferece um cigarro ao menino, que seu papel de mestre se consolida. Hermes, depois de “tragar fundo”, responde, “Quero” (Abreu, 2015, p. 124). Garcia o leva, então, a um quarto, em uma espécie de motel ou bordel, no qual há “cheiro de mofo e cigarro velho,

flores murchas boiando em água viscosa” (Abreu, 2015, p. 124). O espaço é de decadência, e os próprios signos do sexo são aqui apresentados em perspectiva negativa: o cigarro é velho e as flores, murchas. É interessante que a sexualidade de Hermes e Garcia, no conto, é explorada no limite da caricatura do masculino: a figura rígida do militar, uma certa brutalidade e frieza no modo como se tratam até mesmo durante o sexo, o afastamento do feminino, obedecendo à construção de uma fraternidade fechada, que legitima, de alguma forma, o contato entre dois homens (Louro, 2016, p. 28). Nesse aspecto, vale destacar tanto a imagem da flor murcha no espaço, que sugere um enfraquecimento, mas não a desapareição, da presença de mulheres no espaço, quanto a figura incômoda de Isadora, personagem transgênero que é a proprietária do motel, cuja voz a cantar boleros invade o quarto estabelecendo uma conexão com o narrador, ao ponto de, no desfecho do texto, ele repetir a frase que ela lhe dissera: “ninguém esquece uma mulher como Isadora” (Abreu, 2015, p. 130): o reconhecimento experimentado por Hermes passa tanto pela identificação com Garcia quanto, e talvez, principalmente, com Isadora.

A violência do sargento não faz com que Hermes recue na decisão de experimentar o sexo. As imagens acompanham a conjugação de luz e escuridão: “imaginei uma lanterna rasgando a escuridão de uma caverna escondida há muitos anos” (Abreu, 2015, p. 128)⁴. Não se exclui da narrativa dessa lem-

4 Não é coincidência que a mesma palavra que designa vaga-lume na língua de Pasolini seja também a que designa a prostituta e a pessoa que porta a lanterna em uma sala de cinema, a “lanterna-tocha” que guia o espectador, na observação de Didi-Huberman (p. 19).

branca a violência – a violência homofóbica inclusive: “Seu puto – ele gemeu. – Veadinho sujo. Bichinha-louca” (Abreu, 2015, p. 128). A revelação, aqui, não é apenas encantamento, como em *Lispector*. Em contraste com a “farda verde” e “as botas negras brilhantes”, Hermes afirma: “afundei no túnel escuro do corredor, a sala deserta com suas flores podres” (Abreu, 2015, p. 129). As flores, sugestão de beleza e fertilidade (e também do feminino), são aqui retrato de decadência no encontro violento de dois homens que resistem ao afeto que força a entrada na sua relação. Da violência decorre uma frustração que se conjuga com a descoberta do próprio corpo, em sensação “como os reflexos escondidos, que nenhum ofuscamento se fizesse outra vez” (Abreu, 2015, p. 129). Porém, algo aconteceu e “uma vez desperta, não voltaria a dormir” (Abreu, 2015, p. 131).

É com esse sentimento de um presente dilatado, da permanência de uma sensação, de uma presença, que, ao sair caminhando, ele se senta em uma praça “onde as luzes recém começavam a acender” (Abreu, 2015, p. 129). A referência à dilatação do presente tem como ponto de partida a relação íntima entre a percepção do tempo e o ato de narrar que, na leitura que Paul Ricoeur faz do pensamento de Santo Agostinho, tem no presente “ampliado e dialetizado” dois dos componentes essenciais do narrar, e do desenvolvimento da mimesis, “a memória e a expectativa” (Ricoeur, 2012, p. 23). Além disso, a noção de presença, especialmente como é desenvolvida por Hans U. Gumbrecht, como intensidade (2010, p. 128), e desdobrada em uma reflexão sobre latência (2012, p. 43 e 57) permitem compreender que esse momento de revelação se dá também fora da dimensão do inteligível.

Nesse espaço há escuridão e luz, há a vontade de ter vontade de dançar, marca importante no texto da irredutibilidade do corpo na expressão de si, e o vazio que o impede⁵. Trata-se de uma aparição que é uma “questão de luz”, como pontua Didi-Huberman acerca da meditação sobre o desaparecimento dos vaga-lumes, feita por Pasolini (Didi-Huberman, 2014, p. 34). O povo – cuja língua que falta a literatura inventa, pontuam Deleuze e Guattari – aqui vistos nesses homens que articulam uma linguagem erótica “menor”, é forçado a desaparecer. Mas, diferentemente do que propõe Pasolini, em Abreu, eles sobrevivem.

O conto se encerra com a decisão de “começar a fumar”: o fogo que será aceso cotidianamente, intermitentemente. O que resta, do encontro, é essa marca do rito. E não é uma marca qualquer. O cigarro é o signo, fálico vale lembrar, da sedução de Garcia – e do desejo em Abreu, também em outros textos. Aqui, é o signo da entrada do menino em um espaço adulto – parte da liturgia do rito de passagem. Da descoberta da subversão que, nos anos 70, significava ser *gay*, afirmando-se para além das “aparições”. Se é questão de luz, a luz se acende, mas não plenamente. Na imagem da brasa em meio

5 O signo da dança também é evocado por Didi-Huberman, quando afirma que a comunidade de vaga-lumes é uma “comunidade do desejo, uma comunidade do lampejo, de danças apesar de tudo” (p. 154). A dança aí é parte dos gestos de resistência e dos momentos de exceção em que se experimenta alguma liberdade, como a imagem do refugiado curdo que dança sem saber que é filmado, à qual ele se refere já na conclusão do ensaio. Interessante notar que Bell Hooks, em ensaio sobre a necessidade de se descolonizar as práticas pedagógicas por uma outra consciência do corpo na sala de aula, também refere-se à dança como esse momento de exceção, ao relatar sua relação com um aluno que lhe tirava para dançar.

às cinzas na ponta do cigarro – luz e escuridão – o lume, frágil mas intenso, que resiste. O corpo performa a resistência na expressão de seu próprio desejo.

Pouco mais de trinta anos após a publicação de “Sargento Garcia”, a jovem Natalia Borges Polessio publica *Amora* (2015), livro em que está o conto “Flor, flores, ferro retorcido”, com narrativas que têm em comum, do ponto de vista temático, abordagens sobre a sexualidade de mulheres lésbicas. É curioso que a recepção, neste momento, seja distinta daquela do texto de Abreu. Se lá havia ousadia, aqui parece haver insistência. Quando se fala em *queer*, pós-*gay*, ou outras propostas epistemológicas de superação da díade hetero-homossexual, um livro que sublinha os enfrentamentos de mulheres lésbicas no modo como sua identidade sexual incomoda e é incomodada nas suas relações com a sociedade soa como um eco do passado. Porém, é um livro do presente, que dialoga – e se opõe – justamente ao recrudescimento de um puritanismo político-religioso que toma forma nos anos 00. Além disso, fornece as pistas para a conexão com uma tradição já existente de resistência.

A gênese deste texto está justamente na leitura do conto “Flor, flores, ferro retorcido” e no reconhecimento, nele, de um modo de narrar o rito de descoberta da sexualidade pela construção de uma atmosfera de revelação que remonta a Clarice e a Caio, porém com dicção mais militante. Talvez por isso mesmo, a atmosfera do carnaval, na qual as atribuições de sentido convencionais são suspensas e inúmeras possibilidades se abrem não é cabível. A violência aqui é material, sendo possível afirmar que o conto é sobre lesbofobia e sobre o modo como o preconceito não é dirigido apenas a uma pessoa, mas a um grupo, serializado pela violência da discri-

minação⁶. Assim como pode-se defender que a narrativa, no arranjo de sua trama particular, lida com uma representação da infância como “operadora potencial de sobrevivências”, da maneira que propõe Rosana K. Bines. Bines, ao analisar a obra do artista plástico Christian Boltanski, elabora um conceito para a infância como capaz de colocar em funcionamento o potencial de sobrevivência e resistência que Pasolini e Didi-Huberman viram nos vaga-lumes (Bines, 2015, p. 231). Para ela, a infância é capaz de reanimar “fazeres, sensações, ritmos, linguagens, já esquecidos, mas que não perderam de todo o seu poder de germinação” (Bines, 2015, p. 231). É interessante que haja aqui uma coincidência entre a imagem botânica da germinação, escolhida por Bines, para desdobrar o pensamento de Didi-Huberman e aquela que o conto de Polesso traz em seu núcleo: a flor.

Isso porque a vítima no conto é Flor – Florlinda –, dona de uma oficina mecânica em uma região periférica da grande Porto Alegre, a quem os pais da narradora, em uma conversa entreouvida pela menina, chamam de “machorra”, uma forma popular e pejorativa de nomear lésbicas. A menina desconhece o termo e, a partir de investigação sobre seu significado, que os pais lhe dizem ser uma doença, em uma tentativa de forçar ao significante um significado que, ironicamente, lhe empresta um significado político contundente

6 Trago, aqui, a noção de “serialidade” (“seriality”), que Iris M. Young recupera de Sartre, a fim de propor o seu debate sobre gênero, como uma forma de tratar de coletividades sem que se dependa de identidades comuns entre os indivíduos que fazem parte de uma série (Young, 1994, p. 723). Agradeço à Virgínia M. V. Leal por ter insistido nesse conceito na sua extensa pesquisa sobre gênero na literatura brasileira contemporânea (2008, 2012).

– a patologização da sexualidade –, ela acaba por entender que a palavra e tudo o que ela significa, de negativo e de positivo, também se dirige a ela, pois ela se interessa por Flor e, mais, simpatiza e se identifica com ela.

Voltamos aqui, então, à imagem da flor. Porém, diferentemente de Clarice, em que a flor era a consolidação de uma imagem do belo – e do belo feminino, – Polesso nos propõe uma “flor machorra”: o feminino e o masculino, o belo e o grotesco, o familiar e o estranho – a convivência de opostos, à maneira do exercício simbólico narrativo de Abreu. A flor segue sendo um recurso simbólico para tratar do feminino (também o era, de alguma forma, em Abreu), porém, aqui, ela não é a bela flor desabrochada que vai ser polinizada, ou as flores murchas de um espaço decadente em que o feminino não cabe. Nesta narrativa, a flor é bela pelo afeto, pelo modo como essa beleza atravessa a percepção, infantil, diga-se, da narradora. A revelação que o leitor acompanha – e também pode experimentar em alguma dimensão – depende justamente do poder de germinação que o olhar infantil possui. Nas palavras de Bines,

Aposta-se na força das coisas que foram sendo deixadas para trás, não na expectativa nostálgica de recuperá-las tal qual foram, mas na perspectiva ousada de com elas criar uma atualidade inacabada e aberta. No horizonte dessas novas constelações entretempos, produzir zonas de contato com o que é considerado já morto torna-se uma maneira de alargar o alcance da vida para incluir, também, aquilo que é jogado para fora de sua circunscrição. (Bines, 2015, p. 231)

Em Polesso, também, há a “questão de luz”, com referências ao claro e ao escuro, pontuando a narrativa: “Sabíamos

que às sete horas o transformador da rua explodia [...] começava a fazer barulhos e soltar faíscas, até que bum! Todos ficavam sem luz por algumas horas” (Polesso, 2015). É justamente essa a cena a que a narradora recorre para construir a *anagnôrisis* no conto. O reconhecimento se dá pela revelação de um rosto, a aparição de um rosto belo da Flor, antecipado logo no início do conto: “[a] figura mais marcante da minha infância, cujo rosto eu vi uma única vez e nunca mais esqueci” (Polesso, 2015). A narrativa então se constrói para que essa cena de reconhecimento se potencialize no efeito de presença a ser provocado e transformado em uma forma de latência. Essa construção se faz por acumulação, na medida em que a menina investiga o que significa ser “machorra”, se é uma doença, que tipo de doença é, se se pega nos ferros retorcidos da oficina mecânica, até que uma amiga sua lhe diz que se trata de uma questão de sexualidade, ao mostrar-lhe, com bonecas, como se dá o sexo hétero, *gay* e lésbico. Aqui, porém, a fantasia não funciona: “O fato é que bonecas eram bonecas, ursos eram ursos e machorras eram machorras” (Polesso, 2015). Não há sublimação dessa sexualidade fora do próprio corpo ou mesmo em uma fantasia. A efemeridade carnavalesca não é o que interessa a essa narradora. Em Polesso, só mesmo a visão de um rosto – sua aparição maravilhosa – lhe permite compreender e lhe possibilita a construção de uma latência. “Ela tirou os cabelos da frente do rosto e o transformador explodiu. As faíscas que caíam iluminaram os olhos dela e, naquele momento, ela era a flor mais bonita que eu já tinha visto” (Polesso, 2015).

Há uma ênfase no presente – e na presença – nesse desfecho. O tempo verbal importa menos que a busca por dizer de um momento único, irrepetível, revelador, um “momento de

exceção”, como Didi-Huberman chama os instantes de maravilhamento ante os gestos de resistência dos seres humanos que se fazem vaga-lumes. Para esses momentos, a explicação da análise seria um barateamento da força do acontecimento. E esse momento, que permanece, em Polesso, é um acontecimento feito de luz. E se afirmo que a dicção do texto é militante é porque toca mais diretamente na ferida do preconceito e propõe uma saída: é pelo afeto que se acende junto com a explosão e só se completa quando se olha o rosto do outro no qual é possível reconhecer uma beleza em que se faz a revelação – a *anagnôrisis*. O resto que fica, no texto de Polesso, é a memória dessa visão única de um rosto, mais uma vez um presente que se dilata e permanece, latente, como presença junto da narradora do texto: outra página de maravilhamento que não se fecha.

Essa ênfase no presente, figurado por meio da narração de momentos de revelação, pontuados por imagens de claridade e escuridão, pela luminosidade súbita que torna possível a aparição, é o que aproxima os três contos nessa breve tradição que chamo aqui de *menor*. A recuperação de Deleuze e Guattari coincide com o modo como o Didi-Huberman pensa a força, também *menor*, da luz dos vaga-lumes. O encantamento que são capazes de provocar não é proporcional ao seu efetivo poder de gerar luz: “é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela. Assim como existe uma literatura menor – como bem mostraram Gilles Deleuze e Félix Guattari a respeito de Kafka –, haveria uma *luz menor*” (Didi-Huberman, 2014, p. 52).

As literaturas menores são literaturas de resistência, pois estão escritas em uma língua que, à margem, não pode senão resistir à força das hegemonias. Ao trazer para os textos a

resistência figurada a partir de descobertas relacionadas a sexualidades não hegemônicas – mulheres, *gays* e lésbicas⁷ –, os textos propõem uma imaginação *que falta*. Como nos lembra Lucien Bianco, “as armas dos fracos são armas fracas”, então, essa imaginação de resistência só pode ser figurada por meio dessas intermitências, violentas e delicadas como a luz dos vaga-lumes, que, mesmo com toda sua fragilidade, são capazes de interromper a escuridão, ainda que brevemente, com sua força libidinal.

A força libidinal dessas aparições, no fenômeno literário, constrói aquilo que chamamos, na tradição aristotélica, de *anagnôrisis*. A mimesis, que diz mais do possível que do vivido, completa-se nesse reconhecimento que conecta subjetividades – o público, ao texto e à autoria. É o reconhecimento que nos coloca diante da impossibilidade de *ser o outro*, mas também que nos coloca o mais próximo possível do que pode ser *tornar-se o outro*. Por isso, o princípio do carnaval é também libidinal e marcado pela efemeridade: é quando se permite que o corpo finja ser outro na fantasia que o representa.

“Ser a rosa”, em Lispector, e a “decisão de começar a fumar”, em Abreu, ou “o rosto de ‘machorra’ da Flor” são modos de levar um presente para o núcleo da narrativa. E só pode ser um presente porque trata da figuração da presença, de acontecimentos, de revelações e de reconhecimentos: é a *anagnôrisis* que constitui o gesto sempre atual de resistência.

7 Não foi tratado aqui, mas em “Sargento Garcia”, Isadora, cujo canto invade o espaço em que o sargento e Hermes fazem sexo, e que é uma personagem transgênero.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Caio Fernando. "Sargento Garcia" em *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- BINES, Rosana Kohl. "Assombrações da infância com Boltanski e Benjamin". Revista Alea, Rio de Janeiro, vol. 17/2, jul-dez 2015, p. 227-245.
- BRITZMAN, Deborah. "Curiosidade, sexualidade e currículo" em LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- DELEUZE, Gilles. "A literatura e a vida" em *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Marcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- GUMBRECHT, Hans U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.
- _____. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos Leal. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero*, 2008, 243 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- _____. Diálogos (im)possíveis entre Editora Malagueta e Elvira Vigna. *Iberic@l Revue*, Paris, n.º 2, Automne-2012, p. 37-50.
- LISPECTOR, Clarice. "Restos do carnaval" em *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

- LOURO, Guacira Lopes. "Pedagogias da sexualidade" em _____ (org.) *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- POLESSO, Natalia Borges. "Flor, flores e ferro retorcido" em *Amora: contos*. Porto Alegre: Não Editora, 2015, Edição Kindle.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. vol. 1. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RONCADOR, Sonia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002.
- SCHWANTES, Cintia. "Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero". Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.º 30, 2007, p. 53-62.
- YOUNG, Iris M. Gender as seriality: thinking about women as a social collective. Signs, vol. 19, n.º 3, Spring – 1994, p. 713-738.

ESPAÇO PÚBLICO E COMPARTILHAMENTO – A RUA COMO ENTREMEIO DA CULTURA URBANA EM REPRESENTAÇÕES DE JORGE AMADO E DE CAETANO VELOSO

Carlos Augusto Magalhães

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Modernidade e vida urbana – dupla indivisa, por assim dizer – referendam a cidade como espaço, por excelência, onde aquele comprometimento mútuo e recíproco se plenifica e se realimenta. Ao longo da história, a cidade vai se tornando a Meca do sujeito e do cidadão, muitos dos quais procedentes de zonas rurais e/ou de pequenas comunidades, ávidos todos por desfrutar, enfim, viver as promessas de benesses do mundo citadino, universo desde sempre exposto a significativas transformações. A urbe é o índice mais eloquente da modernidade, e o pujante imaginário derivado dessa correlação conquista e exerce grande influência, especialmente, no mundo ocidental.

A cidade é um marco significativo da civilização e é, em si, um fato cultural em mutação contínua. Nesse sentido, a interação social contribui, fundamentalmente, para que traços da identidade ou das identificações do sujeito e da própria urbe venham a se delinear. Além de realidade física, a cidade é, sobretudo, mundo simbólico. Angel Rama chega a afirmar que

as cidades desenvolvem uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais. (Rama, 1985, p. 53)

Além de inventário de “significantes sensíveis” – ruas, praças, casas, prédios, traçados e limites físicos –, a urbe é, principalmente, “significações”. A dupla significante e significado permite que a cidade seja olhada como cenário onde se exercitam habilidades de emissão e recepção de mensagens, de cujo conteúdo e movimento se nutrem os circuitos de permutas e de intercâmbios de signos, apresentando-se ambos como norte do constante e ininterrupto vaivém urbano.

A área central, coração da cidade, vem a ser o espaço que assume a condição de importante referência no desenho das configurações geográficas e representacionais do universo citadino. Essa região torna-se o componente catalisador e irradiador das práticas, atitudes e modismos da vida moderna. Encravada na única centralidade (na cidade modernizada, costuma haver somente uma área central), determinadas ruas desempenhariam funções de caráter metafórico e metonímico, uma vez que o papel incorporado no cotidiano faz com que elas se apresentem não só como porta de entrada, mas também como significativo recorte – núcleo primeiro –, a partir do qual se estabelecem as relações integrativas com o todo urbano.

Levando-se em conta essa relação, a qual ganha consistência a partir de delimitações e sentidos, como se vê, também simbólicos, aspectos assumidos por aquela “parte”, torna-se

possível a leitura segundo a qual a morfologia com que se esboça a urbe moderna empreende um movimento semelhante aos de uma câmara cinematográfica. Assim, o foco se abre no centro – a Cidade, nomeação e designativo adequados e oportunos, haja vista tudo que se aponta e se descreve aqui – e se amplia para os bairros, subúrbios, regiões distantes. Tudo decorreria de certa harmonia estrutural com que se apresentam capitais provincianas, a exemplo de Salvador da Bahia, ainda não tomadas pelo gigantismo geográfico e populacional, como tem ocorrido na contemporaneidade, especialmente, em cidades de países em desenvolvimento.

Na estrutura física, social, política e simbólica da cidade moderna, a rua torna-se emblemática como intermediação para o acesso ao imaginário urbano, que se irmana, passo a passo, com a emergente cultura cidadina. Em última análise, as ruas centrais vêm a ser o espaço físico e simbólico de onde emanam, com brilho e intensidade, não só o caráter pragmático, mas também a energia e o encantamento que se observam naquele universo. Trata-se de locais propícios ao encontro e ao brotamento e disseminação dos modismos, principalmente, entre os jovens, espaço e parcela populacional que merecem considerações de Roland Barthes:

o centro da cidade é instituído antes de tudo pelos jovens, pelos adolescentes. Quando estes exprimem a sua imagem da cidade, sempre têm tendência a restringir, a concentrar, a condensar o centro; o centro é vivido como o lugar de troca das atividades sociais e eu diria quase das atividades eróticas no sentido amplo do termo. Melhor ainda, o centro da cidade é sempre vivido como o espaço onde agem e se encontram forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas. (Barthes, 2001, p. 229)

Barthes (2001, p. 228-229) destaca a condição de pulsão erótica que se irradia do discurso da cidade, conclusão a que o teórico é remetido por conta da existência de semelhanças entre a cadeia metafórica e o tecido urbano. A ampliação dos sentidos e das acepções das palavras, o deslizamento de significados a se agregarem a significantes, processo com que se criam novas significações, enfim, a natureza vicária e caudalosa de que são dotadas as cadeias metafóricas também se faz presente na riqueza expressional que provém da teia erótica que se urde no universo citadino. A exuberância dos sentidos que jorra da riqueza e da pluralidade expressional da metáfora se identifica com a experiência erótica proveniente dos contatos com as diversas facetas da mensagem socializante. Essas interações emanam dos encontros com a diversidade com que a cidade se constrói e se apresenta. Articulam-se, desta forma, sentido metafórico e erotismo, significados cuja imbricação remete à noção de “socialidade”, conceito pensado e tematizado novamente por Roland Barthes:

O erotismo da cidade é o ensinamento que podemos retirar da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano. Utilizo essa palavra erotismo na sua acepção mais ampla: seria derrisório assimilar o erotismo de uma cidade apenas pelo bairro reservado a esse tipo de prazer, pois o conceito de lugar de prazer é uma das mistificações mais tenazes da funcionalidade urbana; é uma noção funcional e não uma noção semântica; emprego indiferentemente erotismo ou *socialidade*. A cidade, essencial e semanticamente, é o lugar de encontro com o outro, e é por essa razão que o centro é o ponto de reunião de toda a cidade. (Barthes, 2001, p. 229; grifo do autor)

As representações a serem analisadas aqui se distanciariam das perspectivas das recriações das cidades contemporâneas, universos mostrados como cartografias bastante desconcentradas, variadas, múltiplas. Afastada do caráter de certa previsibilidade estrutural da urbe moderna, as dimensões da cidade contemporânea costumam apresentá-la como um organismo em que convivem partes diferentes, cada uma com as próprias singularidades, que se sobrepõem no universo urbano como um todo. Não é à toa que, na cidade contemporânea, há certas áreas dos bairros que assumem sentidos e funções do antigo centro, aspecto que provoca, no cotidiano do morador, especialmente, daquele de classes média e alta, certa relação de distanciamento da tradicional e antiga região central.

É no enfoque e representação dessas configurações que as produções artísticas atuais costumam flagrar e narrar sujeitos aí imersos e/ou dispersos. Assim, é como se as novas relações, as novas geografias, as novas cartografias urbanas estivessem a requerer geografias e cartografias narrativas à altura das contingências existenciais e das rápidas transformações em geral – para o bem e para o mal – com que a cidade vem-se apresentando no século XXI.

Na cidade atual, ganha vulto uma prática que limitaria e bloquearia a riqueza, o deleite e o desfrute das interações nas e com as ruas. Negando-se certas restrições com que costumam se realizar os contatos sociais nos dias contemporâneos, pode-se afirmar que as andanças pela cidade moderna – o passeio pelas ruas, especialmente, as centrais – se constituía uma atividade interessante e prazerosa. Na verdade, se estabelecia um doce e saboroso binômio: andar a pé e centro da cidade – um par perfeito. Tudo era visto e vivido de modo bastante

afastado da ótica que vislumbra a rua como área desinteressante, pois exposta ao desconforto, ao medo, à ameaça, ao perigo.

Em sentido contrário às leituras limitadas e limitantes do cotidiano urbano atual, a sedução da cidade moderna se articula intimamente com a eleição das ruas não só como emblemático local de convivência, mas também como espaço privilegiado em que atua e se faz valer a força da cultura urbana. Nesse sentido, a efervescência desses espaços públicos se torna uma imagem incontestável da cidade como expressivo ícone da modernidade. A imagem cativante desses locais abertos se apresenta como temática recorrente nas representações – no cinema, no teatro, nas produções literárias, tanto na lírica como na narrativa, nas artes plásticas, no anedotário urbano, nas crônicas jornalísticas, na mídia em geral, no cancionero popular, entre outros.

O cancionero popular assume presença importante na recriação das cidades brasileiras já nas primeiras décadas do século XX. A palavra cantada, ainda que sem a ressonância do signo notadamente escrito do poema modernista, produto artístico, de certo modo, chancelado pela erudição, também disponibiliza imagens significativas da emergente cultura urbana. Expõem-se aspectos que concedem à urbe a possibilidade de ser visualizada, conhecida e glorificada até mesmo para além das fronteiras locais e nacionais, já que ela se torna um ícone emoldurado e desejado também no mundo exterior.

Por meio da canção popular, a cidade costuma ser focalizada também como palco no qual se representam tradições, mitos, lendas urbanas, em última análise, a canção escreve e reescreve a história da cidade e/ou do país. Há canções que

tematizam a beleza de praias e rios, as delícias da culinária, a emoção de festas de caráter profano e/ou religioso, a graça e o charme da mulher, a hospitalidade do povo em geral. Há representações que destacam ruas, metonimicamente, tomadas como símbolos da importância e da significação da urbe para o país e até para o mundo. Convém observar que, em muitas situações, adota-se, com propósitos bem definidos, o crivo da exaltação e do engrandecimento. É o que se constata em algumas produções de Ari Barroso, compositor que elege Salvador, urbe cantada também pelo próprio filho Dorival Caymmi, porém sem o ufanismo do primeiro. Com efeito, em 1938, o mineiro compõe “Na Baixa do Sapateiro”, canção que mira essa importante rua do comércio popular da Cidade da Bahia. A Rua é retomada como cenário em que se recria o encantamento do sujeito cantante diante da faceirice da mulata, ícone da beleza tropical da mulher brasileira. Salvador volta a ser abordada em outras produções do compositor mineiro e termina por ser escolhida como espaço-símbolo para a tematização de “uma série de valores ideológicos que seriam depois sistematicamente explorados, até para a propaganda no exterior” (Sant’anna, 2013, p. 30).

As ruas também são flagradas pelo cancionero como espaço em que se enredam enlances/desenlances amorosos. Sem que se perca de vista os distanciamentos, principalmente no que concerne à preocupação estética do poeta Charles Baudelaire e ao claro intuito político de Ari Barroso, não é descabido estabelecer comparações entre as representações da rua na canção – “Na Baixa do Sapateiro encontrei um dia, a morena mais frajola da Bahia” (Barroso) e no poema – “Toda de luto, alta e sutil [...] uma mulher passou [...] erguendo e sacudindo a barra do vestido” (Baudelaire).

Tanto no texto de Barroso como no de Baudelaire, as ruas são representadas como espaços que possibilitam encontros amorosos, no caso, tanto em Salvador como em Paris. Locais dinâmicos, fervilhantes e resgatados também como cenários de encontro de enamorados cujos olhares se captam, se entrecruzam e se identificam ali, no instante entre o ir e vir dos inúmeros passantes. Sem dúvida, aproximam-se Salvador e Paris, cujas ruas efervescentes e cheias de vitalidade destacam-se também como espaços democráticos e livres para possíveis encontros amorosos, fugazes que sejam.

No poema “A uma passante”, o “choque” do embate com a massa aproxima os amantes e, ao mesmo tempo, se encarrega de separá-los. Na canção “Na Baixa de Sapateiro”, a mulata sestrosa que passa, ao perceber o embevecimento do homem que a olha, assume uma reação não destituída de certo disfarce, charme e de uma suposta indiferença. Percebendo-se desejada, a mulata prefere esboçar desinteresse, optando por não possibilitar um contato mais efetivo.

Sem dúvida, a Baixa do Sapateiro se apresenta como local propício a identificações, compartilhamentos, encontros efusivos, leitura que, de certo modo, se afasta do quadro descrito no poema de Baudelaire. Aí, a rua é recortada levando-se em consideração o cosmopolitismo e a presença da massa populacional que impossibilitam a aproximação. O sentido de impessoalidade com que se pautam as relações se interpõe como elemento que dispersaria e inviabilizaria encontros amorosos verdadeiros em áreas públicas. Tal condição, como se observa, não comparceria na provinciana Cidade da Bahia de então, cujas ruas plenas de leveza e de alegria facilitariam contatos amorosos.

Focando-se a Cidade da Bahia, não se perca de vista que, em meados do século XX, a urbe alimentava também o hábito de uma classe média e média alta que, no final das tardes, concentrava-se nos espaços centrais, e a Rua Chile ocupa a dianteira nas representações desse ato corriqueiro. Jorge Amado, em 1944, lança a obra *Bahia de Todos os Santos*, texto em que o narrador, como um guia de turismo, se propõe mostrar a cidade a uma jovem visitante. No livro há referências a essa Rua. O narrador coloca-a ao lado de outras ruas, importantes “partes” do “todo” – as capitais de estados brasileiros:

A Rua Chile é pequena. Vai da Praça Municipal ao Largo do Teatro, enladeirada. No entanto é o coração da cidade, nela se exhibe tôda a gente. Como a Rua do Ouvidor, no Rio, ou a Rua da Praia, em Pôrto Alegre, ou a Rua Direita, em São Paulo. Em todas as cidades há uma rua assim. A da Bahia não é pior nem melhor que as das outras capitais. São ruas do **footing**, da conversa, de negócios também, de namoros, de brilho, de exibição. (Amado, 1996, p. 95; negrito do autor)

No início dos anos 60, do mesmo modo que Jorge Amado, também Caetano Veloso faz a migração para a cidade maior. O compositor aporta em Salvador, vindo de Santo Amaro, Recôncavo Baiano. Pode-se afirmar que as imagens da Capital baiana até aqui descritas, possivelmente, teriam povoado o imaginário do jovem compositor. Fato é que em 1965 o artista compõe a canção “Clever Boy Samba” – samba do rapaz esperto, ligado, antenado. A canção mostra a urbe captada a partir dos hábitos e práticas de sua pequena burguesia, frequentadora da Rua Chile, ponto de partida para a constru-

ção de um painel ilustrativo de Salvador daquele momento como um todo.

Zuza Homem de Mello identifica um forte laço entre esta composição e “Alegria, Alegria”, produção lançada no III Festival da TV Record de 1967. O crítico afirma que para criar a canção o artista se inspira em “Clever Boy Samba” – texto produzido “dois anos antes para um show na boate Anjo Azul e jamais gravado” (Mello, 2003, p. 203). Ele lembra também que “Alegria, Alegria” “manteve a narrativa na primeira pessoa” (*ibidem*). Amparando-se na presença da primeira pessoa, pode-se afirmar que a canção leva em conta pontos de vista do compositor que não deixa passar despercebida a presença do jovem da classe média e média alta na significativa Rua da Salvador de então.

Convém lembrar que, em março de 1964, acontece o golpe militar que esboça outro panorama no país. Esse evento continua levando significativos contingentes de jovens às ruas centrais das cidades, mas agora não para se divertirem e, sim, para protestarem diante do quadro de repressão generalizada com que o país passa a conviver. Na canção de Caetano Veloso, outra imagem remete ao início dos anos 60 – o cabelo na testa, penteado que “fecha muito mais”, referência à moda lançada pelos Beatles, bem como a presença da lambreta, veículo usado pelos jovens, além do signo “broto”, expressão com que era tratada uma pessoa jovem, principalmente, a mulher. Hoje o termo pode ser considerado como diacrônico.

Zuza Homem de Mello dá ênfase não somente à ligação de “Alegria, Alegria” com o texto em estudo, como também destaca o tom e o caráter zombeteiros presentes na composição de 1965. Nesse sentido, o crítico afirma que “abandonando a sátira, Caetano substitui as referências e nomes próprios”

(Mello, 2003, p. 203), isto é, em “Alegria, Alegria” o cantor não mais fala dos ícones do cinema e da música nacional e internacional, preferindo substituí-los por elementos identificados com uma visada mais pop. Assim, “a Coca-Cola por exemplo funcionava como a Rolleiflex da bossa nova” (*ibidem*).

O caráter irônico da canção “Clever Boy Samba” é ressaltado pelo artista em entrevista concedida em 1992, à Rede Manchete de Televisão¹, Canal hoje extinto. Na oportunidade, Caetano Veloso afirma que a produção de 1965 assume o propósito de fazer uma brincadeira, na verdade uma sátira com os jovens – os *boyzinhos* da Bahia, nas suas palavras – que se concentram na porta da loja de roupas masculinas O Adamastor², *point* plantado na Rua Chile. A loja, situada no térreo do Palace Hotel, coloca-se bem em frente das lojas Duas Américas e da Sloper³, esta última, importante e significativa loja de departamentos, diferente, convém lembrar, das congêneres instaladas hoje nos *shopping centers*. Distanciada, não resta dúvida, pois lá se travavam também relações sociais e os contatos não seriam mediados unicamente pelos sentidos da troca reificada.

Além do caráter de ironia diante dos valores de uma classe média e média alta, torna-se importante destacar também o caráter lúdico, de brincadeira com que são visualizados aque-

1 O Youtube no qual há a entrevista e a execução da canção está indicado nas referências, a partir do nome de Caetano Veloso.

2 Na entrevista, Caetano Veloso afirma que a loja pertenceria ao pai de Glauber Rocha, que se chama Adamastor.

3 A Sloper era uma loja frequentada, predominantemente, por mulheres. A significação do estabelecimento não será analisada com mais profundidade em função dos limites desse artigo.

les integrantes da pequena burguesia baiana de então, com as próprias hierarquizações que se fazem presentes tanto na ocupação dos espaços como na caracterização e vivência dos valores sociais. A urbe daquele momento assimila os códigos e práticas da emergente cultura urbana. As palavras de Barthes, mais uma vez são oportunas:

O jogo é um tema que muitas vezes é destacado nas pesquisas sobre o centro; [...] [elas apontam a atração do centro sobre a periferia e ele é vivido] semanticamente como o lugar privilegiado onde está o outro e onde nós mesmos somos o outro, como o lugar onde se brinca. Ao contrário, tudo que não é o centro é exatamente o que não é espaço lúdico, tudo que não é a alteridade: a família, a residência, a identidade. Naturalmente, é preciso, principalmente para a cidade, procurar a cadeia metafórica, a cadeia que substitui Eros. É preciso procurar mais particularmente do lado das grandes categorias, dos outros grandes hábitos do homem, por exemplo, a alimentação, as compras que são verdadeiramente atividades eróticas na sociedade de consumo. Refiro-me [...] ao exemplo de Tóquio: as grandes estações que são o ponto de referência dos bairros principais são também grandes lojas. [...] A estação-loja tem [...] uma significação única e [...] essa significação é erótica: compra ou encontro. (Barthes, 2001, p. 229-230)

A “canção-gozação” indiretamente registra o aspecto de ultrapassagem e de transposição do mero “significante sensível”, qualificação com que tal rua, como outra qualquer, poderia ser lida. Ao contrário, a canção vem confirmar o caráter de referência, o denso “significado” e o aspecto simbólico, predicações que tal Rua merece e assume dentro do universo

de Salvador até meados da década de 70, momento em que o *shopping center* começa a se instalar em outras regiões da cidade. É a partir da Rua Chile que se irradiam os sentidos de elegância, modernidade e *finesse*, índices bastante ambicionados e perseguidos pelas classes sociais em estudo. Os referidos sentidos provenientes dos recortes metafóricos e metonímicos da Rua resvalam para a loja O Adamastor. Como *point* dos jovens e adolescentes, esse estabelecimento, predominantemente de artigos masculinos, se transforma numa referência tempo-espacial, significado este que se estende também à loja Duas Américas, ao Palace Hotel e à Sloper.

O mundo de fora – a rua – suplantaria o mundo de dentro – a casa –, já que o primeiro é aqui exposto como espaço salutar, pois apresentado como cenário da socialização e da descontração, tudo acontecendo a partir da irmanação com o chique, com o bom gosto, com o de bom nível, sem se perder de vista que tudo é mostrado na canção, a partir das *nuances* da ambiguidade e da ironia. Pode-se dizer que o olhar que visualiza a rua como instância identificada com aspectos negativos da esfera pública – espaço da desarmonia, do anonimato, da impessoalidade, da não identificação – sofre aqui um revés em seu equacionamento: expressiva vitória da rua sobre a casa, sem dúvida, tomando de empréstimo a célebre e clássica metáfora de Roberto DaMatta (1991), cuja significação, como se vê, aparece aqui desvirtuada.

Pode-se afirmar que o imaginário da época estaria bastante interligado com as culturas francesa e italiana, cujos ecos ressoam aqui, inclusive, por meio do cinema. A canção faz referências a verdadeiros símbolos do cinema francês da época: Brigitte Bardot – hoje samaritana ecológica, protetora dos animais, especialmente daqueles em vias de extinção –,

Alain Delon e Jean Paul Belmondo. Há referências também ao cinema italiano: “La dolce vita” – produção do diretor Federico Fellini, filme lançado em 1960 e de grande repercussão em todo o mundo ocidental⁴. O título do filme torna-se uma metáfora bastante utilizada ainda hoje. A película expõe os falsos valores do universo da alta sociedade romana do pós-guerra.

No que diz respeito à ressonância do que acontece no Brasil, há referência ao movimento musical da bossa nova e a um de seus papas – João Gilberto –, influenciador do autor da canção em estudo. A bossa nova surge nos últimos anos da década de 50 e se consolida nos anos 60. Há uma relação muito forte entre o movimento musical e o charmoso bairro de Copacabana, na época vitrine encantadora do Rio de Janeiro, por sua vez, vitrine do país. O caráter inovador e de estranhamento com que tal gênero musical se apresenta – certo tom desafinado, ressaltado na canção “Desafinado”, de João Gilberto – ganha destaque no texto em análise vindo a ser a moda que “fecha muito mais”, agrada e chega com muita força e determinação. Aliás, a gíria “fecha muito mais” aparece três vezes na canção; além das duas passagens já comentadas, comparece também na referência à lambreta, presença constante nos filmes de Fellini. Circulando sem o silencioso pelas ruas de Salvador, aquele veículo emitia um

4 Retratar a amada Itália, Federico Fellini trouxe à tela uma infinidade de personagens extravagantes, artistas exóticos, lindas mulheres e figuras caricatas que acabaram por caracterizar suas obras. “A Doce Vida antecipou as mudanças que fizeram dos anos 60 a década da transformação”. Está lá, à maneira melancólica, mas irônica de Fellini, a marca registrada da modernidade, da sociedade do espetáculo.

barulho ensurdecedor. A lambreta, que “fecha muito mais” seria também um instrumento de afirmação do jovem baiano.

Observar o movimento das ruas com um olhar crítico também faz parte da experiência urbana. Charles Baudelaire e Walter Benjamin, talvez, numa antevisão do incisivo encantamento despertado pelos objetos fetichizados, tematizam personagens alegóricas por intermédio das quais se elaboram leituras restritivas aos valores reificados da sociedade francesa. O *flâneur* é um dos mais conhecidos no rol dessas personagens.

Nas andanças pelas ruas do centro de Salvador, o jovem Caetano Veloso também faz a *flânerie* e, como tal, contempla o que está ao seu redor. Com olhar irônico, o artista observa a movimentação das ruas e das pessoas que, animadamente, entram e saem das lojas resplandecentes. Esboça-se uma oportunidade que possibilita ao jovem compositor/cantor situar-se de modo distanciado das atitudes captadas no instantâneo da cena. O artista, por assim dizer, também um *flâneur*, expressa suas identificações com aspectos outros descortinados na/pela cidade – traços da cultura do cinema francês e italiano e cultura musical brasileira e americana.

Retomando a obra de Jorge Amado, *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*, cujo fragmento foi transcrito anteriormente, pode-se afirmar que a Cidade da Bahia é recriada como territorialidade que outorgaria a quem com ela interagisse possibilidades de experiências com certo sentimento de plenitude. A produção mostra como na Capital baiana tudo seria mediado pelo afeto proveniente das relações com os lugares – nítidas referências para a ação e construção não só da história pessoal, mas igualmente da trajetória de gerações e gerações. Realçam-se marcas, pistas,

rastros, sobretudo, afetivos de sujeitos cujos percursos existenciais se delineiam e se configuram também nas contínuas interações com as sutilezas e com as singularidades das ruas e da urbe baiana como um todo.

Voltando à Rua Chile, pode-se afirmar que é daí que emergiria o espetáculo de que o cidadão, cotidianamente, costuma desfrutar. O caráter provinciano da Cidade da Bahia de então talvez contribua para que não se façam valer aspectos irmanados com feições de individualismo, materialismo e consumismo desenfreados, práticas e jeitos invasivos e influenciáveis, dos quais poderiam advir consequências desastrosas e danosas. Os efeitos destrutivos desses processos interfeririam na integridade do sujeito e repercutiriam também em seus contatos com a urbe, podendo vir a gerar intervenções de que resultariam processos de esmaecimento e/ou de inconsistência das relações afetivas com os espaços.

Ao lado do enlevo por conta da festa exterior na/da Rua, o narrador amadiano se quedaria diante de outra exibição, agora interiorizada. Sem dúvida, a Rua é prosclênio do deslumbre e do arrebatamento – *spetaculum* –, mas, em outra direção, ela também possibilita que o espectador se entregue à investigação e à vigília, atitudes que se manifestam diante da possibilidade de observação de sentidos que não se evidenciam, de imediato, na cena contagiante. Para além do espetáculo, articulam-se silêncios e reservas, instâncias com que se abririam espaços para outro binômio – intimidade e espaço público. Cabe ao observador identificar-se com o *speculatio* – não abrir mão da postura de alerta e de vigília, mesmo diante do deleite e do fascínio.

O narrador amadiano é um arguto *spectator*, bem como um crítico atento e perspicaz. Ele examina as entranhas da

Cidade da Bahia, perscrutando as ricas significações, tudo se articulando, no entanto, com um sentido de arguta atenção que ultrapassaria a contemplação embevecida. Faz-se necessária a atitude de certo *speculandus*, postura de comedimento ante um possível deslumbramento que poderia afastá-lo da contemplação do outro lado – o mundo das mazelas sociais, indisfarçável flagelo que tanto inquieta o escritor. A aquiescência ao *speculandus* permite que se conclua sobre outro importante componente da produção amadiana – o texto em estudo expõe para a visitante as belezas naturais e culturais da cidade, mas não se descuida, ao contrário, mostra-se atento no sentido de pintar com cores vivas e expressivas também as desigualdades socioeconômicas do povo baiano e, por extensão, brasileiro. *Spetaculum*, *speculandus*, *spectator*, conceitos pertencentes ao mesmo campo semântico, trazidos aqui para uma leitura da produção de Jorge Amado e que se constituem como tematizações de Marilena Chauí:

A gama de sentidos de *specio-specto* é de amplidão inesperada: [...] *Speculum* (espelho) é parente de *spetaculum* (a festa pública) que se oferece ao *spectator* (o que vê, espectador), que não apenas se vê no espelho e vê o espetáculo, mas ainda é capaz de voltar-se para o *speculandus* (a especular, a investigar, a examinar, a vigiar, a espiar) e de ficar em *speculatio* (sentinela, vigia, estar de observação, explorar, espreitar, *pensar vendo*) por que exerce a *spectio* (a vista, a inspeção pelos olhos). (Chauí, 1995, p. 36; grifos da autora)

Além do espetáculo pelo espetáculo, as cenas da Rua Chile realçam, senão um mergulho nas relações mais íntimas do sujeito, certa interação com um tempo-espaço contem-

plativo, tempo lento que possibilita outro tipo de prazer. Esboça-se uma imersão no voyeurismo, jorro erótico que emana daquele contato. Convém observar que, a despeito da efervescência coletiva, delineiam-se aspectos de ritmo próprio e pessoal, condição com que o sujeito realizaria a fruição notadamente intimista do binômio territorialidade/tempo. Fundem-se história e geografia numa topografia existencial e afetiva que concederia certo caráter de aura e de completude pacificadora ao binômio – sujeito/tempo-espço.

A canção de Caetano Veloso e algumas passagens da obra *Bahia de Todos os Santos* apontam como a interferência do mundo privado na esfera pública ainda se faz valer na Bahia de meados do século XX. Aliás, também nos dias atuais, talvez até de modo mais agressivo e prepotente. Observem-se os camarotes privados que ocupam ruas e trechos de praias durante o Carnaval! Ambos os textos focalizam a presença de tribos urbanas cuja vida cotidiana se delineia a partir da intensa e constante ocupação e dominação de áreas da cidade, prática que, no caso, se caracterizaria como uma interferência da esfera privada na esfera pública. Neste sentido, como se vê, há vivências e experiências⁵ nas ruas do centro, nas praias,

5 Vivência e experiência são conceitos tematizados por Walter Benjamin e discutidos por Sérgio Paulo Rouanet. Ao analisar o texto de Benjamin, Rouanet relaciona os princípios ali expostos com a teoria freudiana, buscando, assim, estabelecer correlações entre memória e consciência, no propósito de uma crítica da cultura. A experiência caracteriza-se por ser a esfera na qual a memória acumula impressões, sensações, sentimentos, excitações que jamais se tornam conscientes e que, transmitidas ao inconsciente, deixam nele traços mnemônicos duráveis, isto é, recursos que facilitam a aquisição e a conservação da memória. A memória e a experiência são, assim, elementos preservadores das raízes e da identidade do ser. Pertencem à esfera da vivência as impressões, cujo efeito de choque é interceptado pelo sistema percepção-consciência, e as quais

nos bairros que abrigam a elite e também nos clubes sociais, principalmente, naqueles localizados na Graça, Vitória e Barra – bairros reestruturados e eleitos como chiques. Reforça-se que a Rua Chile, espaço público, por excelência, não é frequentada por todas as classes sociais. As camadas populares utilizam outro ponto do comércio do centro – a Baixa do Sapateiro.

Não se perca de vista que a Rua Chile com suas lojas, hotéis, casas de chá representam a inserção de Salvador no Brasil moderno. Frequentar tais espaços se apresenta como um passaporte para o acesso a um mundo elitizado e até redentor, que elevaria a autoestima do cidadão baiano. Nesse sentido, cruzam-se função e significado, forma e representação. Em última análise, mesclam-se espaço físico e mundo simbólico – lugar e metáfora.

Os modos com que se apresentam os frequentadores da Rua permitem que se observe ali o encontro e a convivência pacífica de componentes de uma classe privilegiada, cujos integrantes se deleitam naquele espaço de esfera pública com ares de mundo privado. Convém destacar que os comportamentos, práticas, atitudes e gestos desses jovens esboçam os valores sociais que, inegavelmente, os singularizam e os uniformizam como grupo dotado de força e poder.

Ocorre que ali se torna improvável um valor elitista mais consistente, que se identifique com a decisiva perseguição de uma perspectiva de preservação do privado e do restrito. Como se observa, destaca-se a disponibilização do espetáculo

se tornam conscientes e, por isso mesmo, desaparecem de forma instantânea, sem se incorporar à memória. Essa interpretação da teoria freudiana do choque constitui o fio condutor da crítica cultural de Walter Benjamin.

levado a efeito na Rua, condição que não asseguraria, até dispersaria e inviabilizaria a peculiaridade e a exclusividade, sentidos e valores tão desejados e tão perseguidos.

Não abrindo mão da privacidade e dos valores inerentes à própria classe social, também na Cidade da Bahia é como se as camadas média e média alta quisessem estender para a Rua o sentido da “cápsula – a moradia [como] uma espécie de cápsula” (Benjamin, 1994, p. 43-44), imagem com que se qualifica a força soberana e acolhedora da casa, importante referência e reduto do universo burguês. Essa proteção seria assegurada e exercida também pelos clubes sociais da Cidade da Bahia, conforme ilustrações presentes em ambas as produções. Sem esses abrigos e proteções, os conflitos sociais poderiam ganhar terreno e conquistar uma perigosa proximidade do fechado e protegido mundo burguês.

A canção e o texto amadiano evidenciariam como também em Salvador a rua, tomada como extensão da casa, deveria confirmar o caráter harmônico da esfera privada. Igualmente aqui se esboçaria uma questão de honra com a qual a burguesia se compromete intensa e obstinadamente: não deixar vir a acontecer o esmaecimento ou até mesmo o desaparecimento dos traços, vestígios, marcas do indivíduo na multidão e na cidade grande (Benjamin, 1994, p. 44). Como se observa, os textos em análise elaboram representações do caráter de uniformidade dos valores provenientes dos espaços burgueses, traços tais com que se apresentam os frequentadores da Rua Chile. Sem dúvida, o lugar social é garantido e preservado na esfera pública.

Focando-se *Bahia de Todos os Santos*, pode-se afirmar que o livro também traduz a densa relação de Jorge Amado com a Cidade da Bahia. Trata-se do texto que realiza, sobremaneira,

o entrelaçamento *ethos-pathos* do escritor, conjunção que tão bem o caracteriza e o singulariza. Jorge Amado jamais teria aberto mão do vínculo paixão/imaginação e potencialidade cognoscitiva. Assim, o amor à cidade se articula também com o intuito de denunciar, sem disfarces, as misérias e o abandono do povo. Analisando as relações de Walter Benjamin com a cidade, Olgária Matos (1995, p. 15-16) elabora conclusões que se tornam adequadas igualmente para uma leitura das posturas do escritor baiano. Assim, também com Jorge Amado não ocorreria a transformação do par *ethos-pathos* no antagonismo *razão-paixão*, interferência opositiva com que se identificam certas práticas, vivências, leituras de modernidade. Jamais se poderia atribuir a Jorge Amado a aceitação de uma postura intelectual que buscasse aderir à ideia e à conclusão extremadas, de acordo com as quais “ao cultivar a arte de convencer, [perdia-se] a de comover” (Rousseau, *apud* Matos, 1995, p. 17).

Ao contrário de qualquer incompatibilidade, constata-se que em Amado a virtualidade cognoscitiva convive, vigorosamente, com a paixão e com a imaginação. O que se observa a partir dessa mescla é a imantação da racionalidade, ou seja, a presença da transformação que faz o racionalismo se manifestar por meio “[d]o conhecimento por semelhança, [da] imitação, [da] metáfora” (Matos, 1995, p. 16). É com a polissemia e com a metáfora que Amado canta, realça, percorre e expõe a cidade. Nessa direção, resgatam-se signos verbais para a abertura dos caminhos das cores fortes da mimese de caráter documental – léxicos do registro das incisivas e destrutivas desigualdades econômico-sociais. Perseguindo outra rota, recuperam-se signos verbais de natureza diversa, invocados agora como matizações vocabulares da afetividade, da

sinestesia, da fantasia, da subjetividade. Criam-se imagens, recolhem-se palavras com que se esboçam os atalhos da pulsão erótica, do encantamento e da magia, emoção e energia que jorram das andanças pelos becos, ladeiras, ruas de Salvador da Bahia. Contagiantes e deliciosas deambulações com que se envolvem não somente Jorge Amado e Caetano Veloso.

BIBLIOGRAFIA

- AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: Guia das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador*. São Paulo: Martins, 1966.
- BARROSO, Ari. *Na Baixa do Sapateiro*. Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/ary-barroso/163039/> >. Acesso em: 3 mar. 2017.
- BARTHES, Roland. Semiotologia e urbanismo. In: _____. *A aventura semiológica*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 219-231.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 361.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 31-63.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.
- MATOS, Olgária. Amor e cidade, amor na cidade: Walter Benjamin. In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (Org.). *Na sombra da cidade*. São Paulo: Escuta, 1995. p. 13-32.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

VELOSO, Caetano. Clever boy samba. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=8EOsOUQx7Yc> >. Acesso em: 10 jan. 2014.

FICÇÃO EM ONDAS CURTAS: OS RADIODRAMAS INÉDITOS DE ANTÔNIO CALLADO NA BBC (1943-1947)¹

Daniel Mandur Thomaz

Oxford University

Ao iniciar uma pesquisa sobre romances publicados no contexto da Transição Democrática Brasileira (1979-1989), analisando como temas históricos eram reelaborados ironicamente num esforço de repensar criticamente a História do Brasil, o romance *Memórias de Aldenham House* (1989), de Antônio Callado, me chamou atenção. Trata-se do último romance que o autor publicou em vida, e nele, Callado relata a trajetória do jornalista e militante político Perseu, filho de um inglês e de uma brasileira, que desembarca em Londres no início dos anos 1940 para trabalhar na Seção Latino-Americana da BBC, em plena Segunda Guerra Mundial. Perseu consegue escapar da perseguição política do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945), momento em que militantes de esquerda agrupados em torno do Partido Comunista estavam na clandestinidade, e fugir para uma Inglaterra marcada pelo conflito com as nações do Eixo.

¹ Pesquisa realizada com financiamento da CAPES, bolsa de doutorado pleno no exterior.

Antônio Callado (1917-1997), cujo centenário se comemora esse ano (2017), se estreou como romancista com *Assunção de Salviano* (1954), mas se consagrou como sucesso de crítica e público nos anos 60, com *Quarup* (1967). Foi, além de romancista, um jornalista presente em momentos cruciais da história do Brasil e do mundo. Cobriu eventos com relevância histórica e política inegáveis, como a Segunda Guerra Mundial, a primeira reunião da Organização dos Estados Americanos (OEA) em 1948, o trabalho dos irmãos Vilas-Boas no Xingu, conflitos de terra no Nordeste brasileiro nos anos 50 e a Guerra do Vietnã em 1968, como correspondente do Jornal do Brasil. Além da atividade literária e jornalística, o engajamento político de Callado, alinhado com o pensamento de esquerda, marcou sua trajetória intelectual. Tomou parte em vários movimentos contra a ditadura civil-militar dos anos 60 e 70, como o protesto em 1965 em frente ao Hotel Glória no Rio de Janeiro, que lhe rendeu sua primeira prisão por motivos políticos (Martinelli, 2007, pp. 82-83), e o envolvimento indireto com a luta armada, colaborando em atividades de apoio à guerrilha do Caparaó (1966-67) (Ridenti, 2011, pp. 23-56). Essa militância política, que se radicaliza depois do golpe militar de 1964, dará a Callado um papel destacado nos meios intelectuais de esquerda, tendo influência notória em seus trabalhos jornalísticos e literários, como já notado por críticos e biógrafos (Leite, 1983; Ridenti, 2011; Martinelli, 2007).

É fato bem estabelecido pela crítica que o romance *Memórias de Aldenham House* tem um fortíssimo viés autobiográfico, já que Antônio Callado, assim como o protagonista de seu romance, foi para a Inglaterra em 1941, aos 24 anos de idade,

para trabalhar como redator do serviço Latino-Americano da BBC, lá permanecendo até 1947, quando retorna para o Brasil. Na Inglaterra, Callado constituiu família, casando-se em 1943 com a funcionária da BBC Jean Maxine Watson, com quem teve 3 filhos, e sua estadia no Reino Unido em plena guerra influenciou profundamente sua carreira como jornalista internacional e como escritor.

Embora estivesse interessado inicialmente em como Callado discute a ditadura Vargas, a Segunda Guerra Mundial e outros temas históricos importantes em seu romance, o que me chamou atenção em *Memórias* foi a força que a narrativa ganha quando nela aflora sua dimensão memorialista, através de seu aspecto autobiográfico. Surpreendeu-me, sobretudo, que tal aspecto tenha sido tão negligenciado pelos críticos que previamente haviam analisado a obra, tendendo a focar na influência da literatura inglesa sobre a escrita de Callado, sobretudo na presença de referências a James Joyce (Von Brunn, 2004), e nas reflexões sociológicas da narrativa sobre a tradição autoritária na América Latina (Agazzi, 2003; 2011), aspectos importantíssimos, mas que, no entanto, deixavam de lado a já mencionada dimensão biográfica e testemunhal da obra.

Incomodado por esse silêncio da crítica, passei a considerar que seria interessante uma incursão aos arquivos da BBC para tentar buscar documentos sobre a passagem de Callado pela Inglaterra, na esperança de que, se existissem, esses documentos poderiam dar indicações sobre seus anos ingleses durante a Segunda Guerra e sobre como tal experiência influenciou seu trabalho. Depois de contatar arquivistas da BBC e agendar uma visita de pesquisa, os resultados se mostraram compensadores.

OS RADIODRAMAS INÉDITOS DE ANTÔNIO CALLADO

Minha incursão nos Arquivos da BBC (BBC Written Archives), em Reading, Reino Unido, começou em maio de 2014, quando encontrei duas pastas seladas com o nome A.C. Callado, repletas de cartas, memorandos e recibos. Rastreando os recibos e notas do departamento de copyright da BBC, pude localizar traduções, crônicas e peças radiofônicas que Callado produziu durante sua estadia na Inglaterra e que tinham sido, até então, ignoradas por historiadores, críticos e biógrafos. Esse trabalho de levantamento foi complementado com incursões aos arquivos pessoais de Callado, doados à Fundação Casa de Rui Barbosa por Ana Arruda Callado, sua viúva.

Em meio a esse rico material, destacam-se dezenove roteiros de radiodramas produzidos por Callado para serem transmitidos em português pelo Serviço Latino-Americano.² O interesse de tais peças se constitui em três aspectos básicos: estético, crítico e histórico. Os roteiros possuem dimensão literária, e sua leitura pode ser proveitosa não apenas para apreciadores da obra de Antônio Callado ou interessados em teatro ou radiodramas de uma forma geral, mas também para leitores não-iniciados no universo da crítica especializada. Para os críticos e estudiosos da produção literária de Antônio Callado, as peças têm um apelo profundo: trata-se das primeiras experiências ficcionais do autor, revelando o aspecto formativo de seus anos ingleses. Para historiadores e estudiosos da comunicação, as peças são preciosas fontes primárias, com potencial para abrir novas rotas de pesquisa

² Esse material inédito foi editado por mim e encontra-se no prelo. Será publicado em forma de livro pela Editora Autêntica, Belo Horizonte, Brasil. Ainda sem data prevista de lançamento.

sobre a participação de intelectuais brasileiros na Segunda Guerra Mundial e nos mecanismos de propaganda britânica durante o conflito.

Nos roteiros, Callado refere-se diretamente a distintos momentos da Segunda Guerra Mundial. Temos, por exemplo, a ocupação francesa, tematizada em *Jean e Marie*; um balanço do conflito no ano de 1943, desenvolvido em *Revista do Ano*; a atuação da RAF e o esforço de guerra, em *Ainda Mais Força Aérea*; e uma sátira dos instrumentos de propaganda nazista cheia de elementos metalinguísticos, em *A Tristeza do Barão de Munchausen*.

Além disso, Callado faz inúmeras referências à tradição literária e científica brasileira e europeia, como em *Santos Dumont*, *Lord Byron e a Grécia*, *Correio Brasiliense*, *O Exílio de Frederic Chopin*, *Charles Dickens – Ou o Mistério de Edwin Drood*, e *O Poeta de Todos os Escravos*, essa última tendo como protagonista o poeta Castro Alves. Somam-se aos temas já referidos peças que se aventuram por enredos históricos ligados diretamente à formação política, social e da identidade cultural do Brasil, como em *A Eterna Descoberta do Brasil*, *América, 15 de Novembro*, *Cavalcade Carioca*, *Rui*, *o Professor de República* e *O Recado de D. Pedro*. Incluída nesse campo está também *Le Visage du Brésil*, peça representativa dos meses de 1945 em que Callado trabalhou na *Radiodiffusion Française*, retornando depois à Inglaterra e lá ficando até 1947.

A Seção Brasileira da BBC nasceu como parte do Serviço Latino-americano, criado em 1938. As transmissões até 1943 ocorriam em xifopagia, ou seja, os textos eram transmitidos em espanhol e português simultaneamente, com trechos lidos primeiro em um idioma e depois em outro, o que tornava a transmissão certamente cansativa para os ouvintes.

Em novembro de 1943, a seção brasileira ganhou mais independência e mais programas, o que se relacionava certamente ao fato de que em 1942 o Brasil entrara na guerra do lado dos Aliados. O programa Radio-Magazine, que veiculava os radio-dramas de Callado, foi criado nessa época e ia ao ar nas noites de sexta-feira (Leal, 2008).

Em 1943, Callado casa-se com sua primeira esposa, a funcionária de carreira da BBC Jean Maxine Watson, o que lhe dá o direito de trabalhar mais horas para a companhia. Isso provavelmente se deve à mudança em sua situação legal de permanência e trabalho na Inglaterra, possibilitada pelo matrimônio com uma cidadã britânica. Nos arquivos da BBC, encontramos um memorando interno, em inglês, reservado à administração, que afirma o seguinte: “O Sr. Callado, através do seu recente casamento, entra na categoria de artistas e locutores com parentesco com um membro do corpo de funcionários da companhia [...]. Na prática, não se deve introduzir nenhuma restrição ao número de compromissos [de prestação de serviço] acima da média do que ele já tem atualmente”.³ Assim, com uma maior demanda de produção e a possibilidade de trabalhar mais horas para a companhia, Callado produzirá a partir de então peças para serem encenadas e transmitidas pelo rádio, além das traduções dos noticiários de guerra que vinha fazendo desde 1941.

Por serem transmitidas durante a guerra, as peças passavam também por censura prévia, e o nome do censor aparecia sempre indicado no cabeçalho dos roteiros. Em todos eles o nome era o de W.A. Tate, funcionário anglo-brasileiro da seção

3 A.C TALKS 1942-1962, *BBC Written Archives*, Reading, UK [Livre tradução do inglês].

Latino-americana que chegou à companhia pouco antes de Callado. No cabeçalho das peças, aparece também o nome do produtor M.C.K Ould, parte do *staff* da companhia.⁴

Nos roteiros originais há alguns cortes e marcas, editando o conteúdo previamente à sua leitura e transmissão. Embora seja impossível saber se esses cortes foram fruto da edição do próprio Callado ou do censor, o que podemos afirmar com segurança é que as passagens cortadas não possuem nenhum sentido político particular, indicando tratar-se apenas de trabalho editorial.

É interessante ressaltar que algumas das peças que estavam nos arquivos da BBC tiveram cópias mimeografadas por Callado e podem ser encontradas nos seus arquivos pessoais, na Fundação Casa de Rui Barbosa. A diferença, no entanto, é que lá os roteiros encontram-se sem a data de transmissão pela BBC. Muitas das cópias que estão no Brasil foram classificadas como “sem data” (s/d). Além disso, Callado reaproveitou posteriormente alguns desses roteiros para retransmiti-los no Brasil, por isso, sua classificação em arquivo traz geralmente a data de sua retransmissão e não a de sua transmissão original pela BBC.

Um exemplo disso é o roteiro *Lord Byron e Grécia*. Nos arquivos da Casa Rui Barbosa ele é datado como sendo transmitido pela Rádio Globo em 7 de setembro de 1947, quando Callado já havia retornado ao Brasil, mas pelos recibos que encontrei na BBC pude descobrir que a peça foi transmitida pela BBC originalmente em 16 de setembro de 1943. Nos casos raros em que não foi possível determinar com precisão

4 Para mais informações sobre o *staff* da Seção Latino-Americana ver, por exemplo, Leal Filho, 2008; e Bezerra, 2002.

a data da peça, utilizei elementos do próprio texto, como referências a acontecimentos da guerra ou eventos políticos, para determinar a data provável da transmissão.

Em conjunto, os roteiros revelam um interessante esforço de síntese e uma tentativa de representação da identidade brasileira. O tom algo ufanista presente em algumas peças é marca de um momento em que as sensibilidades nacionais estavam afloradas. Callado foi certamente tocado pela tonalidade nacionalista das transmissões britânicas, que tinham o intuito de mobilizar os ânimos e o moral da população diante do esforço de guerra e dos bombardeios que atingiam o Reino Unido. Por outro lado, a distância da terra natal e as saudades do Brasil certamente despertaram no autor um amor fervoroso pelo seu país, como revelou em diferentes entrevistas.⁵

Outro elemento a ser considerado é o contexto institucional no qual os roteiros foram produzidos. A *British Broadcasting Company* (BBC), criada na Inglaterra em 1922, se expandiu internacionalmente dez anos depois, em 1932, com o *Empire Service*, transmitindo em ondas curtas conteúdo em inglês para os territórios do Império Britânico. Em 1938, num movimento ousado de expansão internacional, a BBC lança um serviço em árabe para o Oriente Médio e, logo em seguida, em espanhol e português para a América Latina. O *Empire Service* é renomeado como *BBC Overseas Service* em 1939 e até 1942 já havia serviços transmitindo em ondas curtas em praticamente todas as línguas europeias, além de inúmeras línguas faladas na Ásia e no Oriente Médio, como o persa (1940), o malaio (1941) e o mandarim (1941).

5 Ver Leite, 1983 e Ridenti, 2011.

Esse expansionismo radiofônico teve razões muito pragmáticas desde o seu início. No caso do serviço em árabe, tratava-se de se contrapor às transmissões da rádio italiana instalada em Bari, que transmitia em árabe para o Oriente Médio. No caso da América Latina, Itália e Alemanha já transmitiam para a região em português e espanhol, o que impunha ao Reino Unido uma considerável desvantagem geopolítica na região (Mansell, 1982; Curran, 2015). A guerra de propaganda radiofônica entre britânicos, de um lado, e italianos e alemães, do outro, começou, portanto, ainda em 1938, um ano antes do início formal da Segunda Guerra Mundial.

É nesse contexto que se inserem as peças de radiodrama escritas por Callado a partir de 1943. Há ali um duplo esforço: estético e político. As peças trazem elementos de erudição histórica e literária, em parte porque o autor se formava intelectualmente enquanto as escrevia; trazem também uma busca por compreender o papel do Brasil num mundo em rearranjo rápido e violento; e trazem, por fim, um engajamento com a causa antinazista, que por razões institucionais e geopolíticas se confunde frequentemente com um pendor pró-britânico. O engajamento político e certa anglofilia, aliás, serão traços definidores da identidade intelectual de Antônio Callado que o acompanharão até o fim. No seu obituário, publicado na revista *Isto É* em fevereiro de 1997, esses dois elementos aparecem de forma taxativa já no título, “Um gentleman indignado”, fazendo referência ao mesmo tempo à sua formação intelectual anglófila e ao seu contundente posicionamento político como intelectual.⁶

6 “Um gentleman indignado – Antônio Callado morre aos 80 anos como exemplo de integridade intelectual”. *Isto É*, 05/02/1997.

CORREIO BRASILIENSE

Um bom exemplo do tipo de radiodrama que Callado produzia para a BBC é *Correio Brasiliense*, transmitido pelo Serviço Latino Americano em 2 de setembro de 1943. O título faz referência ao que é considerado um dos primeiros jornais a circular no Brasil, publicado em Londres de 1808 a 1822 pelo jornalista Hipólito da Costa, e enviado para o Brasil por navio para ser distribuído clandestinamente. O tom liberal e as críticas contra a monarquia portuguesa eram as razões para o jornal ser editado em Londres, como forma de escapar da censura portuguesa no Brasil. O jornal teve um papel histórico fundamental na difusão de ideias liberais no Brasil e apoiou claramente movimentos por elas inspirados, como a Revolução Pernambucana de 1817 e as movimentações políticas que pavimentaram o caminho para a Independência do Brasil em 1822.

O roteiro se inicia com um narrador em terceira pessoa tecendo uma série de considerações sobre a importância da difusão das ideias e seus reflexos nos fenômenos históricos, usando como exemplo o caso da influência dos ideais das Revoluções Francesa e Americana na Independência do Brasil. Esse parece ser apenas o gancho para introduzir um elemento essencial ao argumento do roteiro: as históricas relações entre o Reino Unido e o Brasil. Callado se refere ao papel de figuras como John Taylor e Lord Cochrane na Independência do Brasil, já que a Inglaterra apoiava naquele momento as forças brasileiras que se batiam contra as tropas portuguesas. Nesse sentido, o narrador declara: “Há os ingleses que lutaram no Brasil e os brasileiros que lutaram pela Independência do Brasil na Inglaterra”, referindo-se à atuação de Hipólito da Costa.

A estrutura do roteiro consiste em um narrador que coordena a ação através de diálogos que se desdobram em dois

espaços históricos diferentes. Primeiro, o ouvinte é conduzido a Londres no início do século dezenove, onde Hipólito da Costa é visitado pelo poeta e historiador inglês Robert Southey (1774-1843). O encontro entre eles é absolutamente ficcional. Southey, amigo de Coleridge (1772-1834) e Poeta Laureado entre 1813 e 1843, escreveu uma História do Brasil cujo primeiro volume foi publicado em 1810 e se tornou bastante influente entre intelectuais brasileiros na primeira metade do século dezenove, citado por românticos como Gonçalves Magalhães, Araújo Porto Alegre e Torres Homem como um exemplo de como a historiografia brasileira deveria ser escrita – referências a Southey aparecem na Revista literária *Nithéróy*, de 1836. Por sua vez, Hipólito da Costa é um intelectual perseguido pela Inquisição portuguesa e preso por três anos (1802-1805), acusado de difundir ideias maçônicas e liberais em Portugal. O diálogo entre Hipólito e Southey é marcado, além da mútua afabilidade, pelo caráter engajado de Hipólito e seu profundo desejo de ajudar a libertar o Brasil de sua condição subalterna, ou, em suas palavras, de sua “letargia colonial”.

Hipólito da Costa é retratado por Callado como um intelectual engajado exilado em Londres. O tema do engajamento político de artistas/intelectuais é recorrente em inúmeros romances de Callado, e até mesmo de sua trajetória pessoal como intelectual socialista que passou a maior parte de sua vida em um mundo ideologicamente polarizado pela Guerra Fria.⁷ As menções à perseguição da Inquisição contra Hipólito e seu exílio podem ser lidas também como referências indi-

7 Ver, por exemplo, além do já citado *Memórias de Aldenham House* (1989), o romance *Bar Dom Juan* (1971).

retas à situação política vivida pelo Brasil no momento da transmissão da peça, em 1943: o Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945), uma ditadura marcada por censura, perseguição política, tortura e brutalidade contra dissidentes.

O narrador então transporta os ouvintes para a província de Pernambuco, no Nordeste do Brasil, no ano de 1827. O diálogo agora se dá entre um jovem e sua mãe, que tenta impedi-lo de ir a uma reunião clandestina de rebeldes organizada na casa de Domingos José Martins, líder da Revolução Pernambucana. A rebelião de 1817 foi um movimento emancipatório de bases liberais que pavimentou o caminho para a Independência em 1822. O filho argumenta que é seu dever lutar pela liberdade e sublinha dois fatos em seu diálogo com sua mãe: primeiro, ele confia na liderança e perspicácia de Domingo Martins, que, de acordo com ele, viveu no Reino Unido e lá aprendeu os modos da gente livre (“Ele viveu na Inglaterra e voltou de lá sabendo como vive um povo livre”), e, em segundo lugar, o jovem nos informa que aprendeu sobre o fardo do colonialismo e da falta de liberdade através de sua leitura do *Correio Brasiliense*, editado clandestinamente por Hipólito – novamente, em uma possível referência à censura e perseguição política durante o Estado Novo. O roteiro termina em 1822, quando a Independência do Brasil é declarada em São Paulo. Na última linha do roteiro, o autor menciona a Inglaterra novamente, dessa vez focando na importância de Hipólito da Costa, um intelectual trabalhando pelo Brasil em Londres: “Para aquele momento de glória [a Independência], brasileiros haviam lutado até aqui, em Londres”.

O mais fascinante no roteiro de *Correio Brasiliense* é como Callado maneja sua posição como empregado da BBC, cujo papel era escrever radiodramas combinando entretenimento

e propaganda antinazista (e pró-britânica) para interferir no debate público brasileiro, usando suas atribuições como escritor de roteiros para atacar indiretamente o regime de Vargas. Intelectual progressista, Callado parece fantasiar que ele, como Hipólito fizera um século antes, seria capaz de alertar o público brasileiro contra as arbitrariedades do Estado.

JEAN E MARIE

Outro excelente exemplo é o caso de *Jean e Marie*, radiodrama transmitido no dia 14 de julho de 1943, no aniversário da Revolução Francesa. Os dois protagonistas que dão nome ao roteiro são um casal vivendo em território francês sob ocupação alemã. Já nas primeiras linhas do enredo, temos Jean recitando um verso do poema de Verlaine “*Il Pleure dans mon coeur*” (Verlaine, 1973), dando o tom da narrativa, marcada pelas digressões poéticas de Jean e suas citações de Mallarmé e Verlaine, em contraste com as súplicas de Marie para que o poeta se junte à resistência contra a ocupação nazista.

Jean é descrito como um poeta que não deseja se envolver com a política e que não se importa em interagir com os nazistas que ocupam a cidade, ocasionalmente até mesmo recebendo visitas de um capitão da SS em sua casa. Tal relação com Herr Schwartz leva seu vilarejo a acreditar que Jean colabora com os nazistas. Suas elucubrações poéticas são encaradas por Marie como mero escapismo, e a questão do engajamento do artista é trazida à tona em inúmeras passagens do texto. Marie não pode suportar a ideia de que seu marido, se não é um colaborador de fato, comporta-se como alguém cuja apatia trai a memória da revolução de 1789.

A tensão na narrativa cresce até o ponto em que os concidadãos de Jean, com o apoio de Marie, o acusam de traição.

Diante de apatia de Jean, Marie percebe que sua recusa em resistir aos nazistas é moralmente insustentável e decide abandoná-lo. No clímax da narrativa, Jean decide deixar a casa; no entanto, antes de sair, Marie descobre uma bomba escondida em um volume de poemas de Arthur Rimbaud (1854-1891). Jean então se revela, contando que agiu como colaborador para conquistar a confiança de Herr Schwartz e, assim, poder conspirar de forma mais efetiva contra os nazistas. A bomba encontrada por Marie se destina a explodir uma fábrica controlada pelos alemães, e Jean implora a sua esposa que não revele seu disfarce.

Fica evidente, a partir de então, que Jean enfrentou bravamente a humilhação de ser considerado um traidor por sua vila e pela própria esposa em nome dos ideais da resistência francesa. Suas últimas palavras são uma citação do poema de Mallarmé sobre a morte de Verlaine, “Un peu profond ruisseau calomnié la mort” (Mallarmé, 1957, p. 92), sugerindo – embora apenas para uma audiência bem informada – que o destino de Jean é a morte. Ele é agora visto por Marie como um revolucionário e potencial mártir, alguém capaz de abdicar de sua vida (e honra) pelo bem da França. As últimas palavras de Marie para Jean, cheias de dor e culpa, são “Jean, Jean d’Arc!”, construindo assim uma analogia entre o protagonista e Joana d’Arc, santa e mártir francesa que teve papel político crucial na Guerra dos Cem Anos.

Embora o enredo de *Jean e Marie* funcione basicamente como uma apologia da resistência francesa, recorrendo em diversos pontos a elementos de melodrama, o roteiro possui também momentos de demarcada sofisticação. Por exemplo, a tensão entre poesia e engajamento, ou entre estética e política, é posta de forma interessante, com citações de

Verlaine e Mallarmé (e a referência direta a Rimbaud) funcionando como índices no enredo. A história começa com uma citação de *Il pleure dans mon coeur*, poema de Verlaine no qual alguns versos são reveladores do próprio desfecho do enredo de *Jean e Marie*: “Quoi? Nulle trahison? Ce deuil est sans raison” (Verlaine, 1973, p. 181) [Que? Não há traição? A dor é sem razão]. É como se Callado estivesse escondendo já nas primeiras linhas do enredo um índice de seu desfecho: de fato, Jean não é um traidor (“nulle trahison”). Acontece o mesmo com as últimas palavras de Jean, citando o último verso do poema *Le tombeau* [a tumba], de Mallarmé, “Un peu profond ruisseau calomnié la mort” (1957, p. 92), indicando que o poeta da história (Jean) morrerá ao explodir sua bomba na fábrica nazista. Isso é reforçado pelas palavras de Marie (“Jean, Jean d’Arc!”), articulando engajamento político e misticismo cristão.

A relação entre misticismo e política é algo que permeia diferentes momentos da ficção de Antônio Callado, e mesmo sua vida pessoal, como jornalista e militante de esquerda. Trata-se de uma solução interessante para um dilema enfrentado por muitos intelectuais brasileiros de sua geração, criados e nutridos em uma sociedade profundamente marcada pela influência católica, mas atraídos pelo rigor do materialismo dialético e pelos princípios do marxismo.

Outro elemento importante está no fato da bomba que revela Jean como um herói/mártir/revolucionário, no clímax do enredo, estar escondida dentro de um volume de poemas de Rimbaud. Isso sugere que Callado busca nesse dispositivo metafórico construir uma articulação entre estética e política, usando a bomba dentro do livro como referência às explosivas ou incendiárias implicações políticas da expressão estética,

capaz de transcender as fronteiras entre arte e vida. Callado, assim, opera em diferentes camadas de significação. Num primeiro plano, temos a tensão entre estética e política representada pelos personagens e suas motivações. Jean é um poeta comprometido com o experimentalismo e com especulações acerca da natureza da poesia e do que poderíamos chamar de metafísica da criação, como quando, ainda nas primeiras linhas do roteiro, se pergunta se Verlaine estava consciente do poder e da extensão das suas palavras no momento da escrita de seus poemas. Marie, por outro lado, é absolutamente devotada à causa da resistência contra a invasão nazista, e, em suas falas, engajamento político é quase sinônimo de pertencimento à cultura francesa. Isso é reforçado pelo fato de que o enredo se passa num dia de efeméride nacional, a queda da Bastilha. O conflito mais evidente é então o confronto entre os dois amantes: Jean (poesia/ estética) e Marie (política). A tensão é resolvida quando a bomba (escondida num volume de poemas de Rimbaud!) é encontrada e a força moral de Jean (seu comprometimento com a resistência) é revelada.

Num segundo plano, a bomba (Rimbaud) é precisamente o índice de um problema estético bastante sério, nomeadamente o dilema filosófico entre a dimensão social e histórica da arte em contraposição a sua pretensa autonomia. Essa questão não era exatamente nova nos anos 1940, mas parece ser algo ainda presente na geração de Callado. Tal dilema tem implicações importantes no debate sobre o engajamento da arte (e dos artistas) em oposição a ideia da arte como fenômeno que opera numa dimensão radicalmente apartada da vida cotidiana, marcada pela ideia de pureza das formas estéticas, posição que encontrou eco em movimentos artísticos marcados pelo princípio da “arte pela arte” (Kelner, 2007,

p. 22). Marcuse, por exemplo, ataca esse problema classificando-o como uma aporia. Segundo ele, a arte tem caráter ambivalente, possui uma dimensão autônoma, que nega a existência da realidade e não segue leis externas a si própria, ao mesmo tempo em que pode transfigurar a existência e subverter a lógica mesquinha do cotidiano. Essa ambivalência é encarada por Marcuse como uma “constante ontológica” (Schweppenhäuser, 2007, p. 459). Essa questão é abordada por Callado em *Jean e Marie* de forma bastante interessante. A bomba (Rimbaud) encontrada por Marie e que se destina a explodir uma fábrica nazista pode ser tomada como uma expressão simbólica do potencial da poesia (e da arte, por extensão) de subverter (ou explodir) as conversões impostas pela experiência cotidiana. Assim, Rimbaud (poesia) pode encapsular uma arma, um explosivo estético com potencial político de alcance revolucionário. Ao fim do enredo, não apenas a tensão romântica entre Jean e Marie é resolvida (ele não é um colaborador e, portanto, é digno de seu amor), mas a própria tensão entre a dimensão autônoma da arte e seu lugar histórico e social é resolvida, já que a arte pode ser usada para subverter o mesmo contexto social que a torna possível.

Além disso, a relação entre misticismo e engajamento político, tão evidente nesse roteiro de 1943, é também tematizada em vários romances de Callado. No mais conhecido deles, *Quarup* (1967), o protagonista – Nando – é um padre católico que vai à região do Xingu no interior do Brasil para catequizar indígenas e, após uma série de provações e choques de realidade, perde sua fé e se engaja na guerrilha contra a ditadura civil-militar (1964-1985). Dessa forma, o misticismo do protagonista se transforma em idealismo revolucionário, uma transmutação que não altera a essência transcendental

das suas motivações, mas obriga-o, contudo, a articular sua perspectiva abstrata e transcendente (teoria) com a ação revolucionária contra o regime autoritário.

CONCLUSÃO

Os roteiros inéditos escritos por Antônio Callado nos anos 1940 e encontrados recentemente têm potencial para lançar uma luz nova sobre sua produção, sobretudo, levando em consideração três aspectos: datação, temática e estilo. Em primeiro lugar, a simples descoberta desses radiodramas dos anos 1940 significa um choque com as cronologias oficiais, que mostram a estreia de Callado na literatura como tendo se dado apenas nos anos 1950, com a peça de teatro *O Fígado de Prometeu*, de 1951, e o romance *Assunção de Salviano*, de 1954. Isso se dá porque os biógrafos e estudiosos da obra de Callado, até então, haviam se dedicado muito pouco ao trabalho de investigação nos arquivos, produzindo análises que se baseavam apenas em seus romances publicados e em entrevistas.⁸

Além disso, um aspecto constantemente ignorado pela fortuna crítica de Callado é o papel de seus anos na Inglaterra para o desenvolvimento de sua temática. Uma análise prévia dos radiodramas encontrados, sistematizada em outra publicação, mostra que vários dos elementos temáticos que o autor desenvolverá ao longo de sua obra já aparecem nos roteiros dos anos 1940.⁹ Assim, analisando esses radiodramas em com-

8 Uma exceção a isso é a fotobiografia publicada por Ana Arruda Callado, que menciona a cópia do roteiro de *Cavalcade Carioca* que se encontra nos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ver A. A. Callado, 2013.

9 Mandur Thomaz, Daniel. Stepping onto an unknown island: the forgotten radio scripts of Antônio Callado. In: *Portuguese Studies Review* 23, 1 (2015):1-29

paração com sua obra posterior, é possível entender melhor o processo de formação intelectual de Antônio Callado, seu papel como intelectual brasileiro em plena Segunda Guerra Mundial e a influência de seus anos ingleses no desenvolvimento de sua temática.

A análise desse material também abre uma trilha para se pensar sobre a contribuição que a linguagem da rádio e a cultura *pop* dos anos 1940 tiveram sobre a escrita de Callado. Afinal, textos críticos e biográficos já apontaram para a influência do cinema e até mesmo dos quadrinhos na obra do autor, uma vez que ele trabalhou como tradutor de quadrinhos para o jornal *O Globo* em fins dos anos 1930, junto com o colega Nelson Rodrigues (Martinelli, 2007: 45). A partir dos roteiros aqui reunidos, no entanto, fica claro que a influência da linguagem da rádio e da estrutura das peças transmitidas pela BBC devem ser levadas em consideração para se pensar a escrita do autor. Nos arquivos da BBC, foi possível encontrar inúmeras traduções feitas por Callado de radiodramas escritos originalmente em inglês, o que atesta que o autor aprendeu a estrutura e o modo de escrita dos roteiros apresentados pela companhia e os utilizou como modelo para suas próprias peças. Esses modelos de narrativa e diálogo terão impacto sobre a dramaturgia que Callado desenvolverá a partir dos anos 1950.

Julgamos também que este é um momento extremamente oportuno para tratarmos desses textos. Em 2017, comemora-se o centenário do nascimento de Antônio Callado (1917-1997). Em 2018, se comemorará os 80 anos da fundação da Seção

Brasileira da BBC, já que a primeira transmissão em português para a América Latina deu-se em 15 de março de 1938. Além disso, em 2019, haverá certamente uma série de programas, livros e debates sobre os 80 anos do início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), sem dúvida, um dos fenômenos históricos e geopolíticos mais relevantes do mundo contemporâneo. Tais textos, recentemente resgatados dos arquivos, podem enriquecer de forma contundente esses debates.

BIBLIOGRAFIA

- AGAZZI, Giselle Larizzatti. 2003. "A história do lado de lá: uma leitura de Memórias de Aldenham House." *Via atl. Via Atlântica*, n.º 6: 189-201.
- _____. 2011. "Um Romance Policial Latinoamericano e Os Fantasmas Do Passado." *Diálogos Latino Americanos*, n.º 18: 1-14.
- BEZERRA, Elvia. 2002. *Meu diario de Iya: Iya cavalcanti*. Rio de Janeiro: Topbooks. <http://www.travessa.com.br/meu-diario-de-lya-lya-cavalcanti/artigo/3b69d30d-5681-4b16-a7e7-1e53f7470e89>.
- CALLADO, Ana Arruda. 2013. *Antonio Callado: fotobiografia*. Recife: CEPE Editora, Companhia Editora de Pernambuco.
- CALLADO, Antônio. 1954. *Assunção de Salviano (romance)*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- _____. 1967. *Quarup: romance*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- _____. 1971. *Bar Dom Juan: romance*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- _____. 1989. *Memórias de Aldenham House: romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CURRAN, James. 2015. *Power without Responsibility: Press, Broadcasting and the Internet in Britain*. Place of publication not identified: Routledge.
- KELLNER, Douglas. 2007. "Introduction: Marcuse, Art and Liberation." In *Art and Liberation: Herbert Marcuse – Collected Papers of Herbert Marcuse*, edited by Douglas Kelner. Vol. 4. New York: Routledge.
- LEAL, Laurindo. 2008. *Vozes de Londres: memórias brasileiras da BBC*. EdUSP.
- LEITE, Lígia Chiappini. 1983. "Quando a Pátria Viaja: Uma Leitura Dos Romances de Antônio Callado." In *O Nacional e o Popular Na Cultura Brasileira: Artes Plásticas e Literatura*, edited by Carlos

- Zilio, João Luiz Lafetá, and Lígia Chiappini Leite. São Paulo: Brasiliense.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1957. *Poems*. Translated by C.F MacIntyre. Berkeley: University of California Press.
- MANSELL, Gerard. 1982. *Let Truth Be Told 50 Years of BBC External Broadcasting*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- MARTINELLI, Marcos. 2007. *Antonio Callado: um sermonário à brasileira*. São Paulo: Annablume.
- RIDENTI, Marcelo. 2011. "A Guerrilha de Antonio Callado." In *Perfis Cruzados: Trajetórias e Militância Política No Brasil*, edited by Kushnir Beatriz, 23-53. Rio de Janeiro: Imago.
- SCHWEPPEHÄUSER, Gerhard. 2007. "Afterword: Art as Cognition and Remembrance: Auto- Nomy and Transformation of Art in Marcuse's Aesthetics." In *Art and Liberation: Herbert Marcuse – Collected Papers of Herbert Marcuse*, edited by Douglas Kelner. Vol. 4. New York: Routledge.
- VERLAINE, Paul. 1973. *Fêtes Galantes, Romances sans Paroles, Poèmes Saturniens*. Edited by Jacques Borel. Paris: Gallimard.
- VON Brunn, Albert. 2004. "Ulisses Entre a Selva e Os Vitorianos: Antonio Callado e James Joyce." *Revista Alceu* 4 (8): 106-14.

CASAMENTO E TUTELA DE LIBERTOS NO PÓS-ABOLIÇÃO (PALMAS-PR, BRASIL, 1888-1900)

Daniele Weigert

Universidade de São Paulo

Até a década de 1970, as pesquisas sobre escravidão foram influenciadas pela Escola Sociológica Paulista, tendo como principais expoentes Florestan Fernandes (1964), Fernando Henrique Cardoso (1977) e Otávio Ianni (1962). Esses pesquisadores reforçavam a alienação como um traço do escravo que, por ser visto como uma coisa, era um ser incapaz de apresentar reação diante de um sistema que lhe tirava a humanidade. A revolta, o assassinato, a fuga, o suicídio e o embate com os senhores eram as formas encontradas por esses indivíduos para lutar contra o sistema, na tentativa de reaver a dignidade e a humanidade que lhes foram tiradas. Até então, a quase ausência de estudos sobre a família escrava estava vinculada ao cenário de promiscuidade que, segundo os pesquisadores, era uma das faces da escravidão no Brasil. Isso se dava devido ao ínfimo número de mulheres nas senzalas, as quais, além das variadas atividades que desenvolviam, eram usadas para satisfazer o apetite sexual de uma quantidade expressiva de escravos.

Na década de 1980, com o centenário da abolição da escravidão no Brasil e as novas fontes descobertas sobre o tema, os historiadores passaram a fazer leituras diferentes acerca da escravidão e do papel do escravo. Também influenciada pelas novas tendências da historiografia mundial, as publicações passaram a investigar as estratégias dos escravos, suas formas de resistência, as interações com outras camadas sociais e os arranjos familiares, que o colocavam numa posição mais ativa dentro do sistema, não mais como mero joguete do poder senhorial. Distanciando-se dos estudos anteriores, os historiadores começaram, então, a perceber que, mesmo não lutando abertamente contra o sistema escravista, os escravos encontravam meios de negociar as condições do cativeiro, fazendo valer seus interesses (Reis, 1989).

A partir dessa nova abordagem, surgiram estudos como: *A paz das senzalas*, de Manolo Florentino e José Roberto Góes (1997); *Das cores do silêncio*, de Hebe Mattos (1998); e *Na senzala uma flor*, de Robert Slenes (1999) que, em detrimento do quadro de promiscuidade até então atribuído aos cativos, identificaram nas senzalas a presença de famílias, impulsionando uma série de pesquisas regionais sobre esse assunto.

As novas visões sobre a escravidão também se devem à diversificação das fontes e às novas perspectivas por elas possibilitadas. Além de analisar os tradicionais e conhecidos relatos de viajantes europeus, pautados pela visão eurocêntrica, outros documentos foram utilizados para embasar os estudos, como registros paroquiais, censos antigos (ou maços de população), inventários *post-mortem* e autos crimes. Por meio deles, os historiadores perceberam não só a existência de famílias nas senzalas, mas sua estabilidade no tempo e a gama de significados atribuídos a ela por escravos e senhores.

Ao contrário do que poderia se imaginar até então, os estudos sobre a família escrava evidenciavam que os senhores, muitas vezes, eram incentivadores da união entre seus escravos, pois acreditavam que a formação familiar poderia contribuir para o aumento das escravarias, funcionando como forma de coação aos escravos para que permanecessem na senzala (Florentino et al., 1997). Além disso, essa atitude poderia ser vista pelo escravo como uma concessão senhorial, rendendo aos senhores o reconhecimento moral de que precisavam, a fim de manter seus escravos obedientes (Mattos, 1998).

Foi percebida, também, que a quase totalidade das uniões matrimoniais legítimas dos escravos ocorreram com nubentes do mesmo plantel ou então com pessoas livres, agregadas de seus senhores. Para os estudiosos, isso pode significar que as relações dos cativos se limitavam à propriedade da qual faziam parte, dando sinais de que uniões legitimadas pelo casamento católico entre escravos de distintas escravarias, ou com pessoas fora do círculo de dependência dos senhores, eram por eles impedidas (Machado, 2008)¹.

Isso contrariava as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, que disciplinavam, no Brasil, também em relação à prática do casamento. De acordo com elas, os escravos poderiam se casar com pessoas cativas ou livres, sem que os senhores pudessem impedir as uniões, castigar ou maltratar os escravos por esse motivo, tampouco vender um dos côn-

1 Cabe dizer que os estudos sobre as práticas de compadrio vêm demonstrando que os escravos tinham uma certa mobilidade de deslocamento, pois escolhem muitas vezes compadres cativos de outros senhores, mas isso não ocorre com os cônjuges.

juges sem que o outro pudesse acompanhá-lo². Apesar disso, como a historiografia demonstrou, os senhores incorriam no “pecado” de proibir seus escravos de se casarem com cativos de outras propriedades, mas não impediam as uniões consensuais internas e externas aos plantéis, desde que fossem ilegítimas, assim não causariam problemas, caso houvesse o desejo de vender escravos que estabeleceram este tipo de relação.

Provavelmente por isso, grande parte dos estudos identificou um alto índice de ilegitimidade nas escravarias, ou seja, a paternidade dos filhos de escravas não era anotada nos registros de batismo, tendo em vista que só havia reconhecimento quando a criança era fruto de relações consagradas pelo casamento católico (Schwartz, 1988; Costa, 1979; Venancio, 1986; entre outros). Cabe pontuar que, até a proclamação da República, a Igreja era a responsável pelo registro civil.

Outro fato que corrobora o argumento de que eram impedidas as uniões legítimas entre escravos de diferentes plantéis ou entre pessoas fora do circuito de domínio do senhor, diz respeito à quase unânime constatação de que os maiores plantéis e os que tinham mais equilíbrio entre o número de homens em relação ao de mulheres escravas eram as propriedades com maiores índices de escravos casados (Motta, 1999; Luna, 1988; entre outros). Ou seja, em escravarias em que

2 *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, feitas e ordenadas pelo Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor D. Sebastião Monteiro do Vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Majestade, propostas e aceitas no Sínodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do ano de 1707. Coimbra, 1720, Liv. 1, tít. 61, §303.

havia mais possibilidades de uniões internas entre os cativos, as relações legítimas apareciam com mais frequência.

A região sul do Brasil, onde estão os Campos de Palmas, no atual Estado do Paraná, objeto deste estudo, é caracterizada pela atividade de criação extensiva de gado e por composições bem diversas dos plantéis voltados à monocultura açucareira ou cafeeicultura do nordeste e sudeste brasileiros. Em virtude da criação de gado necessitar de um número menor de trabalhadores, as propriedades sulistas eram compostas, normalmente, por poucos escravos. Além disso, durante o século XIX, muitas das propriedades dos Campos de Palmas eram usadas para a invernagem de tropas de animais, que vinham do Rio Grande do Sul para São Paulo, o que contribuía ainda mais para a diminuição da força de trabalho, tendo em vista que as criações locais poderiam ser menores e as tropas, provavelmente, já traziam consigo uma equipe para cuidar dos rebanhos.

Por esses motivos, as escravarias de Palmas eram compostas por poucos cativos, sendo que a maior propriedade, encontrada em inventários *post-mortem*, tinha menos de vinte indivíduos escravos arrolados entre os bens de um senhor. Havia, também, poucos proprietários de escravos na localidade, visto que apenas 36 inventários tinham escravos entre os bens arrolados de um total de 106, o que indica a não disseminação da propriedade escrava na região (Weigert, 2010).

Desta forma, concentrando-se nas mãos de poucos e pequenos escravistas, a população escrava de Palmas era diminuta: em 1872, foram recenseados 273 indivíduos escravizados e, reforçando os padrões encontrados em pequenos plantéis, os solteiros eram a maioria, compondo mais de 90% dos cativos (Recenseamento..., 2017).

A partir desses dados, pode-se pensar que o impedimento dos senhores a uniões de seus escravos com pessoas de fora do plantel pode não ser o único fator motivador dos baixos índices de casados, pois havia, também, a falta de opções de escolha de cônjuge, o que, possivelmente, tenha inibido os escravos de contrair matrimônio em Palmas, preferindo, por isso, o celibato. Entretanto, esse argumento não é reforçado pelos índices de masculinidade, ou seja, pela proporção de homens em relação às mulheres ter sido equilibrada, tendendo, ao longo dos anos, a um número maior de mulheres do que de homens escravizados.

Dessa forma, mesmo sendo poucos os cativos, havia possibilidades de uniões consagradas entre eles e de casamentos com pessoas livres, mas o que se pode afirmar, taxativamente, é que eles ocorreram raramente. Prova disso é que, ao longo dos anos de 1843, quando iniciam os registros de casamento em Palmas, até a abolição, foram realizados apenas 24 matrimônios envolvendo escravos; destes, sete eram de cativos com pessoas livres.

Apesar dos poucos registros mencionados, e de que ficar solteiro poderia ser uma opção dos escravos, foram altos os números de filhos registrados pelas escravas. A regularidade dessas anotações pode significar a existência de relacionamentos estáveis, embora não legitimados pelo casamento.

Provavelmente, a burocracia e os custos da celebração do casamento eram fatores impeditivos para que ele acontecesse. Para casar, inevitavelmente, os cativos tinham que contar não só com a aprovação, mas com o apoio de seus donos que eram os responsáveis por obter os documentos necessários e custear as despesas com a cerimônia (Graham, 2005, p. 51). Aos senhores, como foi comentado antes, as relações conju-

gais ilegítimas eram mais vantajosas, tendo em vista que não haveria qualquer questionamento quanto à separação pela venda ou divisão em inventário de cativos em relações consensuais, mesmo que duradouras.

Um dado surpreendente sustenta e fortalece os últimos argumentos: além dos registros de casamento produzidos no período da escravidão, após o mês da abolição – maio de 1888, até o final daquele ano, houve um total de 21 casamentos envolvendo pessoas identificadas como filhos ou ex-escravos. No ano seguinte, foram 25 e, em 1890, 13 matrimônios com essas características foram identificados. Cabe dizer que, pela análise individual de alguns registros, e o cruzamento dessas informações com outras fontes, percebe-se que eram comuns os casos em que o padre não identificava a origem escrava dos nubentes, fazendo com que o número de ex-escravos casados após a abolição seja significativamente maior do que a quantidade acima apresentada. Além disso, com o passar dos anos, a referência à escravidão praticamente começa a desaparecer³.

Levando-se em consideração que, quando a escravidão foi abolida, a população escrava de Palmas não passava de algumas centenas de indivíduos, e que os adultos eram, em sua maioria, solteiros, tem-se um quadro realmente expressivo de casamentos desses indivíduos que, sem a objeção dos senhores, contraíam o matrimônio conforme suas conveniências e, possivelmente, também legitimavam as relações antigas, mantidas no período do cativeiro.

Se a escala de observação dessas experiências for ampliada, perseguindo as trajetórias desses casais, em registros paro-

3 CÚRIA DIOCESANA DE PALMAS. Livros de Casamentos, vols. 01-06. Palmas, 1843-1904.

quais e autos de tutela, nota-se que, sem a clara identificação de “ex-escravo” nas fontes, a referência é dificultada porque, quando escravos, esses indivíduos eram apenas aludidos pelo primeiro nome e pelo do seu senhor (“Thereza, escrava de Manoel Felix de Siqueira”, por exemplo), mas, depois da abolição, os escravos adotavam sobrenomes, sendo que, uma vez por outra, havia a indicação de que se tratavam de ex-escravos e, também, raramente, o antigo senhor aparecia nomeado. Diante disso, apenas nos casos em que as fontes diziam, de fato, algo sobre essa condição, ou nas quais havia a coincidência entre os nomes encontrados, pode-se ter certeza de que se tratavam de ex-cativos.

Assim procedendo, uma trajetória específica – a da liberta Joana, foi usada neste estudo como trama principal, além de outros casos eventuais, a fim de demonstrar as experiências de ex-escravos no período pós-abolição e de salientar o drama no qual as famílias de libertos se viram envolvidas, bem como suas estratégias para se verem livres do jugo de ex-senhores, nada dispostos a abrir mão do poder exercido sobre seus cativos.

JOANA E SEUS FILHOS TUTELADOS

Joana Baptista de Paula casou-se em 1892 com o italiano Miguel Arcangelo Spinelli. No registro de casamento do casal, não há citação alguma de que Joana era uma ex-escrava, por isso seu matrimônio, como tantos outros, não foi contabilizado, por este trabalho, como sendo um matrimônio de liberto no pós-abolição, devido à falta de referências claras a isso. Uma pequena suspeita de seu passado escravo pode ser levantada pelo fato de sua mãe ter sido identificada apenas pelo primeiro nome (a finada Eva). Isso, contudo, poderia ter

sido apenas um descuido do padre, que simplesmente não anotou o sobrenome de mãe de Joana no registro de casamento (Cúria..., 1890-1893, p. 31).

Dois anos antes do casamento, Joana e Miguel haviam registrado uma filha “natural”, à qual deram o nome de Felícia Maria, em homenagem à avó paterna, que tinha o mesmo nome (Cúria..., 1889-1891, p. 31 e verso). Um ano depois do matrimônio, levaram para batizar Maria (Cúria..., 1891-1893, p. 66, verso). Em nenhum dos registros há qualquer menção de que Joana era escrava, talvez o próprio fato de ter casado com um imigrante signifique que ela tentasse se desvincular de qualquer referência ao seu passado. E, mesmo que não tivesse sido um drama familiar que a envolvera, nos registros que sobreviveram não havia qualquer indício dos anos de escravidão.

Em dezembro de 1888, Domingos Ferreira de Araujo afirmava viverem em sua companhia os menores Eudócia, de cinco anos, e Paulo, de dois anos de idade, filhos da liberta Joana que, por sua pobreza, era incapaz de criá-los e educá-los, sobre os quais requeria a tutela. O pedido foi aceito com a condição de Domingos vestir, alimentar e educar os menores e, quando eles completassem 14 anos, ainda pagar-lhes quatro mil réis mensais (Juízo de..., 1888, pp. 2-3).

Simplesmente com uma petição que alegava a pobreza da mãe solteira, ao que parece, sem averiguar a real incapacidade materna, o ex-senhor de Joana conseguiu tirar dela a guarda de seus filhos menores⁴.

4 Tem-se como pressuposto que Joana seja ex-escrava de Domingos, com base no assento de Batismo de Paulo, datado de 1886, no qual ela é assim identificada (Cúria..., 1872-1888, p. 90, verso).

Nesse primeiro momento, não há indícios de se tratar da mesma Joana, casada com o italiano, mas em um desdobramento dramático, a sua identidade é revelada. Em 1893, Miguel Spinelli afirmava que existia em poder de Domingos dois menores, Eudócia e Paulo, filhos de sua esposa Joana, os quais agora eram legitimados pelo casamento dele com a mãe dos menores e, por isso, pedia que as crianças fossem a ele entregues (Juízo de..., 1888, p. 4). O pedido de Miguel parece remeter a uma relação com Joana quando ela era ainda escrava, da qual tiveram Eudócia e Paulo, mas é intrigante o fato de o casal ter esperado quase cinco anos para pedir a guarda dos filhos.

José Padilha e a liberta Feliciano Carneiro, em contrapartida, não esperaram. Provavelmente reconhecendo o perigo iminente de ter que entregar seus filhos a terceiros, no mês de novembro de 1888, casaram-se e reconheceram que haviam tido antes do casamento quatro filhos, os quais eles declaravam que recebiam como filhos legítimos (Cúria..., 1887-1890, p. 24). Diante desse caso, cabe questionar: por que Miguel e Joana não apressaram o casamento e legitimaram sua relação e seus filhos antes de eles irem parar nas mãos de Domingos, como fez José e Feliciano? A resposta está nas próximas páginas do processo de tutela de Eudócia e Paulo.

O pedido de Miguel parece ter sido atendido, pois, em despacho, a justiça afirmava que, em virtude do casamento de Joana, os menores deveriam ser entregues a seus pais. Domingos Ferreira, todavia, alegou que o pedido de Miguel fazia crer que ele era o pai dos menores, mas na verdade Eudócia e Paulo eram filhos de Joana “com outro que não Miguel Spinelli”. Observe-se que a palavra “outro” está no singular, sugerindo se tratar de um único pai e que Domingos

estava ciente da identidade dele. Além disso, alegava que Miguel era “sumariamente pobre, valetudinário, doentio, além de outros defeitos que deixa de mencionar” e, por isso, não podia alimentar, vestir e dar educação conveniente às crianças. Domingos também argumentava que, conforme a lei, os filhos só poderiam ser legitimados pelo casamento se havidos de um dos contraentes com o outro. Diante disso, e por ter os menores em seu poder desde a tenra idade, o homem pedia que inquirissem Miguel sobre a subentendida paternidade, e que revogassem a última decisão tutelar. (Juízo de..., 1888, pp. 4, verso, 7, verso).

Questionado, Miguel confirmou que não era mesmo o pai de Eudócia e Paulo, e que só havia requerido a entrega dos menores por entender que o seu casamento com a mãe dos órfãos tornava-os seus filhos legítimos. Diante disso, o juiz revogou sua decisão, pedindo que os menores fossem novamente entregues a Domingos (*ibidem*, p. 7, verso).

Todo o processo só revela a dramática realidade das mães libertas pela Lei Áurea que, impedidas pelos ex-senhores, no período escravista, de manter relações legítimas e, por conseguinte, mais estáveis, no pós-abolição, devido à pobreza e à solteirice, perderam para eles a guarda de seus filhos. Em uma relação inversa ao que hoje se entende por justiça, esses ex-senhores, culpados pela condição miserável e solitária dessas mulheres, ainda conseguiam tomar seus filhos, alegando incompetência materna e falta de recursos para criá-los.

Além disso, em casos cuja mãe era ex-escrava da pessoa que pedia a tutela de uma criança, os pedidos eram favorecidos pelo fato de a criança ter estado sob a guarda do antigo dono de sua mãe. Isso porque a Lei do Ventre Livre, de 1871, ao libertar os filhos de escravas, nascidos a partir daquela

data, instituiu que os senhores eram obrigados a permanecer com essas crianças até elas completarem oito anos; findo esse período, os senhores poderiam escolher entre usufruir dos serviços desses menores até completar a maioridade ou receber uma indenização e entregá-los ao estado (Lei..., 2017).

Os filhos de Joana nasceram livres, mas sob essas condições. Dessa forma, Eudócia e Paulo, que ainda não tinham completado oito anos quando foi abolida a escravidão, obviamente estavam na “companhia” de Domingos Ferreira, que era o dono de sua mãe. A malícia de Domingos, ao utilizar como o argumento para seu pedido de tutela de que as crianças estavam em sua companhia, apenas demonstra o quanto a liberdade dos ex-escravizados e de seus filhos era frágil e de como as leis que, no final da escravidão, “protegiam” a família dos cativos de uma eventual separação, passaram a ter um efeito rebote para as ex-escravas⁵.

Tendo em vista que filhos de mães solteiras e pobres eram considerados órfãos e passíveis de serem tutelados, conforme as leis do período (Papali, 2009, p. 211), a quantidade de casamentos de ex-escravos depois da Lei Áurea reflete não apenas o desejo de casar ou de legitimar relações existentes, mas também de garantir a guarda dos filhos.

Joana, por exemplo, teve um filho antes do casamento com Miguel, a menina Felícia. Mesmo sendo fruto de uma relação ilegítima, Joana deve ter insistido para que o padre anotasse a paternidade da menina, que foi registrada como filha “natural” de Miguel, precavendo-se de um eventual pedido de tutela. Provavelmente, só a legitimação de sua

5 Sobre este tema, ver: PAPALI, Maria Aparecida. *Escravos, Libertos e órfãos: a construção da liberdade em Taubaté (1871-1895)*. São Paulo: Annablume, 2003.

relação com Miguel pelo casamento deve ter acalmado seus ânimos, pois, enfim pôde registrar como legítima sua filha Maria, pelo menos a ela e a Felícia, a ameaça da tutela por terceiros parecia distante. Essa distância não se concretizou para seus outros dois filhos. O retrocesso, isto é, a retomada da guarda das crianças pelo seu antigo senhor, mostrou que a justiça favorecia apenas os mais fortes.

Pelos processos analisados, a lógica senhorial prevalece. As mães quase sempre não falam; às vezes, somente ecos de seus lamentos podem ser escutados, como na vitória temporária da intervenção de Miguel. Cenas dramáticas da entrega dos menores não são narradas, só quando as mães resistem a um despacho judicial, como foi o caso de Agostinha, cujas referências não certificam seu passado na escravidão.

Antônio de Sá Ribas, um ex-senhor de escravos pediu a tutela do menor Francisco, filho de Agostinha. Concedida em 1890, ao que tudo indica, Antônio foi buscar seu tutelado, mas a mãe se recusou a entregar o filho e Antônio teve de recorrer ao juiz que, por sua vez, enviou um oficial de justiça para intimar Agostinha a fazer isso, mas ela e o menor não foram encontrados.

Antônio, no entanto, parecia decidido a tirar o menino de sua mãe, por isso, entrou com outro pedido na justiça, pelo qual afirmava que Agostinha se recusava a entregar o menino, porque estava sendo aconselhada a assim agir por um “preto velho”, com quem, segundo Antônio, Agostinha vivia. Sem alternativas, o tutor pedia que a mãe fosse novamente intimada, a fim de entregar o seu filho. O processo acaba com esse pedido (Juízo de..., 1889a) e, embora não haja informações sobre seu desdobramento, ele serve como uma pequena amostra da dramática cena de mães ex-escravas

tendo que entregar seus filhos por determinação da justiça aos antigos senhores.

Retirados da mãe, Eudócia e Paulo cresceram na “companhia” de seu tutor Domingos Ferreira. Domingos fez Eudócia se casar, quando tinha quinze anos de idade, com Benedito Correa da Silva, porém, as despesas que o tutor teve com o casamento de sua tutelada foram descontadas do que ela receberia como soldada, quando completasse 14 anos. No final, Eudócia nada recebeu. Paulo, segundo declarações de Domingos, permaneceu com ele até 14 de fevereiro de 1903, data em que fugiu para viver com a mãe (Juízo de..., 1888, pp. 10-14).

Foram vários os tutores que pediam desoneração da tutela porque o menor havia fugido para ficar com a mãe. Foi assim com Manoel, filho de Clemencia, que se ausentou da casa de seu tutor por três meses e, depois da queixa à justiça, voltou, tendo ficado lá, contudo, por pouco tempo. O jovem Manoel, conforme depoimentos de outros fazendeiros, buscava emprego para sustentar a mãe, isso porque, além das soldadas pagas pelo tutor serem inferiores ao que ele receberia como um trabalhador normal, esse valor também ficava depositado em juízo, o que significa que estaria disponível somente quando o tutelado atingisse a maioridade. Dessa forma, Manoel buscava trabalho na casa de outros fazendeiros, que lhe ofereceriam remuneração (Juízo de..., 1889b).

Manoel demonstra bem o que significava o tutelado para o seu tutor: mão de obra barata. As obrigações de vestir, alimentar e dar educação, além do valor quase simbólico da soldada, era um ônus baixo para os ex-senhores de escravos, que se viam obrigados a pagar um salário a esses indivíduos. Além disso, a tutela significava a manutenção dos vínculos de dependência com os antigos escravos e sua família,

embora, recorrentemente, corressem o risco de verem seus tutelados fugirem.

Mesmo que a fuga e a desobediência pudessem ser estratégias para se livrarem de tutores cruéis, por serem filhos de mães pobres, como trabalhadores rurais sem acesso à posse de terras, esses menores saíam do jugo do ex-senhores de suas mães para cair no de outro grande fazendeiro e ex-escravista. A falta de oportunidades, portanto, continuava a limitar a liberdade dessas pessoas.

Uma das condições comuns aos termos de tutela era de que o tutor deveria ensinar seus tutelados a ler e a escrever. Essa obrigação, que realmente poderia favorecer os menores, quase nunca foi cumprida, visto que, quando maiores, os tutelados sempre pediam para que alguém assinasse por eles, sinal de que nem ao menos aprenderam a escrever o próprio nome. Esse foi o caso de Eudócia, que pediu para outro assinar por ela em seu registro de casamento; por outro lado, seu irmão Paulo teve melhores oportunidades – caso raro entre os tutelados, pois foi ele quem assinou o requerimento pelo qual pedia o dinheiro das soldadas depositadas por seu tutor (Juízo de..., 1888, p. 13 e verso, 29).

O que realmente a tutela ensinou aos menores foi que ser pobre, no pós-abolição, e, ainda por cima, filho de mãe solteira e ex-escrava, significava estar suscetível a se ver separado do convívio materno, sendo obrigado a aceitar as condições de trabalho impostas pelos tutores em troca de soldadas definidas por terceiros, a serem recebidas posteriormente. Às mães, que quisessem ter seus filhos tutelados por perto, restava somente uma saída – trabalhar para os tutores de seus filhos que, muitas vezes, eram seus antigos donos, o que reforçava os vínculos de dependência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tutela só revela a face da liberdade aos ex-escravos e seus filhos no pós-abolição. Aos menores era imposta uma condição de quase escravidão, haja vista que eles se tornavam mão de obra barata, utilizada por seus tutores desde a tenra idade, sob a alegação de que estavam ensinando aos menores uma profissão, algo que lhes favoreceria no futuro. Entretanto, raramente cumpriam sequer o compromisso de ensiná-los a ler e a escrever, e quando seus menores tornavam-se problemáticos, pediam desoneração do cargo de tutor, demonstrando o total descaso com seus tutelados.

As mulheres tinham sua reputação colocada em xeque por serem mães solteiras, passando pela degradante condição de terem que entregar seus filhos, ou, se desejassem ficar próximas a eles, deveriam se submeter a trabalhar para os tutores, tornando-se reféns da maternidade e dos ecos da escravidão que, mesmo depois da abolição, prendiam-nas aos seus senhores. Os casos de filhos sendo retirados das mães solteiras deve ter disseminado o temor nas mulheres que, por essa razão, possivelmente, pressionaram seus parceiros ou pretendentes a com elas se casarem. As relações legítimas matrimoniais, àquela época, não eram só uma preferência, mas uma necessidade.

BIBLIOGRAFIA

- CARDOSO, F. H. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. São Paulo: Difusão. 1977.
- COSTA, Iraci del Nero da. *Vila Rica: população (1719-1826)*. São Paulo: USP, 1979.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, 1965, v. 1.
- FLORENTINO, Manolo; GÓES, José Roberto. *A paz das senzalas: famílias escravas e tráfico atlântico, Rio de Janeiro, c. 1790-c. 1850*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- GRAHAM, Sandra Lauderdale. *Caetana diz não: história de mulheres da sociedade escravista brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- IANNI, Octávio. *As metamorfoses do escravo: apogeu e crise da escravatura no Brasil meridional*. São Paulo: Difel, 1962.
- LUNA, Francisco Vidal. Observações sobre casamento de escravos em São Paulo (1829). IN: *Anais do VI Encontro de Estudos Populacionais Olinda*, 1988, v. 3, p. 226.
- MACHADO, Cacilda. *A trama das vontades: negros, pardos e brancos na construção da hierarquia social do Brasil escravista*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- MATTOS, Hebe Maria. *Das cores do silêncio: Os significados da liberdade no Sudeste Escravista Brasil Século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MOTTA, José Flávio. *Corpos escravos vontades livres: posse de cativos e família escrava em Bananal (1801-1829)*. São Paulo: Annablume, 1999.
- PAPALI, Maria Aparecida C. R. A Legislação de 1890, mães solteiras pobres e o trabalho infantil. In: *Projeto História*. n.º 39, 2009, pp.

- 209-216. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/5842/4193>>. Acesso em: 09 mai. 2017.
- REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor: Esperanças e Recordações da Família Escrava –Brasil Sudeste, Século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- VENANCIO, Renato Pinto. Nos limites do sagrado. In: VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História da sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- WEIGERT, Daniele. *Compadrio e família escrava em Palmas, Província do Paraná (1843-1888)*. 2010. 150 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1884/24978>>. Acesso em: 25 mai. 2017.

Fontes

- CÚRIA DIOCESANA DE PALMAS. Livro de Batizados (E). Vol. 02B, Palmas, 1872-1888.
- CÚRIA DIOCESANA DE PALMAS. Livro de Batizados. Vol. 6, Palmas, 1889-1891.
- CÚRIA DIOCESANA DE PALMAS. Livro de Batizados. Vol. 7, Palmas, 1891-1893.
- CÚRIA DIOCESANA DE PALMAS. Livro de Casamentos. Vol. 3, Palmas, 1887-1890.
- CÚRIA DIOCESANA DE PALMAS. Livro de Casamentos. Vol. 4, Palmas, 1890-1893.

CASAMENTO E TUTELA DE LIBERTOS NO PÓS-ABOLIÇÃO

JuíZO DE ORPHÃOS DO TERMO DE PALMAS. Tutela dos órfãos Odocia e Paulo, filhos da liberta Joana, requerida por Domingos Ferreira de Araujo. Vara Cível: Palmas, 1888.

JuíZO DE ORPHÃOS DO TERMO DE PALMAS. Tutela dos órfãos Francisco, filho de Agostinha, requerida por Antônio de Sá Ribas. Vara Cível: Palmas, 1889a.

JuíZO DE ORPHÃOS DO TERMO DE PALMAS. Tutela do menor Manoel, filho de Clemencia, requerido por Domingos Ferreira dos Santos. Vara Cível: Palmas, 1889b.

ÉDIPPO NO BRASIL: RAÇA, TRAGÉDIA E A DETURPAÇÃO DO NATURALISMO N'O *MULATO*, DE ALUÍSIO AZEVEDO

David Bailey

University of Manchester

INTRODUÇÃO: O *MULATO*, OS MAIAS E A INFLUÊNCIA DE SÓFOCLES

Publicado em 1881 quando o autor tinha apenas vinte e quatro anos, e sendo logo reconhecido como um dos primeiros exemplos do naturalismo brasileiro,¹ *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, provocou escândalo, desdém e grande interesse, mas raramente admiração, embora seja, talvez, um dos livros mais lidos e conhecidos do movimento no Brasil. Uma certa relutância em louvar o romance parece dever-se a várias razões ao longo dos anos. Em primeiro lugar, criou-se uma ambivalência à volta da estética naturalista no Brasil que, além de ofender sensibilidades burguesas com as suas referências descaradas ao sexo,² era vista também como uma imitação pobre

1 Valentim Magalhães, *Escritores e Escritos* (Rio de Janeiro: Camiliano, 1889), p. 82.

2 Ainda em 1950, Lúcia Miguel Pereira censurou *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, por conter “certas cenas repulsivas”. Citado por Leonardo Mendes n'O *Retrato do Imperador: Negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil* (Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000), p. 28.

do movimento tal como concebido na Europa. O próprio livro de Azevedo foi reduzido, em alguns estudos, a uma “cópia” d’*O Crime do Padre Amaro*,³ do suposto mestre do naturalismo lusófono, Eça de Queirós, enquanto o movimento em si, para Dorothy Loos, não se importava com questões de estilo, enfocando-se cada vez mais “naquilo que era mau” e destacando “o sensacional, o grosseiro e o lascivo”, numa comparação explícita com a obra de Zola.⁴ Depois, com o surgimento das novas teorias e críticas na segunda metade do século XX, vários apontaram para o tratamento problemático de questões de raça, gênero e sexualidade no naturalismo brasileiro, com o qual a elite social transformava desigualdades sociais em ocorrências “naturais”.⁵ Como sabemos, pelo menos na teoria, a doutrina naturalista visava representar o mundo com óculos de biólogo, descrevendo supostas propriedades físicas, de forma que aquilo que hoje chamamos “construções sociais” se tornavam fatalidades fisiológicas e corporais. Trata-se de um processo de essencialização, visto n’*O Mulato*, por exemplo, na descrição da obesa Lindoca como um animal de gado, bufando com “banhas” e um “lombinho” por um nariz,⁶ vítima do seu meio ambiente estagnante.

3 Ver, por exemplo, Josué Montello, *Aluísio Azevedo e a polêmica d’O Mulato* (Rio de Janeiro: José Olympica, 1975).

4 Dorothy Loos, *The Naturalistic Novel of Brazil* (Nova Iorque: Hispanic Institute in the United States, 1963), pp. 148-9 (tradução nossa).

5 Ver, por exemplo, David Brookshaw, *Race and Colour in Brazilian Literature* (Londres: The Scarecrow Press, 1986), pp. 37-53, e Elizabeth A. Marchant, “Naturalism, Race, and Nationalism in Aluísio Azevedo’s *O Mulato*,” *Hispania*, Vol. 83, No. 2 (Setembro de 2000), pp. 445-453, para uma abordagem parecida da questão do gênero. Iremos contemplar ambas estas vozes mais tarde.

6 Aluísio Azevedo, *O Mulato* (São Paulo: Klick Editora, 1999), pp. 79-80. As referências de páginas, doravante, remetem a esta edição.

O grande crítico brasileiro, Antonio Cândido, talvez tenha resgatado a obra de Azevedo de relativo esquecimento, mas não sem ir curiosamente ao encontro da mesma qualidade “lasciva” supostamente característica do naturalismo brasileiro, na sua célebre análise d’*O Cortiço*. Comentando o caso de sexo lésbico entre Rita Baiana e Pombinha, reconfortantemente encenado debaixo de uma bananeira, pergunta por que o sexo supostamente “anormal” aparece tão frequentemente no naturalismo lusófono, em comparação com as suas versões do norte da Europa, citando também a obra de Abel Botelho, Adolfo Caminha e Eça de Queirós. “É como se nas sociedades mais atrasadas [...] o provincianismo tornasse difícil adotar o naturalismo com naturalidade”.⁷ Aqui, como António Carlos Santos argumenta,⁸ Cândido produz a própria qualidade de “desnatural” que procura encontrar, mas achamos a pergunta não obstante interessante pela ligação que estabelece entre o sexo (“natural” ou não) e o discurso (neste caso, o naturalismo importado e adaptado). É como se, de facto, o potencial desafio lançado ao modo burguês de amar e desejar fosse associado a uma “corrupção” do padrão naturalista. Refinando assim a lógica de Cândido, este artigo pretende demonstrar como *O Mulato*, talvez surpreendentemente, resiste a representações essencialistas de família, sexo e raça, adaptando o modelo naturalista europeu para construir uma voz reconhecivelmente brasileira, capaz de renegociar o

7 António Cândido, “De Cortiço a Cortiço”, *Novos Estudos*, CEBRAP, n.º 30, Julho de 1991, pp. 111-129 (p. 127).

8 António Carlos Santos, “O naturalismo sob o olhar modernista: Cândido e a crítica a Aluísio Azevedo”, in *Crítica Cultural* (Palhoça, Santa Catarina), Vol. 6, n.º 2 (julho-dezembro de 2011), pp. 557-563.

tecido social da nação. Lendo o romance contra outro contemporâneo (e conspicuamente parecido) de Portugal, *Os Maias*, de Eça de Queirós, iremos explorar a abordagem do amor incestuoso e inter-racial, a qual se revela curiosamente revestida de tragédia grega e de mito ao longo da narração. Desta forma, ao introduzir outras epistemologias na sua obra, Azevedo problematiza tanto o discurso positivista do naturalismo como a estrutura normativa de como formar a família e a sociedade. Propomos, ao contrário de certas leituras que desvalorizaram o movimento brasileiro como uma “degradação” do modelo, que o romance procura revelar os limites do pensamento europeu dominante, organizando-se no espaço literário e geopolítico do fim do século XIX para criticar a ordem patriarcal-capitalista do mundo (pós-)colonial.

O Mulato, escrito pouco antes da abolição da escravatura e da instauração da Primeira República Brasileira, é uma espécie de saga familiar vivida em São Luís do Maranhão, capital de uma das províncias então mais distantes dos centros cosmopolitas do país, e uma das últimas a unir-se ao Império do Brasil após a independência deste, devido à forte influência portuguesa.⁹ A caracterização do protagonista estrangeirado no meio “atrasado” do Maranhão, e a dinâmica das suas relações sexuais lembram nitidamente o romance português mais tardio (e conhecido) de Eça de Queirós, *Os Maias*, com o desenvolvimento de um drama edipiano que assombra, como veremos, a relação central. É claramente impossível que Azevedo tenha sido influenciado por *Os Maias*, publicado

9 Murray Graeme MacNicol, “*O Mulato* and Maranhão: The Socio-Historical Context”, *Luso-Brazilian Review*, Vol. 12, n.º 2 (Inverno de 1975), pp. 234-240 (p. 236).

quase dez anos depois, mas não é de todo impossível que Eça, que acompanhava a literatura brasileira com interesse – pelo menos quando escritores plagiavam a sua obra¹⁰ – tenha tirado algumas influências d'*O Mulato*. As semelhanças entre os dois livros são importantes para a presente análise, portanto iremos resumir a história d'*O Mulato* de forma a que as saliente. Mesmo excluindo a possibilidade de uma dívida literária por parte de Eça, uma comparação entre os dois livros revela-se iluminadora ao considerar os enfoques diferentes do naturalismo português e brasileiro. Antes de mais, convinha lembrar que *Os Maias* conta a história de Carlos da Maia e o seu amor por Maria Eduarda, irmã de quem é separado na infância com a fuga da sua mãe. A mãe de Carlos, Maria Monforte, é desprezada pela família Maia por ser filha de um traficante de escravos, estando a rejeição implicada na sua determinação de fugir. Décadas depois, e após meses de amor perfeito entre Carlos e Maria, a consanguinidade é finalmente descoberta, embora apenas por acaso, num momento de revelação trágica que destrói as promessas de mudança social e realização pessoal perseguidas na juventude.

O romance de Azevedo, por sua vez, começa com a chegada de Raimundo à cidade de São Luís, tal como *Os Maias* se inicia com a chegada de Carlos de Maia a Lisboa. Raimundo é formado, como Carlos, nas ideias mais modernas da época, sendo aluno da Universidade de Coimbra, admirando a ciên-

10 Ver Nelson Vieira, *Portugal e o Brasil – A imagem recíproca (o mito e a realidade na expressão literária)* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991), p. 96. Lembramos aqui que o próprio *Mulato* foi lido como uma “cópia” d'*O crime do padre Amaro*.

cia, a razão e a filosofia positiva.¹¹ Ambos os protagonistas são “seres de excepção” nos meios intelectualmente “atrasados”, conservadores e supersticiosos em que se encontram.¹² Raimundo viaja para o Maranhão com a intenção de “liquidar os seus negócios” (p. 52), ou seja, vender as fazendas e terras que lhe são deixadas em testamento. Depois, num capítulo *flashback* que lembra também o segundo capítulo d’Os *Maías* que conta a fuga da mãe de Carlos, aprendemos que Raimundo é filho do defunto José da Silva, irmão do tio de Raimundo com quem este se instala em São Luís, Manuel Pescada. Mais escandalosamente, e facto ainda desconhecido por Raimundo, aprendemos que sua mãe fora escrava de seu pai, de nome Domingas. José da Silva casa-se com a cruel Dona Quitéria, que ganha fama por flagelar os seus escravos em brutos ataques de sadismo. Abominando a proximidade entre o seu marido e Domingas, Quitéria queima a escrava num acto de mutilação genital diante dos olhos de Raimundo. O pequeno Raimundo assiste horrorizado enquanto sua mãe enlouquece irremediavelmente, sendo depois despachado para viver com seus tios e prima, Ana Rosa, e eventualmente para Portugal para iniciar os estudos. Como Carlos, acaba por passar longos anos fora, aparentemente inconsciente do seu passado atormentado.

11 Raimundo afirma ser representante em pessoa desta última, comparando-se com o Cônego Diogo (a teleologia) e Manuel Pescada (a metafísica). Ver *O Mulato*, p. 109.

12 Aqui aplico ao caso de Raimundo o termo usado por Isabel Pires de Lima para descrever Carlos de Maia em *As Máscaras do Desengano* (Lisboa: Editorial Caminho, 1987), p. 65.

Entretanto, seu pai, José da Silva, estrangula Dona Quitéria quando a apanha em flagrante com o verdadeiro vilão da história, Cónego Diogo, um padre que, como Amaro n'*O crime*, abusa da sua elevada posição na sociedade maranhense para defender o *status quo*. Diogo mata José da Silva a tiro para vingar-se, mas o adultério e os dois assassinatos ficam encobertos pelas suas mentiras. Anos depois, formado e de volta ao Brasil, Raimundo retorna para o Maranhão com a declarada intenção de liquidar o seu capital. Contudo, apesar da sua formação superior, desconhece as suas origens quase por inteiro, até ao ponto de nunca ter pensado que não era branco ou filho de brasileiros brancos. Em casa de Manuel Pescada e Ana Rosa, os jovens primos apaixonam-se fatalmente, mas toda a família de Ana Rosa, guiada pelos conselhos do Cónego Diogo, opõe-se à relação, sem oferecer explicações a Raimundo. Eventualmente, não se contendo, Raimundo implora a Manuel Pescada que revele as suas razões. Este declara, de forma reticente, que Raimundo é mulato e filho da escrava Domingas, e que a relação assim não pode continuar devido a “escrúpulos de sangue”. Nas palavras de Maria Bárbara, avó de Ana Rosa, “Preto é preto! branco é branco! nada de confusões!” (p. 243). Os amantes planejam uma fuga, e Raimundo chega quase a deduzir o carácter vilão de Cónego Diogo e o papel que teve na morte de seu pai. O Cónego, por conseguinte, paga um empregado de Manuel para matar Raimundo a tiro quando este estivesse a sair de casa em São Luís. A momentânea transgressão contra o racismo do Maranhão é esmagado de forma violenta, e a ordem social volta ao seu antigo estado.

As semelhanças entre *O Mulato* e *Os Maias* são, portanto, consideráveis, aparecendo principalmente no emprego de um

quadro edipiano, perturbado na geração mais nova para que a identidade da mãe seja reprimida, seu nome apagado do passado da família.¹³ A mãe eventualmente retorna, de forma problemática, na figura de uma irmã perdida – irmã biológica n’*Os Maias* e funcional n’*O Mulato*, romance que destaca com insistência a “irmandade” entre os primos Raimundo e Ana Rosa. Tal e qual no caso de Carlos e Maria Eduarda n’*Os Maias*, são “companheiros de berço” na infância, “criados juntos, que nem irmãos” (p. 101). Pouco depois da chegada de Raimundo, Ana Rosa lamenta não ter um irmão, enquanto que para Raimundo, Ana Rosa afigura-se como “uma irmã, de quem ele estivera ausente desde a infância” (p. 105). Ambos os “irmãos”, em ambos os romances, partilham o berço na infância para depois assumir relações sexuais como adultos, seguindo (ou melhor, antecipando) o esquema freudiano em que os desejos sexuais do adulto são modelados nas experiências de intimidade física enquanto criança, a imagem da mãe tornando-se tipicamente o objecto de desejo para o rapaz crescido. Desta forma, as tentativas de apagar a mãe da história familiar falham, na medida em que a imagem da filha na

13 No que se refere às semelhanças entre os dois romances, é interessante notar que *O Mulato* foi publicado depois de Eça ter escrito *A tragédia da Rua das Flores* (1877-8) mas antes da publicação d’*Os Maias*, sendo que ambos romances abordam o incesto como tema central. Na menos conhecida *Tragédia*, porém, romance que não foi publicado durante a vida de Eça, o incesto ocorre entre mulher e filho, e talvez *Os Maias*, com a sua mãe banida e irmãos esquecidos, se assemelhe mais a’*O Mulato*. Desta forma, mesmo se Eça não recebeu nenhuma influência de Azevedo na sua preocupação com o incesto em si, as diferenças entre *Os Maias* e *A tragédia* sugerem que Eça reviu a sua abordagem do assunto após ler a suposta “cópia” d’*O Crime*. Ver Eça de Queirós, *A tragédia da Rua das Flores* (Lisboa: Fernando Pereira, 1980).

geração mais nova lembra demasiadamente a mãe da geração anterior.

É neste sentido que podemos ler o temperamento passivo de Ana Rosa de uma forma mais produtiva do que naquelas leituras que o reduzem a misoginia por parte do autor. É esta a conclusão de Elizabeth Marchant, ao afirmar que embora Azevedo procure representar a raça como uma construção social n'O *Mulato*, ao mesmo tempo "naturaliza" o género para que o carácter de Ana Rosa se alinhe mais confortavelmente com as ideias de feminilidade do século XIX do que o carácter de Raimundo o faz com ideias de raça.¹⁴ Embora não pretendamos discordar destas acusações de misoginia, propomos sim que a passividade de Ana Rosa tem consequências estruturais mais significativas no romance, atribuindo-lhe uma atitude servil que faz lembrar a mãe-escrava de Raimundo, Domingas. Esta aproximação de qualidades é, afinal, pouco subtil: quando Ana Rosa repara que está apaixonada por Raimundo, deseja "tornar-se passiva, servi-lo como uma escrava amorosa, dócil, fraca" (p. 124). Mesmo antes de o conhecer, imagina-se a casar com um homem "a quem ela pudesse amar abertamente como amante e obedecer em segredo como escrava" (p. 26). Numa crise de paixão, exclama ao seu primo, "É uma escrava que chora a teus pés!" (p. 265). Raimundo, entretanto, é evidentemente estimulado pelas tendências servis da sua prima. Imaginando o seu casamento feliz, conclui um extensivo monólogo interior com as palavras, "Além de que, com um filho nas entranhas, ela lhe obedeceria como escrava!..." (p. 312). Neste sentido, ainda

14 Marchant, p. 450.

que Azevedo faça uso de imagens misóginas, estas são utilizados produtivamente para criar uma estrutura edipiana peculiar ao Brasil, em que Raimundo é fatalmente atraído até à mãe-escrava que nunca conheceu, funcionalmente reencarnada na figura da sua prima-irmã. N'Os *Maias*, Carlos procura regressar à mãe que a sociedade rejeita por causa das suas ligações ancestrais à escravidão; n'O *Mulato*, a mãe é rejeitada precisamente por ser escrava, e é precisamente a imagem da escravatura que é depois desejada. Este retorno edipiano e compulsivo às relações socioeconómicas do passado, por um mulato descrito por si próprio como "positivista" e defensor da liberdade, vítima do racismo mas também beneficiário dos espólios da escravatura, será de importância fundamental na nossa leitura do romance.

Azevedo desenvolve o esquema edipiano n'O *Mulato* com um cuidado especial, incluindo referências específicas a textos clássicos. Cônego Diogo, que tem o hábito de proferir frases obscuras em latim para aumentar o seu ar de autoridade, é a figura que trabalha de forma consistente para enterrar as "confusões de sangue" no passado, oferecendo um "remédio" a Ana Rosa para o aborto do seu filho mulato, aconselhando Manuel a não reconhecer Raimundo como sobrinho seu, suprimindo qualquer conhecimento do assassinato de Dona Quitéria, e conspirando para realizar o assassinato de Raimundo antes deste se aperceber dos seus crimes. É triunfante em todos estes esforços, mantendo, não obstante, a imagem de um santo, termo com que os seus compatriotas maranhenses frequentemente o descrevem. "É um santo homem!"; "Um santo! Um verdadeiro santo!" (p. 60). Em duas ocasiões, quando apresentado com uma pergunta difícil, o Cônego proclama, "*Davus sum non Aedipus!*"

(pp. 182, 292). Esta frase é tirada de *Andria*,¹⁵ comédia de Terêncio, e dita por Davo para esquivar-se de responder a uma pergunta importuna. Na peça clássica, Davo é o escravo malandro cujos esquemas secretos, como aqueles de Diogo, permanecem perfeitamente despercebidos. O Cônego faz referência ao encontro de Édipo com a esfinge para definir o seu papel retórico oposto: se Édipo é o solucionador de enigmas e no final, embora tragicamente, aquele que desenterra problemas de parentesco do passado, Davo trabalha no sentido oposto, escondendo este passado dos olhos do presente. A frase de *Andria*, n' *O Mulato*, afigura-se como o lema de Diogo além da sua função estrutural no romance, a de impedir que a ordem social contemple os desafios que Édipo, ou Raimundo, ameaça lançar.

Raimundo, com efeito, é levado inexoravelmente para o vácuo no seu passado que Cônego Digo manhosamente constrói ao longo das décadas. Em primeira instância, é de grande importância estrutural que, n' *O Mulato*, Raimundo não seja consistentemente reconhecido como mulato, permitindo assim que permaneça inconsciente do seu passado ancestral. Marchant argumenta que “[a] sua relativa brancura pode ser lida como uma forma de ganhar a simpatia de um público leitor branco”.¹⁶ Novamente, embora não pretendamos discordar desta hipótese, a relativa brancura do protagonista tem certamente outra função no papel que desempenha em manter uma página ausente na sua memória do passado, memória essa que ele tenta recuperar ao longo do romance. Desta

15 Ver Terêncio, *Andria*, com introdução por George Shipp (Bristol: Bristol Classical Press, 1960).

16 Marchant, p. 448.

forma, Raimundo pergunta-se quem é a sua mãe em cinco ocasiões distintas, e as incertezas acerca dos seus antepassados assombram-no desde o momento em que o narrador lhe concede o discurso indireto livre, nomeadamente quando, enquanto criança em Lisboa, recebe uma carta de Mariana, mulher de Manuel:

as suas reminiscências não iam além da casa do tio; no entanto, queria parecer-lhe que a sua verdadeira mãe não era aquela senhora, aquela vinha a ser sua tia, porque era a mulher de seu tio Manuel; e até, se lhe não falhava a memória, por mais de uma vez ouvira dela própria falar na outra, na sua verdadeira mãe... Mas quem seria a outra? Como se chamava?... Nunca lho disseram!... (p. 69)

Esta frase extensa, repleta de orações absolutas porém subordinadas entre vírgulas, sugere pensamento errático, enquanto as repetidas perguntas e elipses apontam para a lacuna no autoconhecimento de Raimundo que propulsa, de certo modo, a sua futura viagem de descobrimento no Maranhão. O seu “maior empenho” quando visita as suas propriedades com Manuel é ver a que menos vale em termos financeiros, a quinta arruinada de São Brás. Quando seu tio recusa-se em lá ir primeiro, diz de si para si, “[q]ue grandíssima estopa! O diabo da tal fazenda do inferno parecia fugir diante deles!...” (p. 193). A afiguração de São Brás como uma miragem metaforiza o mesmo vácuo que impulsiona a sua viagem pelo passado, apesar de Raimundo não reconhecer a mesma com igual insistência. Com efeito, além de dizer repetidas vezes que a sua única ambição na província é “liquidar os meus negócios e pôr-me ao fresco!” (p. 52),

conclui um longo trecho de discurso indireto livre, em que se pergunta quem seria sua mãe, rindo-se de “o tal passado! O passado, passado! Ora adeus!” (pp. 51-2), invocando o espírito positivista do “progresso” da época. Esta mostra de húbri assinala precisamente o retorno do recalcado; podemos quase ouvir as palavras do *naive* Édipo despedindo o profeta Tirésias – “Tua presença me importuna; longe daqui não me molestarás”.

RAÇA E INCESTO, TRAGÉDIA E MITO: O NATURALISMO CONTRA A NATUREZA

A influência de Sófocles no romance de Azevedo parece, portanto, nítida e elaborada, apoiada por referências a textos clássicos. O autor não é, porém, inteiramente fiel à sua peça, adaptando-a para criar um complexo de Édipo mais relevante ao Brasil da altura, em que entra o sangue da escravidão no quadro familiar. Para possibilitar esta mistura de raças, é preciso deturpar o esquema tal como concebido anos depois por Freud, ou milênios antes por Sófocles, deturpações essas que se destacam claramente quando comparamos *O Mulato* com *Os Maias*. Ao incluir uma relação entre primos em vez de irmãos, Azevedo reduz o grau de incesto no esquema tal como tipicamente concebido na Europa, em que o complexo de Édipo se realiza entre mãe e filho ou, n’*Os Maias*, entre irmãos. Só assim, n’*O Mulato*, pode correr o sangue negro nas veias de Raimundo e não nas de Ana Rosa; é claro que, se fossem verdadeiramente irmãos, pertenciam necessariamente à mesma raça. Ao mesmo tempo, porém, Azevedo restaura a *função* de irmandade entre os dois primos para criar a intimidade infantil necessária para um retorno edipiano do recalcado. Trata-se de um truque literário par-

ticularmente apto que, ao estabelecer uma dupla função de parentesco – são tanto irmãos como primos – modifica o modelo europeu para mudar o alvo da crítica social do romance. N’O *Mulato*, com efeito, Azevedo desloca o incesto como preocupação central, conferindo primazia à questão da raça.

Como tal, é aqui que encontramos as atitudes acerca da raça, no Brasil da altura, no seu ponto mais contraditório. Embora o afrouxamento do grau de parentesco permitisse, na teoria, contornar os constrangimentos do tabu do incesto e assim permitir o casamento entre primos, este casamento é de facto recusado pelo surgimento de outro tabu, aquele que proíbe a mestiçagem. Raimundo – bonito, bem-educado, inteligente, rico e membro da família mas sem ser parente próximo – deveria ser o noivo perfeito, mas a sociedade maranhense decide que o seu sangue não deveria, afinal, ser misturado com o da prima: “[n]ada de confusões” nas palavras de Maria Bárbara. Mas são precisamente estas “confusões” que o descobrimento de Raimundo ameaça expor. O facto de a sua aparência física ser racialmente ambígua, além de recriar a cegueira que Tirésias atribui a Édipo em relação à sua identidade, situa o problema da raça dentro da linguagem¹⁷ em vez da “natureza”, uma vez que a fisiologia em si não chega para revelar as suas raízes; ao contrário, é a sociedade de São Luís que define a sua raça. É por isso que, num

17 Aqui elaboramos a leitura de Daphne Patai e Murray MacNicoll, que perguntam: “Não será a função do protagonista branco-negro, sofrendo o estigma do racismo, precisamente a de questionar todo o sistema de codificação [...] que sustem a dominação?” Ver introdução ao *Mulatto*, traduzido por MacNicoll (Londres: Associated University Press), p. 18 (tradução nossa).

trecho que parece criticar as profundezas mais perturbadoras do pensamento racista da altura, Raimundo mostra-se incapaz de “descobrir no seu rosto descorado alguma coisa, algum sinal, que denunciasse a raça negra, [...] examinando as ventas e revistando os dentes”, até atirar com o espelho sobre a cômoda (p. 228). É também a razão pela qual o Cónego Diogo organiza o assassino de Raimundo, pois este ameaça expor a raça como uma construção social da qual a elite branca de São Luís precariamente depende.

Podemos dizer, portanto, que a estrutura edipiana radicalmente modificada n’*O Mulato* se trata, em parte, de uma tentativa de desnaturalizar o conceito da raça dentro e apesar dos padrões do naturalismo, claramente dominadores no romance. Na verdade, já o retorno aos princípios da tragédia grega, em que entra a questão do fado no destino do indivíduo, constitui em si um desafio à lógica determinista e positivista do movimento literário, através da qual a experiência humana supostamente permanecia rigorosamente calculável. Ora, a crítica do racismo e da escravatura n’*O Mulato*, se perspicaz e inovadora, não é necessariamente incomum na literatura da época, pouco antes da instauração da Primeira República e da abolição da escravatura, sendo ambas firmemente apoiadas pela burguesia e as classes literárias. Não obstante, a imbricação da tragédia grega no modelo naturalista aparece com outras modificações no próprio estilo, que reflectem uma certa relutância em aceitar os princípios “científicos”, tão celebrados no final do século XIX, quando aplicados à sociedade brasileira. Isto é, há algo *queer*, talvez, ao nível do texto n’*O Mulato* que reflecte uma tentativa de renegociar o discurso dominante da época que, com as suas origens nos centros de dominância cultural no

norte da Europa, marginalizava Portugal e ainda mais o Brasil por serem racialmente “inferiores” e “degenerados”.¹⁸

Uma das adaptações mais notáveis ao padrão naturalista é o aparecimento do mito maranhense hoje em dia famoso, o *Bumba-meu-boi*, justaposto aqui com o de Édipo. O festival do *Bumba-meu-boi* é uma demonstração brilhante de hibridismo cultural, desenvolvido entre escravos no Maranhão colonial,¹⁹ e incorporando elementos da cultura africana, cristã e indígena. O mito tem versões numerosas, mas tipicamente conta a história de um escravo cuja mulher grávida está a morrer de desejo de comer língua de boi, aceitando apenas a do melhor e preferido boi do patrão. Matando o boi, o escravo oferece a língua à mulher e o resto do animal aos outros escravos, mas um dos caboclos conta o caso ao patrão, que ordena o escravo a ressuscitar o boi ou enfrentar a pena de morte. Um médico português mostra-se incapaz, mas afinal um índio restaura a vida do animal e o milagre é celebrado durante a noite.²⁰ Podemos facilmente detectar traços da mitologia cristã no fruto proibido representado pela língua de boi, mas a história também reenfoca a sua dinâmica, tanto que a luta não se realiza entre Deus e o homem, mas entre o patrão e o escravo, num acto de rebeldia contra a autoridade paternal característica da fazenda colonial, tal como identificada por Gilberto

18 Um dos exemplos mais lúcidos deste tipo de pensamento é o caso da suposta Zona Sotádica, proclamada por Richard Burton, uma vasta região de pederastia e comportamento lascivo que começava nos Pirenéus e se estendia por todo o mundo (pós-)colonial. Ver Richard Burton, “Terminal Essay”, em *The Arabian Nights* (Nova Iorque: Cosimo Classics, 2008), Vol. X, pp. 63-260 (p. 179).

19 Peter Fryer, *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil* (Londres: Pluto Press, 2000), p. 74.

20 Esta é a versão contada por Fryer, p. 75.

Freyre em *Casa Grande e Senzala*.²¹ Assim sendo, o mito justapõe-se facilmente com o esquema edipiano já alterado n'O *Mulato* para que a raça desloque o incesto como preocupação central. Desta forma, é na altura do festival que Raimundo se resolve a pedir a mão de Ana Rosa em casamento a seu tio-pai. Ainda noutra ocasião, um sertanejo canta versos do *Bumba-meu-boi* à família de Raimundo: "Isto não pode sê / A filha de meu amo casar com você!" (p. 149). O festival das paixões proibidas marca o momento no romance em que Raimundo age contra os desenhos de seu tio e assume o seu amor por Ana Rosa, prefigurando o ressurgimento da autoridade paternal. Apesar da sua rejeição da metafísica, portanto, Raimundo encontra-se narrativamente envolvido em mitos populares, tecido que distorce a perspectiva naturalista, às vezes mais associada ao protagonista do que ao narrador. Os traumas da família patriarcal e escravocrata no Brasil associam-se a uma distorção do modelo naturalista com a influência de uma outra epistemologia mitológica, desta vez decididamente brasileira.

Vejamos também o curioso aparecimento da mãe-da-lua, ou urutau, pássaro de aspecto feroz cujo canto, segundo as lendas da Amazônia, é o choro de uma criança abandonada na floresta, chamando a sua mãe por toda a eternidade.²² Este pássaro aparece n'O *Mulato* no momento em que Raimundo vê a sua mãe pela primeira vez, novamente acompanhando o seu descobrimento edipiano. Fascinado pelo canto do pás-

21 Gilberto Freyre, *Casa Grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (Rio de Janeiro: Editorial Record, 2001).

22 <http://www.ornithos.com.br/escola/mitos-e-lendas/a-lenda-do-urutau-mae-da-lua/> (22/10/16).

saro numa noite estrelada, Raimundo segue o som para fora de casa, até dar com a figura abjecta da sua mãe, já velha e enlouquecida:

O silêncio era completo; de repente, porém, a uma nota harmoniosa de contralto sucederam-se outras, prolongadas e tristes, terminando em gemidos.

O rapaz impressionou-se; o canto parecia vir de uma árvore fronteira à casa. Dir-se-ia uma voz de mulher e tinha uma melodia esquisita e monótona.

Era o canto da mãe-da-lua. O pássaro levantou vôo, e Raimundo o viu então perfeitamente, de asas brancas abertas, a distanciar seus gorjeios pelo espaço. Considerou *de si para si* que os sertanejos tinham toda a razão nos seus medos legendários e nas suas crenças fabulosas. Ele, se ouvisse aquilo em São Brás lembrar-se-ia logo, com certeza, do tal pássaro que canta a finados. [...] Veio distraí-lo destas considerações um frouxo vozear misterioso, que lhe chegava aos ouvidos de um modo mal balbuciado e quase indistinguível. (pp. 206-7)

Aqui, ao contrário dos princípios de objectividade e clareza do naturalismo, a narração parece demorar na linguagem da dúvida, incerteza e mistério. O narrador não localiza o canto com exactidão, e as imagens, a elipse e os gemidos dão um toque do assombrado ao episódio. O biólogo fascina-se pela incompreensão, “numa curiosa mistura”, para citar António Cândido na sua leitura d’*O Cortiço*, “de lucidez e obnubilação”.²³

23 Cândido, p. 115.

CONCLUSÕES

Por que será que Azevedo emprega o modelo naturalista com tanta hesitação, recorrendo à tragédia e ao mito? Para responder a esta pergunta, parece necessário repensar uma afirmação que se encontra de forma consistente na crítica d'*O Mulato*: que Raimundo constitui um personagem idealizado, transcendendo os ditados das teorias essencialistas da “degeneração”, e confirmando a política de *branqueamento* realizada no Brasil nos finais do século XIX, que dava preferência à imigração europeia para branquear e assim “salvar” a população brasileira.²⁴ Podemos ver, nos trechos revestidos de mitos mais acima, uma ruptura entre a linguagem fantasmagórica do narrador e a atitude de Raimundo, que observa os fenómenos à sua volta exclusivamente com o olhar “racional” do positivismo. “Considerou *de si para si* que os sertanejos tinham toda a razão nos seus medos legendários e crenças fabulosas”, pensamento esse que serve para que Raimundo se posicione intelectualmente acima dos maranhenses provincianos, sem acesso aos mais modernos modos, ou talvez modas, de pensar. Raimundo, com efeito, rejeita todos os costumes e superstições do Maranhão, o que observamos também quando fica a bocejar, morrendo de tédio, ao ouvir um amigo da família contar as celebrações típicas de São Luís (pp. 89-95), ou ainda quando se ri de Maria Bárbara por falar em pragas (p. 104). Raimundo, ao contrário do narrador, considera os mitos maranhenses pitorescos mas, afinal, vazios de mérito intelectual. Por isso, o verdadeiro conflito de ideias n'*O Mulato* não se realiza entre o narrador e os maranhenses,

24 Marchant, p. 448.

como sugerem aquelas leituras que interpretam o “espírito extremamente combativo” do romance como uma reflexão do desdém do autor pela província onde nasceu,²⁵ mas entre o protagonista supostamente “iluminado” e os seus compatriotas conservadores, colocando o narrador numa posição ambivalente, curiosamente fascinado pela herança cultural e mitológica do Maranhão, apesar dos seus óculos de biólogo.

A aparente falta de confiança do narrador nos princípios do positivismo, que não obstante emprega em larga escala na composição do romance, aponta para a posição deste no espaço geopolítico do século XIX. O movimento pendular da narração lembra claramente o ambiente intelectual paradoxal identificado por Roberto Schwarz como “as ideias fora do lugar”, com que as ideias liberais da altura circulavam entre uma elite brasileira cujo privilégio dependia ainda da continuação da escravatura no país.²⁶ Raimundo, com efeito, é a incarnação do dilema das ideias fora do lugar, não apenas por causa das suas modas europeias de vestir e pensar, mas ainda porque depende inteiramente dos costumes supostamente “atrasados” – a escravatura – para tornar possível esta mesma educação europeia: no final, é a riqueza de seu pai escravo-crata que financia toda a sua vida de bom burguês liberal. O desdém de Raimundo, herdeiro dos espólios da escravatura, pelos “mesquinhos escrúpulos” (p. 222) dos maranhenses parece culturalmente precário, hipócrita até, tanto que nunca chega a contemplar as origens do seu privilégio. Ao contrá-

25 MacNicoll, p. 239.

26 Veja Roberto Schwarz, “As ideias fora do lugar”, em *As ideias fora de lugar: Ensaios selecionados* (São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2014), pp. 47-65.

rio, não se mostra interessado, pelo menos conscientemente, em nenhum aspecto do seu passado, insistindo em que o seu único propósito na província é o de liquidar o capital. Talvez alegoricamente, Raimundo represente não o novo brasileiro “branqueado”, modelo para o futuro da nação, mas sim o soberbo europeu colonizador, sempre prestes a criticar o “atraso” do mundo subdesenvolvido, porém silenciosamente esquecendo-se da sua dependência do mesmo. A hipocrisia do antiprovincialismo e antiabolicionismo de Raimundo reflecte aquela bem estabelecida na Europa da altura, com que os Britânicos, por exemplo, declaravam a sua fieldade à causa abolicionista enquanto compravam algodão cultivado por escravos no Brasil e além,²⁷ ou com que John Locke, fundador do liberalismo, investia no comércio de escravos.²⁸ A revelação destes pontos cegos do pensamento europeu n’*O Mulato* acompanha a construção de uma voz narrativa reconhecivelmente brasileira que rejeita a supremacia cultural da Europa, mobilizando, ao contrário, um sentimento de pertencer à comunidade nacional ainda muito dividida entre raças e classes sociais.

Raimundo, portanto, o mulato do romance epónimo, tem uma falha fatal merecedora da tragédia grega: a sua cegueira perante os limites no seu pensamento liberal e positivista. Ler *O Mulato* requer uma viagem pela história natural e cultural do Maranhão. Abordar esta viagem como Raimundo, retor-

27 Este exemplo é dado por Schwarz, p. 48.

28 Ver Robert Bernasconi e Anika Maaza Mann, “The Contradictions of Racism: Locke, Slavery and the *Two Treatises*”, em *Race and Racism in Modern Philosophy*, editado por Andrew Valls (Londres: Cornell University Press), pp. 90-107 (p. 90).

nando para reclamar a sua capital gerada outrora por escravos com os olhos de um cosmopolita liberal e moderno, é repetir os erros do passado, sobretudo aqueles de seu pai que, num paralelo sinistro, foge do então estado do Grão-Pará para escapar a morte às mãos dos seus escravos na *Setembrada* de 1831. Instalando-se no Maranhão, e tendo conseguido “sempre salvar algum ouro”, os pecados do passado ficam enterrados. Seu filho, por sua vez, tenta sair do Maranhão com a mesma fortuna décadas depois. Por isso o romance lembra tão claramente uma das conclusões mais importantes de Freud, em que o indivíduo não se *lembra* dos traumas do passado, mas simplesmente *repete*-os de forma compulsiva.²⁹ Por isso também, quando surpreendido pela sua mãe-escrava na casa ancestral, Raimundo levanta instintivamente o chicote contra ela como os fazendeiros do passado (p. 216). Se, n’*O Mulato*, Raimundo é tragicamente compelido a repetir os erros de seu pai, o romance funciona, acima de tudo, para expor a contradição que sustém o ciclo de repetição: a dependência europeia, raramente reconhecida, do exercício de brutalidades exploradoras no “Novo Mundo”, espaço sobre o qual afirma incessantemente a sua superioridade. Neste sentido, o romance não é, de forma alguma, uma imitação pálida do naturalismo europeu mas, ao contrário, complementa-o, modificando-o para um contexto brasileiro invisível mas não obstante implicado no pensamento europeu da altura. É preciso apenas comparar *O Mulato* com o romance mais tardio de Eça para que a sua arti-

29 Sigmund Freud, “Further Recommendations in the Technique of Psycho-Analysis: Remembering, Repeating, and Working-Through”, traduzido por Joan Riviere, em *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, (Londres: Hogarth Press, 1950), vol. 12, pp. 145-157 (p. 150).

culação peculiarmente brasileira dos problemas da sociedade patriarcal, da raça e do colonialismo apareça em destaque. Não obstante, o facto que salienta o enfoque particular da literatura luso-brasileira da altura, ambos os romances criticam a hipocrisia do capitalismo supostamente “liberal” que suplantara a escravatura, implicando, no processo, a família burguesa-patriarcal que traumáticamente sustentava os dois sistemas.³⁰ Na verdade, talvez, se Eça de facto tirou alguma influência de Azevedo na composição d’*Os Maias*, demonstra uma necessidade de repensar as relações intertextuais do espaço literário lusófono da época, tipicamente concebida como unidireccionais. Certo é que ambos os “Édipos” nestes romances servem para desenvolver uma crítica do sistema socioeconómico – o capitalismo patriarcal – que, em medidas diferentes, servia para subordinar Portugal e o Brasil de uma forma *quase* natural no século XIX.

30 Phillip Rothwell aponta para a hipocrisia (análoga àquela de Raimundo) de Afonso de Maia, avô de Carlos, que rejeita Maria Monforte, filha de “negreiro”, apesar de firmemente apoiar o novo capitalismo liberal representado pela Inglaterra. Rothwell identifica este momento como decisivo no longo desenvolvimento da tragédia de Carlos. Ver Phillip Rothwell, *A Canon of Empty Fathers* (Cranbury, NJ: Rosemont, 2007), p. 74.

MOMENTOS DE GLOBALIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO: CARLOS GOMES E BOAL

Erica Fontes

Universidade Federal do Piauí

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo investiga momentos específicos da história recente (transcorridos, mais especificamente, entre os séculos XIX e XXI), quando o Brasil iniciou, através de dois artistas com experiência profissional no exterior, uma tímida divulgação mundial de sua cultura teatral. Essa exportação cultural se deu, em um primeiro momento no século XIX, através da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, baseada em texto homônimo de José de Alencar. O espetáculo foi apresentado inicialmente em Milão (*Teatro alla Scala*) e a partir dessa primeira apresentação partiu para a Austrália. Mais recentemente, nos séculos XX e XXI, outro importante expoente da divulgação do teatro brasileiro foi Augusto Boal, propagador de sua própria metodologia teatral (principalmente o Teatro do Oprimido) por intermédio de eventos, peças e trabalhos com grupos do mundo todo que começaram a seguir seus ensinamentos prevendo, através do teatro, um exame e consequente alteração da dinâmica de poder da sociedade. Apesar de Boal ter iniciado seus estudos formais em teatro

fora do país, sempre manteve, em seus trabalhos, a cultura brasileira em voga. Tal característica é nitidamente mostrada, por exemplo, em suas sambóperas, que oferecem releituras de clássicos da ópera mundial com a utilização de instrumentos e ritmos brasileiros. O gênero era de natureza tanto musical quanto teatral e Boal sempre mantinha a melodia original, mas também fazia a transposição para regiões mais graves em virtude dos timbres dos atores e cantores e também por crer que o canto lírico dificultava o entendimento da plateia (Andrade, 2014, p. 112).

As sambóperas de Boal não foram tão bem aceitas pelos artistas ou pelo grande público, tendo sido intensamente criticadas, inclusive em publicações nos jornais da época, por críticos como Bárbara Heliadora. Tal questão pode ser facilmente explicada. Sendo o Brasil uma ex-colônia europeia, o país sempre se pautou cultural e artisticamente em modelos europeus em várias esferas da vida pública, o que se torna bastante visível no teatro quando observamos que até a primeira metade do século XX o português usado nos palcos brasileiros era o português de Portugal. O primeiro momento de mudança com relação à utilização de português brasileiro no palco, oficialmente registrado, ocorreu através da apresentação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Até então outros dramaturgos, tais como Martins Pena – bastante popular na época e referência no fazer teatral – se utilizavam de estruturas de português de Portugal nas falas dos personagens e até mesmo nas rubricas. Como resultado dessa insistente importação de modelos culturais, até na contemporaneidade, os produtos locais não são tão bem vistos como os internacionais. Ainda hoje o Brasil não é considerado, nem pelos brasileiros, como exportador de cultura. As

pesquisas que se concentram nas artes cênicas ainda pecam por muitas vezes não apontarem o país também como inovador nessa área.

A pesquisa em voga, aprofundada para esse artigo, foi iniciada através do curso *Teatro e Globalização*, da Ludwig-Maximilians-Universität München, ministrado pelo professor Christopher Balme. O curso apresentou um novo horizonte sobre a divulgação da arte brasileira no exterior, por intermédio de trabalhos exigidos que contemplavam o país nativo do aluno. Através desses apontamentos, várias descobertas ocorreram, tais como o primeiro espetáculo brasileiro apresentado na Europa e a abrangência do trabalho de Augusto Boal no mundo. Por intermédio desses achados é possível ver que, há alguns séculos, o Brasil também contribui para o teatro mundial, não se comportando somente como receptor da arte teatral, como consta em vários registros.

Notamos que há muitas coincidências entre os dois artistas que são objeto de estudo neste trabalho, apesar de terem vivido em épocas muito distintas. Equivocadamente muitas vezes a globalização é vista como um fenômeno relativamente novo. Embora a nomenclatura seja de uso recente, muitas ações relacionadas à globalização têm origem em séculos anteriores. Tanto no caso de Carlos Gomes quanto no caso de Augusto Boal, houve uma saída prolongada do Brasil para vivência no exterior. Embora os motivos sejam divergentes (Gomes perseguia o sucesso musical na Europa e Boal foi exilado político) nos utilizaremos principalmente dos pensamentos de Edward Said sobre o exílio e examinaremos como o afastamento do país de origem influencia o indivíduo e seu trabalho, assumindo importância fundamental para sua produção e consequente divulgação de sua obra.

2. CARLOS GOMES NO EXTERIOR

Em sua dissertação de mestrado, Ricardo Pistori analisa *A influência da literatura brasileira na ópera lírica italiana: Il Guarany*, de Antônio Carlos Gomes. O pesquisador examina a vida e obra do maestro brasileiro que encenou a primeira obra teatral brasileira no exterior.

Carlos Gomes nasceu em Campinas em 1836 em uma família pobre, cujo pai – Antônio Carlos Gomes, conhecido como Maneco Músico – educou sozinho os vários filhos e iniciou com eles uma banda, início do contato de Carlos Gomes com o mundo dessa arte. Carlos Gomes mudou-se para o Rio entre 1859 e 1860 para investir na carreira musical, já que as possibilidades profissionais da Corte eram muito superiores às de uma cidade do interior de São Paulo. O teatro lírico nesse momento possuía posição de destaque na vida cultural da Corte, experimentada por Carlos Gomes quando chegou ao Rio. No teatro exigiam-se certas posturas e comportamentos que definiam quem pertencia ou não a determinada classe social, e Carlos Gomes viu-se obrigado a ter um comportamento elitizado para conseguir as oportunidades que queria.

Após anos de estudo no Conservatório Nacional de Música e decorrentes as primeiras composições, destaques e premiações, Gomes foi à Europa para perseguir seu sonho de ser músico com visibilidade internacional. Formou-se pelo Conservatório de Milão e passou a ser tido como o mais bem-sucedido compositor teatral do período, a partir da sua obra “Se as minga”. Apesar de as obras dos autores italianos não terem sido muito apresentadas, as de Gomes, ao contrário, eram bastante requeridas. *Il Guarany* experimentou sucesso estrondoso e o consagrou internacionalmente a partir da Itália.

3. EXÍLIO E GLOBALIZAÇÃO

No curso *Teatro e globalização*, o professor Christopher Balme defende que a globalização não foi iniciada após a Segunda Guerra Mundial, mas que as inovações em tecnologia e indústria fizeram com que os meios de transporte recebessem vários avanços que possibilitassem um grande fluxo de pessoas. Portanto, muito anteriormente à Segunda Grande Guerra já havia pessoas em trânsito, saindo de seus países e estabelecendo-se em outros, o que Balme aponta respectivamente como desterritorialização e reterritorialização, lembrando os pensamentos também registrados em seu livro *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*.

O estudo do desenraizamento humano e ruptura permanente é o foco do trabalho de vários estudiosos da contemporaneidade. Um deles, Edward Said, em seu ensaio “Reflexões sobre o exílio”, aponta diferenças entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados, mas reconhece que, apesar de inicialmente a condição de exilado significar expulsão, o exilado é de fato todo indivíduo impedido de retornar para a terra que considera sua casa (2003, p. 54). Ainda nas palavras de Said: “No fim das contas, o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece” (2003, p. 57). Para Said os exilados sempre são diferentes, se sentem órfãos (2003, p. 55). E se ocupam em muitos momentos com a compensação da perda das raízes (2003, p. 54). São seres nômades, divagadores, em busca de algo que não sabem como encontrar. Outro estudioso do tema, Stuart Hall, afirma ainda que o deslocamento geográfico, cultural e individual das pessoas traz para elas uma “crise de identidade” (2014, p. 10).

De fato, muitas vezes o indivíduo não está ligado a uma terra física, mas a uma terra imaginada, quase intocável, que

se alterou com o tempo, mas não na memória de quem a deixou e a manteve – mentalmente – do jeito que foi deixada. O mais natural é que o exilado não se encontre mais plenamente nem em seu país de origem e nem no país que o acolheu, o que é notado tanto no caso de Carlos Gomes quanto no caso de Augusto Boal. Os dois transitavam entre o Brasil e outros países depois do período inicial de afastamento no exterior, o que pode demonstrar uma tentativa de se encontrarem pessoal e profissionalmente. Gomes sempre voltava à Europa para trabalhar e Boal ainda viajava para vários outros países, além dos europeus, depois de seu exílio, por diferentes motivos: apresentação de peças, direção de peças, realização de cursos e palestras e divulgação de seu método teatral.

Se o exilado e o imigrante carregam o peso de vários lugares, várias lembranças, vários sofrimentos, as histórias por eles narradas são habitadas por personagens que demonstram experiências semelhantes a essas. Gomes, por exemplo, lida com óperas que possuem heróis e personagens tipicamente encontrados nos trópicos. Em *Torquemada* e *Murro em ponta de faca*, duas peças da autoria de Boal, os personagens passam por tortura e confinamento, em experiências análogas às do dramaturgo. Esses textos também procuram um sentido maior para a vida, uma oportunidade de deixar uma herança cultural para gerações vindouras. Como afirma Sonia Torres: “por que todas elas são, de uma forma ou de outra, histórias sobre o que significa vir de um lugar particular e construir diferentes modalidades de pertencer a determinados locais, nos tempos que vivemos” (Torres, 2001, p. 15). As histórias provenientes dessas vivências são ficção profundamente baseada em fatos reais. E a necessidade de compartilhamento

dessas vivências é um facilitador e incentivador do aumento da produção.

Para Said, o exilado tenta possuir uma identidade, ainda que através de “refrações e descontinuidades” (2003, p. 52). Não é coincidência que, na vida de Boal, a criação literária aparece como processo terapêutico, causadora de dores e curas e possibilitada pela percepção original de quem não pertence a lugar nenhum e vê tudo com olhos curiosos, descobridores. Michel Onfray afirma: “O viajante necessita menos uma capacidade teórica do que uma aptidão para a visão” (2009, p. 61). A sedução da viagem e a atração pelo exótico e diferente contribuem para a abertura dessa percepção. É ainda Onfray que diz que “Os filósofos da Antiguidade Grega sabiam a função formadora do deslocamento” (2009, p. 81).

4. GLOBALIZAÇÃO NO TRABALHO DE BOAL

Assim como no trabalho de Gomes, a presença de Boal no exterior favoreceu a divulgação da cultura brasileira. Em sua obra *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras*, Clara de Andrade ocupa-se precisamente com as contribuições do exílio para a vida profissional de Boal. O trabalho de Boal teve alcance mundial tão grande que várias personalidades internacionais do teatro se posicionaram contra sua prisão em 1971, através de carta redigida pelo dramaturgo Arthur Miller e assinada por Richard Schechner e Peter Brook, entre outros (Andrade, 2014, p. 22). É importante salientar também que a experiência do exílio na vida de Boal foi essencial para a construção da cena teatral para além da cena tradicional, o que o dramaturgo já defendia na teoria, questionando a estrutura usual dos espetáculos. Ao experimentar outros espaços físicos, entre eles a prisão, Boal pareceu mais motivado para alterar a

distribuição das pessoas no teatro. Assim, colocou o público no palco, modificando o que normalmente se entende por espaço cênico. Em seus *Seminários nacionais* (Carpintaria Teatral), Boal fomentou a encenação de textos dramáticos com enfoque no contexto brasileiro promovendo peças de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e outros nomes da dramaturgia (Andrade, 2014, p. 31). Foi Boal também que pelos Centros Populares de Cultura (CPC) iniciou um trabalho de criação coletiva, no qual todos os membros do grupo participavam do processo de elaboração do espetáculo (Andrade, 2014, p. 32). Esse seria o início de um teatro popular, formado pelo próprio povo, e que seria aprofundado em seu Teatro do Oprimido (TO) posteriormente. Fica assim claro que o TO é, na verdade, uma metodologia desenvolvida a partir de várias experiências e vivências.

Apesar de todos os enfrentamentos contrários aos CPC e apesar da censura, a partir desse núcleo foi formado o Grupo Opinião e obtida uma postura mais radical do Teatro de Arena (Andrade, 2014, p. 39). Os experimentos continuaram e assim surgiu o Teatro Jornal, que apresenta nove técnicas de transformação de notícia de jornal em cena teatral (Andrade, 2014, p. 42). Iniciou-se um percurso no qual o povo (público, plateia em geral) cada vez mais funciona como um grupo que tem condições também de *fazer* teatro e não só de *ver* teatro.

Boal torna-se mais visível internacionalmente (conforme apontado no início dessa parte do trabalho) e *Arena conta Zumbi* é apresentado no Festival de Teatro de Nancy, na França, em 1971, um pouco antes do julgamento de Boal pela Ditadura Brasileira (p. 44). Na Argentina, onde Boal iniciou seu exílio, ele encenou a peça *Torquemada* que conta a história de um rei cujo objetivo é escravizar seu próprio

povo. O personagem Torquemada é baseado no inquisidor e torturador espanhol homônimo que viveu no século XV. O personagem Dramaturgo – vítima de tortura – nos remete ao próprio Boal, em virtude de sua carreira teatral e sua função. O próprio autor se recusou a descrevê-la como ficção. Não podemos, no entanto, garantir que o trabalho seja autobiográfico, tecnicamente falando. Podemos, sim, dizer que há claras semelhanças entre as cenas de tortura nesta obra dramática e na autobiografia de Boal lançada anos mais tarde, como nos aponta Clara de Andrade no artigo “Torquemada de Augusto Boal: uma catarse no trauma”. De acordo com Andrade, Boal chega até a admitir que a peça havia se tornado um processo de desabafo e terapia (Andrade, 2012, 11-12).

Na obra, tanto o exílio quanto a prisão estão presentes, aludindo a acontecimentos passados na vida do autor e reforçando o que Said fala sobre a criatividade no exílio. *Torquemada* mostra que as experiências de confinamento parecem influenciar a criação artística do autor. Em 1972 Boal dirigiu a peça na Colômbia e na Argentina (Andrade, 2014, p. 57). Passando um período também no Chile, Boal sedimentou sua metodologia sobre o Teatro Invisível (cenas que ocorrem em qualquer espaço público e que ninguém sabe que são cenas, com exceção dos próprios atores) e viajou ainda por outros países da América Latina. No Peru, desenvolveu o Teatro-Fórum. Também foram significativas suas experiências em Portugal como diretor do grupo *A Barraca* (Andrade, 2014, p. 74). Em 1978 Boal recebeu o Prêmio Mambembe por *Murro em ponta de faca*, mesmo estando exilado. Em 1979 a peça foi encenada na França (em seu Centro do Teatro do Oprimido) e na Áustria. Assim, o TO passou por uma expansão significativa em vários países, mas no Brasil o autor recebeu inúmeras

críticas negativas por seu trabalho posterior, encenado comercialmente – *O corsário do rei* (releitura sobre episódio histórico de um pirata que saqueou o Rio de Janeiro) –, rechaçado inclusive pela classe artística. Tal fato aponta que, de diversas maneiras, Boal tinha se tornado um ser híbrido e que nunca mais teria, realmente, raízes tão profundas em solo brasileiro. Não pensava mais somente como nativo do Brasil e não agradava mais ao público brasileiro que esperava formas de expressão cultural que não haviam entrado em contato com outras culturas. No final de sua trajetória, Boal dedicou-se a difundir a metodologia do Teatro do Oprimido e desligou-se do teatro puramente comercial no Brasil. Seus objetivos tinham se tornado exclusivamente sociais e políticos, porque foi assim que aprendeu a ver e viver a vida. E era assim que passaria a divulgá-la.

Nesse trabalho verificou-se que, em um intuito de divulgar suas produções artísticas individuais, Carlos Gomes e Augusto Boal, dois artistas nativos do Brasil, também difundiram a cultura e produção artísticas nacionais no exterior. Até a realização do curso *Teatro e Globalização*, apesar de dedicar muito de minha pesquisa acadêmica ao teatro, desconhecia os momentos iniciais de disseminação da arte teatral brasileira na Europa e Oceania (caso de Carlos Gomes) e a abrangência do trabalho de Boal no globo. Essa investigação, ainda em estágio embrionário, mas com necessidade de continuação e aprofundamento, aponta para o fato de que o Brasil não é só influenciado pela arte internacional, mas também influenciador dela há algum tempo.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Clara de. *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- _____. *Torquemada* de Augusto Boal: uma catarse do trauma. *Cena*. Porto Alegre: v. 11, n.º 1, p. 1-22, 2012.
- BALME, Christopher. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford: OUP, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HELIODORA, Bárbara. “Boal não leva até o fim sua proposta de abrasilamento”. *O Globo*, 19/05/1999. Arquivo Biblioteca Nacional.
- _____. “Para que serve uma sambópera?”. *O Globo*, 02/02/2002. Arquivo Biblioteca Nacional
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- PISTORI, Ricardo. *A influência da literatura brasileira na ópera lírica italiana: Il Guarany, de Antônio Carlos Gomes*. 2013. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi: 10.11606/D.8.2014.tde-17102014-144034. Acesso em: 2017-07-10.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TORRES, Sonia. *Nosotros in USA: literatura, etnografia e geografias de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

COMUNIDADES INCOMUNS: GÊNESE E CRISE DO COMUM NA CULTURA BRASILEIRA DO SÉC. XX

Ettore Finazzi-Agrò

Università di Roma – La Sapienza

Estamos hoje aqui, chegando de vários países, neste lugar especial e neste particular momento histórico, para nos colocar sempre a mesma pergunta e para vos convocar na antiga e incontornável questão sobre a natureza e o conteúdo da Comunidade. Pergunta deslocada, talvez, fora do lugar num Oriente que conheceu outras e diferentes experiências de convivência e sociabilidade a respeito das nossas – de nós que provimos, na esmagadora maioria, das regiões ocidentais do mundo, tendo passado por diversas e, às vezes, divergentes declinações do “comum”. Mas questão que volta a se impor a partir de uma ocorrência temporal que, em boa medida, diz respeito tanto à história do Ocidente quanto àquela do Oriente, ou seja, a celebração do século que nos separa da Revolução de Outubro.

Repensar mais uma vez o sentido e a forma da comunidade no ano em que, cem anos atrás, foi posta à prova uma ideologia vinda do século anterior e em que foi aviada uma prática política que devia conduzir à instauração definitiva de um “bem (em) comum”, pode ser o motivo necessário e sufi-

ciente para reler aquela conjuntura histórica à luz do presente e das teorias que a partir, de um modo ou de outro, daquele 1917 foram elaboradas sobre a questão da *communitas*. A utopia igualitária que levou à afirmação do regime comunista, primeiro na Rússia e depois em outras regiões do nosso vasto mundo, deve, a meu ver, ser ainda hoje confrontada e combinada com aquela relevante massa de reflexões sobre o que é realmente comum e sobre como realizar esse projeto de participação dos bens e das necessidades, dos deveres e dos direitos.

Lembrando, em primeiro lugar, que o paradoxo da imposição violenta de um poder soberano, com as suas normas e as suas proibições, resulta, fatalmente, na negação daquilo que se pretende impor – ou seja, a própria prática do comum. De fato, considerando todas as possíveis cogitações sobre a natureza e a forma da comunidade e sobre a realização do comunismo, chegamos fatalmente à conclusão que a dimensão do comum exclui qualquer forma de coerção, chegando até a negar a possibilidade de um aparato jurídico e normativo instituindo um regime que seja realmente comunista. Para detectar o caráter sempre vindouro e, no fundo, inalcançável de uma sociedade totalmente igualitária e realmente comunista, bastaria elencar os títulos das obras que vários ilustres teóricos – alguns deles de formação marxista, embora heterodoxa – consagraram à análise do aparato comunitário: vamos das *Imagined communities* de Benedict Anderson a *La communauté desœuvrée* e a *La communauté affrontée* de Jean-Luc Nancy, de *La communauté inavouable* de Maurice Blanchot a *La comunità che viene* de Giorgio Agamben. Nesta lista sucinta, como se vê, prevalecem definições de cunho negativo ou de caráter hipotético.

A natureza “imaginada” ou “afrontada”, recalcada ou “inconfessável” do ser-em-comum leva, nesse sentido, à conclusão que um conjunto de pessoas ou até de um povo pode se reconhecer enquanto tal apenas no seu ser sem obra e sem identidade (como mostra, por exemplo, o *ser-qualquer* proposto por Agamben [pp. 2-3 e *passim*]). A comunidade, enfim, parece poder ser pensada apenas no seu anonimato e no seu possível advento, relegando o verdadeiro comunismo num futuro em que ele pode, eventualmente, se realizar, em que ele pode, de fato, vir-a-ser na sua absoluta gratuidade.

Nesse sentido, é o pensamento pioneiro de Georges Bataille que vem ao nosso encontro, nos permitindo entender como, apesar das muitas formas de comum exploradas e descartadas pelo filósofo francês, a única possível realização desse igualitarismo sem retorno consiste naquela que ele definiu, em finais dos anos trinta do século passado, como *la communauté des amants*, ou seja, a figura mais contundente de uma comunidade a dois, em que domina a graciosidade do dom e a reciprocidade, sem normas e sem lei, de uma entrega de si mesmo ao outro, até chegar a uma forma de união mística pela qual os dois se tornam um (Nancy, 1999, pp. 89-99).

De fato, a noção de *dépense*, que ele mesmo elaborou, se cruza, no caso dos amantes, com uma forma de munificência pura, de participação total e generosa, de *partage*, no léxico de Bataille (pp. 26-32 e *passim*), daquele *munus* sobre o qual assenta a comunidade. Um dom, repare-se, que, no seu exceder a si próprio, vai anular qualquer dever de uma contrapartida, até desembocar, enfim, na fórmula, retomada por Nancy, do *rien en commun* (Nancy, 1999, pp. 44-53 e *passim*) – ou seja, do nada compartilhado, emblema de uma ausência

que resta, talvez, o único modo, na sua inconsistência material e no seu caráter imaginário, de congregar o comum, como no caso exemplar do túmulo vazio do Soldado Desconhecido lembrado por Anderson (pp. 9-12).

E é ainda o nome de Roberto Esposito aquele que surge como referência para entender não apenas a origem da comunidade a partir do dom generoso e não retribuído, mas, sobretudo, para avaliar como qualquer manifestação comunitária, qualquer realização integral do comunismo comporta, fatalmente, com a imunização do estranho, daquele que é excetuado, tomado fora na sua inclusão. O seu livro *Immunitas* representa, nesse sentido, um complemento indispensável à sua reflexão sobre a *Communitas*, alertando-nos sobre o caráter necessariamente excludente de toda comunidade regulamentada pelas leis, de uma convivência baseada na imposição de uma identidade comunitária e/ou comunista. De fato, segundo o filósofo italiano, a imunidade é:

O limite interno que corta a comunidade a dobrando sobre si mesma, numa forma que é ao mesmo tempo constitutiva e destitutiva: que a constitui – ou a reconstitui – justamente a destituindo (Esposito, 2002, p. 12).

A prova disso a podemos ainda encontrar, hoje em dia, no uso ilegal e arbitrário da legalidade e do estado de direito, para excluir os adversários políticos e os mais altos representantes do Estado brasileiro, instituindo um Poder que se exprime através de uma destituição que dobra e fecha a comunidade sobre si mesma – e isso, repare-se, não no interior de um regime comunista, e sim de uma sociedade que se diz neoliberal.

Em outras palavras, o modo em que uma sociedade impõe, graças à Lei e à exclusão do incomum, as regras do seu existir-em-comum, leva necessariamente à delimitação violenta de um próprio excetuando o diverso e o estranho. É aquilo que aconteceu, justamente, também nos regimes do assim dito “socialismo real” em que a procura de um “bem (em) comum” levou à instituição de um Poder soberano, estabelecendo regras pelas quais quem não concordava era expulso da comunidade, como louco ou bandido. Este paradoxo de um comunitarismo imunitário, de resto, vai se reproduzir, como vimos, em todos os casos em que o Poder estatal e judiciário, embora longe de qualquer ideologia de cunho marxista, tenta impor pela força uma identidade coletiva, um *Nós* que deveria afastar ou apagar qualquer alteridade – como no caso da famosa prescrição/proscrição: “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

Para ficar no âmbito brasileiro, podemos nos referir ainda à construção de Brasília, pensada como prática simbólica rumo à constituição de uma comunidade imaginada e que se resolveu, por contra, num gesto violento de fundação de um centro vazio, de identificação de um eixo em volta do qual deviam hipoteticamente girar o sentimento e a história nacionais. Função que foi logo detectada por alguns grandes intelectuais e escritores, entre os quais eu gostaria de mencionar pelo menos Clarice Lispector que em duas crônicas definiu de modo magistral o caráter autoritário da fundação da nova capital, até afirmar: “Aqui eu tenho medo – A construção de Brasília: a de um Estado totalitário” (1999, p. 42).

É verdade que o totalitarismo real chegou poucos anos depois da inauguração da cidade, mas é igualmente impressionante o modo em que Clarice sente ou pressente a natureza anti-histórica dessa modernização forçosa, imposta

por Juscelino, tanto assim que tudo, nas duas crônicas, parece conjugar-se numa espécie de futuro do passado: “Brasília começou com uma simplificação final de ruínas” (1999, p. 41). E antimoderno na sua impressionante modernidade expressiva foi, com certeza, também Guimarães Rosa, outro genial escritor que, sem falar de modo direto de Brasília, nos forneceu, sobretudo nas *Primeiras estórias*, um quadro bastante crítico daquela comunidade imune que nascia e se firmava em volta da “grande cidade” em construção. No caso dele, se conhecem as suas simpatias para um conservadorismo que resguardasse o caráter arcaico da cultura brasileira, mas, para além do seu posicionamento ideológico, aquilo que importa é, na ótica da origem e da crise da comunidade, o seu tratamento da construção de uma coletividade dentro de uma sociedade regida por normas primitivas.

Já abordei essa questão em diversos ensaios – e num artigo recente, em particular (Finazzi-Agrò, 2014) –, mas é bom lembrar mais uma vez como, no momento em que o Brasil tentava se apoderar de um novo sentido de comunidade, Guimarães Rosa coloca esse assunto numa perspectiva remota, se referindo ao surgimento do comum no interior de uma “história primeira”, de um contexto primário em que vigora uma legalidade vingativa e rudimentar. De resto, que o escritor mineiro tenha desde o início apresentado casos e causos em que a única forma de convivência é marcada pela violência e pelo sagrado (para retomar o título de um famoso livro de René Girard), é evidente: basta pensar apenas em “O duelo” e em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, incluídos em *Sagarana*. Essa reflexão sobre a passagem de uma sociedade regida apenas pela força e pelo banimento para uma comunidade regulamentada pela lei, se torna, porém, central, no

meu entender, sobretudo a partir do julgamento de Zé Bebelo em *Grande sertão: veredas*, episódio em que Riobaldo parece agir como herói civilizador, tentando convencer os jagunços a abandonar “a lei antiga” rumo à “materialização do laço de confiança indispensável à formação da comunidade política” – como sugeriu Heloisa Starling (1999, p. 118). É justamente esta atitude fundadora e civilizadora que o Urutu branco irá trair com a sua tentativa de estreitar outro laço, desta vez não mais com os companheiros, em vista de uma comunidade política, e sim, no âmbito de uma *oikonomía* resguardando o próprio, com uma entidade demoníaca e ilegal: o pacto nas Veredas Mortas representa, nesse sentido, a negação do papel jogado por Riobaldo no processo a Zé Bebelo, voltando a praticar a lei antiga, ainda ligada à violência e ao sagrado.

Na verdade, Guimarães Rosa, ao longo da sua produção, tem ilustrado várias formas de acesso a uma possível comunidade, mas eu quero me deter apenas em dois exemplos contrapostos nos quais temos, por um lado, a afirmação daquilo que Bataille chamou de “comunidade dos amantes” e, pelo outro, um caso de comunidade imune baseada na exclusão violenta do estranho em direção à defesa (ainda “econômica”) do próprio. O primeiro caso se dá na famosa “Estória de Lélío e Lina” incluída em *Corpo de baile* (1994, pp. 717-802, vol. I) em que nos é apresentado um caso de amor impossível entre um Mocinho e uma mulher antiga, que já foi “mesmo rosa” e que agora está “na desflor”, se exprimindo apenas numa linguagem que eu não saberia definir melhor senão como “oracular” e enigmática. Amor sem regras ou contra qualquer regra que acaba formando um par, com certeza assimétrico, mas ao mesmo tempo – e justamente por ser assimétrico – cheio de promessas para um futuro comum

ligado a uma espécie de entrega mútua e total, de união mística entre os dois, que abandonam a comunidade anterior, cheia de contrastes, rumo a uma nova origem pacificada, repetindo, de certo modo e com outros fins, o gesto fundador de Peri e Cecília (outro par assimétrico), se afastando do castelo de Dom Antônio de Mariz (no caso da “Estória de Lélío e Lina”, da fazenda de Seo Sencler) para criar uma comunidade incomum.

Ao contrário dessa comunidade a dois, no breve conto “Fatalidade”, incluído nas *Primeiras estórias*, encontramos outra forma de regulamentar os conflitos no interior de uma sociedade arcaica. Aqui, de fato, temos um personagem, designado apenas como “Meu Amigo” por um narrador externo, que resume em si uma série de cargos e atributos, “sendo de vasto saber e pensar, poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia” (1994, p. 429, vol. II). Emblema, então, de um poder tanto jurídico-performativo quanto pedagógico-cultural, cultivando todavia uma visão pessimista da sociedade, ao ponto de afirmar que “a vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio” (*ibidem*). Uma negação absoluta da comunidade, portanto, que ele sustenta se referindo à sabedoria antiga: “só quem entendia de tudo eram os gregos. A vida tem poucas possibilidades” (*ibidem*). A existência se apresenta, na perspectiva dele, como um caminho marcado pelo fado, pela *Ananke* excluindo toda intervenção humana: “se o destino são componentes consecutivas – além das circunstâncias gerais de pessoa, tempo e lugar... e o karma...” (*ibidem*). Esse aparente fatalismo do protagonista é, todavia, logo desmentido quando a ele vem pedir ajuda um tal de Zé Centralfe cuja esposa é assediada por um

valentão, de nome Herculinão, que persegue o casal. Ao que o “Meu Amigo” entrega a ele uma carabina sugerindo com os olhos, sem o explicitar verbalmente, de matar o desordeiro. O Zé Centralfe entende a sugestão e, seguido às escondidas pelo protagonista e pelo narrador, arma uma cilada, assassinando o seu perseguidor, com a ajuda oculta do “poeta, ex-sargento e delegado”, visto que são dois os tiros que se ouvem contra aquele feroz Herculinão, um deles disparado evidentemente pelo protagonista, apresentado logo no início do conto como um atirador experto. As frases que ele pronuncia depois do assassinato confirmam, com uma especificação a mais, a filosofia do “Meu Amigo”: “Tudo não é escrito e previsto? Hoje, o deste homem. Os gregos...” Disse – “Mas... a necessidade tem mãos de bronze...” (*ibidem*, p. 432).

A *Ananke*, “a terrível necessidade” dos gregos é, portanto, usada e forjada para encobrir um ato de pura e cruenta vingança, sugerido e talvez cometido por uma pessoa que, na verdade, deveria ser o garante da ordem e da lei. “As mãos de bronze”, imunizando a comunidade da presença de um homem desordeiro, são aquelas que cumprem um gesto violento para apagar a violência, se substituindo ilegalmente ao destino e à legalidade. O amor aparentemente impossível entre Lélío e Lina criando uma comunidade sem mais conflitos, no interior de uma relação assimétrica, é, no caso de “Fatalidade”, totalmente contrariado por uma assimetria de ódio, levando à confirmação de uma sociedade regida pela força, de uma *Waste Land* onde a Lei antiga apaga qualquer instância de comum – como certificam as palavras finais do protagonista: “Esta nossa terra é inabitada. Prova-se, isto...” (*ibidem*).

Na comparação entre as conclusões das duas histórias, aquilo que parece confirmar-se é o conflito entre *Eros* e

Ananke, sugerido por Freud – conflito que vai levar a duas formas de comunidades incomuns: a primeira assente numa harmonia dos opostos; a segunda levando à imunização violenta e mortal do outro, de todos aqueles que não têm o direito de habitar nesta “nossa terra”. E, no fundo, o sentido de toda comunidade encontra-se sempre enclausurado nessa dialética imperfeita entre aceitação e exceção, entre a lei do desejo e a força imunizadora do direito de punir.

Nesse sentido, Guimarães Rosa percorre ambos os caminhos, explorando – sobretudo nas imediações da fundação da nova capital e sobretudo, portanto, nas *Primeiras estórias*, publicado, como se sabe, em 1962 – os meios pelos quais é possível chegar a uma forma, política ou econômica, de inclusão numa identidade coletiva que, se espelhando no novo, não esqueça, porém, o fundamento arcaico de qualquer comunidade. Encontramos, por isso, de um lado, o dom irrestrito e total que chega, na anulação do indivíduo e na dispersão do próprio, a delinear um possível “bem (em) comum”, como acontece, por exemplo, em “Nada e a nossa condição” (1994, p. 443-50, vol. II); do outro lado, a imunização da diferença congregando os habitantes de uma aldeia na participação da dor e do luto, como acontece, sempre nas *Primeiras estórias*, no caso do canto coral que acompanha Sorôco se afastando do trem que vai levar a mãe e a filha – as primeiras a entoar aquela canção desatinada – para o hospício (1994, pp. 397-400, vol. II).

Rosa, a meu ver, privilegia justamente esse comunismo sem lei e sem tempo, se confundindo com a comunhão e comunicando apenas pelos gestos, amorosos ou brutais, de aceitação ou recusa do outro. Em certo sentido, lidamos, nas suas obras, com uma espécie de *partage du sensible*, segundo

a conhecida fórmula teorizada por Jacques Rancière, ou seja, com uma comparticipação que fixa, ao mesmo tempo, “um comum compartilhado e algumas partes exclusivas” (2000, p. 12), salvando o indivíduo do anonimato, guardando o sujeito da anulação numa identidade coletiva e imposta, sem, todavia, renunciar de todo a uma comunidade “sensível” ou sentimental, formada por uma livre associação entre os diversos.

Assim, balançando entre exclusão e participação, entre apropriação e desapropriação, entre comunidade e imunidade, podemos talvez chegar a entender, não apenas o “mundo movente” rosiano, mas o movimento convulso de um século que se reconheceu, em boa medida, na utopia comunista, salvo se dar conta de que a aposta num “bem (em) comum” excetuava aquele mal presumido, aquela alteridade doente ou feliz de que o nosso universo sempre foi – e ainda é – fatalmente habitado.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio – *La comunità che viene*. Torino: Einaudi, 1990.
- ANDERSON, Benedict – *Imagined Communities*. 2.^a ed. London-New York: Verso, 1998.
- BATAILLE, Georges – *La Part maudite (précédé de La notion de dépense)*. 3.^a ed. Paris: Minuit, 2011.
- BLANCHOT, Maurice – *La Communauté inavouable*. Paris: Minuit, 1983.
- ESPOSITO, Roberto – *Communitas*. Torino: Einaudi, 1998.
- ESPOSITO, Roberto – *Immunitas*. Torino: Einaudi, 2002.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore – *Munus e Communitas: a identidade negociada e a comunidade ausente na Modernidade brasileira*. In *Comunidades sem fim*. Ed. por Penna, J. C. e Dias, A. M. Rio de Janeiro: Circuito, 2014, pp. 89-102.
- GIRARD, René – *La Violence et le Sacré*. 5.^a ed. Paris: Grasset, 2000.
- GUIMARÃES ROSA, João – *Ficção completa*. 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- LISPECTOR, Clarice – *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- NANCY, Jean-Luc – *La communauté désœuvrée*. 3.^a ed. Paris: Christian Bourgois, 1999.
- NANCY, Jean-Luc – *La communauté affrontée*. Paris: Galilée, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques – *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.
- STARLING, Heloisa – *Lembranças do Brasil*. Rio de Janeiro: Revan – UCAM –IUPERJ, 1999.

EDUCAÇÃO AMBIENTAL PARA OS RECURSOS HÍDRICOS: UMA EXPERIÊNCIA NA ESCOLA DA COMUNIDADE DO COMPLEXO DO ALEMÃO, RIO DE JANEIRO

Jaqueline Guimarães Mendes

Centro Universitário Augusto Motta – UNISUAM

INTRODUÇÃO

O planeta Terra tem a sua superfície coberta por 75% de água. Essa água é a principal fonte de sobrevivência dos seres que a habitam. Há pouco tempo esse recurso passou a ser considerado como bem limitado, o que aumentou a preocupação com a sua escassez. Ferraro (2013) chama atenção para o problema da atual crise da água e coloca a necessidade de se criar mecanismos que enfrentem o desafio da governança hídrica como um dos principais conflitos da sociedade contemporânea.

A Agência Nacional de Águas (Ana, 2015) destaca que a água doce, necessária para diversos usos, está em torno de 3% do total de água do planeta. O dado é preocupante, pois mostra o potencial avanço da escassez e também evidencia como as ações da sociedade atual tem impactado negativamente na qualidade deste bem natural.

Segundo dados da Agência Nacional de Águas, o Brasil possui uma boa quantidade de água. Estima-se que o país possua cerca de 12% da disponibilidade de água doce do planeta. Mas a distribuição natural desse recurso não é equilibrada.

A região Norte, por exemplo, concentra aproximadamente 80% da quantidade de água disponível, mas representa apenas 5% da população brasileira. Já as regiões próximas ao Oceano Atlântico possuem mais de 45% da população, porém, menos de 3% dos recursos hídricos do país (Ana, 2015).

No Brasil, ainda segundo dados da Agência Nacional de Águas (ANA), a partir de 2012, ocorreu uma gradativa e intensa redução nos índices pluviométricos em algumas regiões do País. A ANA atribui a este fenômeno climático a redução da oferta de água para o abastecimento público de um modo geral e mais especificamente no semiárido brasileiro e em regiões metropolitanas com maior adensamento populacional e consequente demanda hídrica, como é o caso de São Paulo e Rio de Janeiro (Ana, 2015, p. 5).

Quando se trata de saneamento básico, os dados fornecidos informam que apenas 43% da população urbana brasileira possui seu esgoto coletado e tratado, e 12% utiliza solução individual com fossa séptica. Informa, ainda, que 55% da população urbana brasileira pode ser considerada provida com atendimento adequado, conforme a classificação do Plansab; 18% têm seu esgoto coletado e não tratado, caracterizando um atendimento precário; e 27% não possuem coleta nem tratamento, sendo desprovidos de qualquer serviço de esgotamento sanitário (Ana, 2015, p. 71).

Os dados sobre a oferta despertam para a necessidade de repensarmos a matriz energética brasileira, em grande parte baseada na exploração dos recursos hídricos. Assim, estudos alertam que o país caminha em sentido contrário à tendência mundial, que prioriza o uso de energias renováveis, visando ao desenvolvimento sustentável (Monzoni, 2014).

Dados da empresa Brasileira de Pesquisa Energética (EPE) informam que o uso de energias renováveis na Matriz Energética Brasileira vem tendo índices de elevação nos últimos anos, embora ainda necessite potencializar o seu crescimento. Informações do BEN (Balanço Energético Nacional) apontam que o uso de energias renováveis no último ano de 2016, foi de 43,5%, o que demonstra que o Brasil vem avançando no uso de energias alternativas e renováveis, visando melhorar a sua matriz energética e reduzir o uso de energias não renováveis, que são as principais emissoras de gases de efeito estufa (GEE). Nessa pesquisa publicada pelo BEN, estão demonstradas as modalidades de energias renováveis mais usadas no Brasil: Biomassa da cana (17,5%), hidráulica, (12,6%), lenha e carvão vegetal (8,0%), lixo e outras renováveis (5,4%) (BEN, 2017).

Considerando a necessidade de se apresentarem alternativas para o problema de escassez da água, este trabalho destaca o importante papel que a educação ambiental tem nessa tarefa de conscientização sobre o uso adequado desse recurso.

Dessa forma, o objetivo deste trabalho é ampliar a discussão sobre meio ambiente e educação ambiental. O intuito foi contribuir para a conscientização e mudança de atitudes dos alunos do Ensino Médio, do Colégio Estadual José de Sousa Marques, Rio de Janeiro, no que tange à proteção e preservação dos recursos hídricos. A proposta de trabalho teve como base o pilar do projeto “Implicações do Ambiente no Processo de Ensino-Aprendizagem: Estudos sobre escolas públicas do Complexo do Alemão, na cidade do Rio de Janeiro”, AMBENAP, apoiado pelo Programa Observatório da Educação, da CAPES, que visava a melhoria da Educação

Básica, por meio de metodologias e materiais didáticos disponibilizados para professores e alunos.

Adotou-se a pesquisa qualitativa em função de suas contribuições de natureza exploratória quanto ao processo de implementação do projeto de educação ambiental em ambiente escolar (Mack et al., 2005). A pesquisa-ação foi o método de pesquisa escolhido; pois na área de ensino, essa estratégia se apresenta como alternativa de resposta à ideia de implementação da teoria educacional na prática da sala de aula (Engel, 2000).

Para a realização do trabalho sobre recursos hídricos na escola José de Souza Marques, optou-se por desenvolver um subprojeto denominado *A Gota d'água*, que se propôs a incluir a vivência dos alunos em suas casas, na escola, em seu bairro, cidade e país.

A experiência foi realizada por meio de oficinas com práticas de educação ambiental, uso de filmes, discussões em grupo e uso de técnicas pedagógicas interdisciplinares, tais como jogos e pinturas de murais. No plano de medidas sustentáveis também se incluiu um sistema de captação de água da chuva, visando materializar os objetivos de proteção e preservação dos recursos hídricos, propostos durante o projeto.

1. EMBASAMENTO TEÓRICO

O modelo produtivo praticado pela sociedade, desde a chamada Revolução Industrial se apresenta cada vez mais insustentável e incapaz de resolver as verdadeiras necessidades humanas. Ele é ainda mais ineficiente quando se trata da preservação dos bens ambientais, que servem para dar ao homem as condições de sobrevivência e de continuar produzindo a partir daquilo que ele retira da natureza.

Leonardo Boff (2003) pontua que a crise ambiental exige a consolidação de uma nova ética, que deve nascer de algo essencial, que se vincula mais à essência humana, ao cuidado, do que à razão e à vontade. No mesmo sentido, Morin (2011) aponta para a importância de se discutir a questão da exploração dos recursos naturais sob uma vertente da totalidade, considerando a complexidade do meio ambiente. Esse autor afirma a necessidade da inauguração de uma nova ética na relação entre o homem e a natureza, uma ética que vai além dos aspectos puramente ambientais, mas que contempla mudanças nas relações socioambientais.

No entendimento de D'Agostini & Cunha (2007), a indisponibilidade de recursos ambientais, em particular a escassez de água, que atinge principalmente as camadas mais baixas da população, é resultado de modelos excludentes de apropriação dos bens da natureza.

Reisewitz (2011) afirma que o meio ambiente natural é tudo aquilo que nos é dado pela natureza e cuja existência não está atrelada à vontade humana. O homem faz parte desse meio ambiente natural e a sua participação nele é de ação e interação. No ambiente natural, o recurso ambiental é essencial à sadia qualidade de vida e é de extrema importância para a sobrevivência da vida humana.

Apesar de Reisman (2014) afirmar que a oferta de recursos naturais economicamente utilizáveis se expande proporcionalmente ao aumento do conhecimento humano em relação à natureza e ao seu poder físico; estudos mostram que os recursos naturais, que representam grandes fontes de riqueza, estão se esgotando, mesmo com as descobertas de novas tecnologias e conhecimentos que poderiam garantir a sustentabilidade dessas fontes (D'Agostini et al., 2007).

Embora a água ainda não seja um recurso escasso no Brasil, o país tem sérios problemas com sua indisponibilidade, o que ocorre independentemente dos avanços tecnológicos observados na área dos recursos hídricos.

D'Agostini e Cunha (2007) diferenciam indisponibilidade de escassez. Um meio é escasso quando sua quantidade, em relação às quantidades de outras partes demandadas do meio, é proporcionalmente baixa. “Já a indisponibilidade é induzida pelo modo de viver e pelo mau desempenho ambiental” (D'Agostini et al., 2007). Nesse sentido, a indisponibilidade de recursos ambientais, principalmente a escassez de água, que atinge principalmente as camadas mais baixas da população, é induzida pelo sistema produtivo capitalista e pela sua forma excludente de se apropriar dos bens da natureza.

Para Leal (2008), uma abordagem mais completa consideraria não somente os recursos hídricos, mas o meio ambiente em sua totalidade. Esse argumento reforça a importância da formação de uma nova consciência ambiental que promova, não apenas a inclusão, mas a apropriação dos bens, pelas camadas excluídas do processo produtivo. A escola tem papel fundamental na formação desta consciência ambiental e por isso é tratada também como tema deste trabalho.

1.1. A ESCOLA E A EDUCAÇÃO AMBIENTAL

Para Brandão (1981, p. 12), a educação não acontece somente na escola, ela também “ocorre em redes e estruturas sociais por meio de transferência de saber entre gerações”. Philippi Jr e Silva Neto (2011) entendem que a busca por soluções para as questões ambientais envolve a reunião de diversos saberes e destaca o direito à informação como elemento crucial para a busca de soluções.

A educação ambiental atende a esse propósito, porque promove a conscientização, expõe a responsabilidade que cada cidadão tem sobre o meio ambiente e educa a população a usar os recursos de maneira sustentável (Ferraro, 2013). Neste sentido, a educação ambiental atua de forma interdisciplinar, pois visa promover a consciência ambiental para o uso dos recursos naturais, em particular o uso da água. A Política Nacional de Educação Ambiental, Lei 9795/99, e o Programa Nacional de Educação Ambiental trazem as diretrizes para a condução, sistematização e prática da Educação Ambiental e assim, determinam que a Educação Ambiental seja praticada em todos os níveis e modalidades de ensino, sendo exigido por esta lei que os órgãos gestores da Educação promovam e viabilizem a Educação Ambiental.

Ferraro (2013) observa que educação ambiental deve ir além do ambientalismo, sendo necessário que ela seja de fato crítica e transformadora. A escola básica tem um grande potencial de contribuir para a formação ambiental crítica. A utilização de instrumentos já consolidados pedagogicamente e o uso das novas tecnologias podem e devem estar presentes nos projetos de educação ambiental nas escolas.

No entendimento de Brandão (1981), a educação tem forte ligação com o ambiente em que vive e que, portanto, é preciso observar e entender os espaços sociais em que são criadas essas demandas, para que se possa colocar a educação como instrumento de transformação do ambiente.

A busca por soluções para as questões ambientais envolve a reunião de diversos saberes e o acesso à informação é elemento crucial para que qualquer pessoa possa contribuir na busca dessas soluções (Philippi Jr et. al, 2011). Esse é o grande papel da educação ambiental. Ela favorece a conscientiza-

ção, expõe a responsabilidade de cada cidadão com o meio ambiente e educa a população a usar os recursos de maneira sustentável (Ferraro, 2013).

No Brasil, a educação ambiental ganha destaque a partir da publicação da Lei 9.795 de abril de 1999, que descreve o conceito, abrangência, objetivos e fundamentos, da educação ambiental, elencados do art. 1.º ao 5.º: o art. 1.º define educação ambiental como o processo pelo qual indivíduos e coletividade constroem valores sociais, conhecimentos, habilidades, atitudes e competências voltadas para a conservação do meio ambiente. Em seus fundamentos, a Lei de Educação ambiental, determina o direito de todos à Educação ambiental e atribui ao poder público a definição de políticas públicas que promovam a educação ambiental integrada nos programas educacionais, em todos os níveis de ensino.

Philippi Jr e Silva Neto (2011) apontam para a necessidade da formação de novos paradigmas para a relação entre homem e natureza que englobem os fundamentos da educação ambiental e os princípios do desenvolvimento sustentável, que não só assegurem a satisfação das necessidades das atuais gerações humanas, mas também não ameacem as condições das futuras gerações.

A água é recurso fundamental para o desenvolvimento econômico e o equilíbrio social e há pouco tempo passou a ser considerada como bem limitado, o que aumentou a discussão e preocupação com a sua escassez. Ferraro (2013), por exemplo, discute o problema atual da crise da água e aponta o desafio da governança hídrica como um dos principais conflitos da sociedade contemporânea.

Diversos estudos apontam para práticas de economia dos recursos energéticos e dos recursos hídricos. Práticas e tec-

nologias de redução de consumo vêm sendo utilizadas nas indústrias e em diferentes setores da economia e da sociedade. Essas práticas englobam desde pesquisa e utilização de água de reuso, até a captação de chuva. Segundo o Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT, 2015), a captação da água de chuva já é realidade para muitos moradores de cidades como São Paulo, no enfrentamento da crise hídrica de abastecimento em diversos casos. As vantagens da implantação de um sistema de coleta da captação de água são: aproveitamento de água de chuva para diversos usos, diminuição dos custos de consumo e geração de alternativa sustentável para a escassez dos recursos hídricos.

2. METODOLOGIA DE PESQUISA

A pesquisa-ação é um tipo particular de pesquisa participante e foi o método de pesquisa escolhido para este trabalho. Além de ser uma metodologia participativa que aproxima a teoria da prática durante o processo de investigação do fenômeno (ENGEL, 2000), a pesquisa-ação se apresenta como uma alternativa de resposta à ideia de implementação da teoria educacional na prática da sala de aula e na busca de soluções envolvendo alunos, escola e professores.

Ela é utilizada quando a resolução de problema ocorre mediante ações definidas por pesquisadores e sujeitos envolvidos na ação (Vergara, 2008).

A metodologia de pesquisa utilizada contemplou procedimentos pedagógicos e estratégias de sensibilização, mobilização, promoção da interdisciplinaridade e interatividade entre os alunos. Para viabilizar essas estratégias foram utilizadas técnicas e materiais pedagógicos, como jogos, dinâmicas, cinematecas, visitas técnicas, gincanas, oficinas de

artes, criação de grupos musicais, além de instrumentos que utilizam a ludicidade como meio para o aprendizado.

A pesquisa foi realizada no Colégio Estadual José de Souza Marques, CEJSM, que atende adolescentes do Complexo do Alemão no Rio de Janeiro. A escolha dessa escola para estudo e implementação do projeto de educação ambiental para os recursos hídricos, se deu pelas suas características de localização e pelo perfil de alunos atendidos pela escola. A escola está localizada na Estrada do Quitungo, em Brás de Pina, na região do complexo do Alemão, atende aproximadamente 700 adolescentes de comunidades carentes do entorno. Nessa região observa-se um elevado índice de degradação de corpos hídricos, com a transformação de rio em “valões”, supressão de matas, construções irregulares em topos de morros, poluição dos rios por resíduos sólidos, tanto pela população quanto pelo governo local.

O objetivo dessa pesquisa foi ampliar a discussão sobre educação ambiental para os recursos hídricos, no ambiente escolar. O propósito foi contribuir para a conscientização e mudança de atitudes dos alunos do Ensino Médio, no que tange à proteção e preservação dos recursos hídricos e, ao mesmo tempo, projetar e construir uma base de captação de água da chuva, como produto final do projeto.

Os objetivos específicos foram: realizar oficinas com práticas de educação ambiental voltadas para a preservação e conservação da água; divulgar junto à comunidade escolar, de forma pedagógica, os princípios, fundamentos e requisitos da Educação Ambiental, propostos pela Lei 9795/99 e pela lei de Recursos hídricos 9433/97 e promover a interdisciplinaridade.

Para realizar esses objetivos, foi criado o subprojeto intitulado pelos próprios alunos de *A Gota d'água*, que foi

estruturado com uma equipe multidisciplinar. O público-alvo foram os alunos da primeira série do ensino médio.

Além do uso de questionários interativos e colaborativos, palestras educativas e oficinas de arte, midiateca para disponibilização e exibição de filmes, a pesquisa também criou uma página no *Facebook* e um grupo no *whatsapp*, para divulgação e troca de informações dos alunos.

2.1. FASES DA PESQUISA

Com o objetivo de estruturar a aplicação das técnicas desenvolvidas, controlar o cronograma e avaliar os resultados de cada uma das fases, essa pesquisa foi organizada em quatro fases: preparação, diagnóstico, ação e avaliação.

A fase de preparação teve o objetivo de reunir os componentes do projeto que compuseram a equipe de trabalho no Colégio Estadual Professor José de Souza Marques, CEJSM, levando-se em consideração a complexidade do tema Recursos Hídricos e a construção do produto final, base de captação de água da chuva. Para estabelecer os primeiros contatos com a escola, foi necessário estabelecer reuniões com a Direção da instituição e professores.

A segunda fase, diagnóstico, teve o objetivo de observar a forma pela qual os alunos percebiam os problemas relacionados com a água em seu dia a dia. Para a coleta de dados foi elaborado um questionário, denominado “Questionário Interativo”.

A terceira fase foi a da ação e teve três etapas: sensibilização; formação e multiplicação.

Por fim, na quarta fase foram concentradas as medidas e resultados sustentáveis da escola, onde foi apresentada a proposta de construção da base de captação de água da chuva que visa contribuir com o abastecimento da escola.

O destaque da metodologia se concentrou na fase da ação, composta pelas três etapas: sensibilização; formação e multiplicação.

A etapa de sensibilização teve como objetivo chamar a atenção do aluno para a problemática ambiental na escola, no bairro, na cidade e no país. A etapa de formação visou a preparação para o início das ações do projeto na escola. Os alunos receberam orientações para a primeira tarefa de campo. Já a etapa de multiplicação se concentrou nas atividades de incentivo ao protagonismo dos alunos envolvidos diretamente com o projeto, através da divulgação para toda a comunidade escolar.

Inicialmente, foram realizadas reuniões na escola com o objetivo de levantar os problemas ambientais, os perfis dos estudantes, diagnosticar os temas trabalhados na escola, definir o grupo e as turmas que trabalhariam no projeto e buscar parcerias no corpo docente da escola.

Durante a atividade de sondagem e percepção ambiental foram exibidos vídeos no pátio com imagens, músicas e cenas cotidianas sobre a degradação e preservação das águas durante uma semana, em horários estratégicos. Durante essa semana os pesquisadores apenas observavam as reações dos alunos.

Após a atividade de exibição do vídeo, foi organizada uma votação, sem obrigatoriedade de participação, na qual os alunos deveriam escolher comportamentos, atitudes e impactos sobre o meio ambiente com a intenção de colher mais informações sobre a percepção ambiental dos mesmos.

Na etapa de formação, os alunos foram estimulados a realizar tarefas de pesquisa de campo, observação e registro dos corpos hídricos existentes nas proximidades da escola e em toda a comunidade. Dentre as atividades realizadas, os alu-

nos participaram de oficina de grafite, nas quais foram feitos desenhos sobre o tema do projeto. Além disso, a atividade denominada de “Jogo de Boliche Ambiental” contou com participação dos alunos que confeccionaram as peças do jogo e definiram as suas regras.

Na etapa de multiplicação, os alunos consolidaram os conhecimentos e habilidades adquiridos. Para essa consolidação foi realizada uma visita técnica à Central Estadual de Abastecimento e Esgoto Sanitário do Estado do Rio de Janeiro – estação de tratamento, CEDAE, quando os alunos adquiriram conhecimentos técnicos sobre os recursos hídricos.

3. RESULTADOS

Observou-se que todos os alunos da escola, e não apenas o grupo que participou efetivamente do projeto, tiveram um certo grau de envolvimento nas atividades propostas. O grupo destacado para participação nas atividades teve uma variação, em número, durante todo o processo, mas se manteve coeso e interessado em todas as atividades. Algumas atividades despertaram interesse não só dos alunos envolvidos, como também tiveram a adesão de todas as turmas e turnos.

A fase final do projeto foi concentrada na implementação das medidas sustentáveis que buscaram sanar os problemas ambientais, como a falta de água, problema que comprometia a dinâmica escolar, interferindo no calendário e na continuidade do projeto pedagógico.

Um exemplo de medida sustentável criada nessa fase foi o projeto da base de captação de água da chuva. Foram feitas medições, cálculos do controle e aferição dos volumes de água receptados e reutilizados. Como instrumento didático pedagógico a ser incorporado às estratégias de estudos sobre

o meio ambiente, foi construído protótipo automatizado da base de captação de água, a partir do uso de materiais reciclados e equipamentos eletrônicos.

Como principal resultado, os alunos se tornaram multiplicadores e passaram a colaborar para a busca de soluções das questões ambientais da escola e da comunidade. Esses alunos ajudaram a formar outros alunos que seguiram participando de projetos implementados pelo AMBENAP/OBEDUC/CAPES, como a criação de um grupo que teve formação específica para produzir sabão a partir do óleo de cozinha coletado na escola e na comunidade.

Também a partir desse projeto, a comunidade escolar passou a se organizar para a construção de espaços culturais e científicos, como a criação de um laboratório de ciências e uma biblioteca, espaços que ampliaram as possibilidades de produção dos alunos, tendo como resultado a constante melhoria no aproveitamento escolar, revelada por dados das avaliações internas da escola, como também em avaliações externas, como o ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio), prova BRASIL SAERJ (Sistema de Avaliação da Educação do Estado do Rio de Janeiro), entre outras.

A pesquisa revelou que, entre outras inferências, que a educação ambiental precisa se preocupar com as questões sociais concretas, sob pena de ser um discurso vazio. É imperioso discutir a crise hídrica trazendo também à baila a poluição da totalidade dos corpos hídricos das regiões metropolitanas, como foi observada pelos alunos da CEJSM, no que toca aos “ex-rios” (hoje valões) da região da escola pesquisada. Na totalidade, tais rios recebem resíduos das habitações, que, em sua maioria, não possuem saneamento básico.

A pesquisa participativa permitiu levar a discussão da preservação e conservação dos recursos hídricos para dentro da escola básica, com vistas à tomada de consciência e mudança de atitudes, por parte dos alunos, e torná-los multiplicadores da consciência ambiental e cidadã. Assim, foram traçadas estratégias que buscaram a aproximação do grupo de alunos com os pesquisadores, sem que houvesse imposição do programa e das atividades. Interessava trabalhar em parceria com a direção, professores e toda a comunidade escolar, aproveitando não apenas os conteúdos do currículo regular do Ensino Médio, mas também todo conhecimento dos alunos trazidos a partir das suas vivências dentro e fora da escola.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A educação ambiental precisa se preocupar com as questões sociais, sob pena de ser um discurso vazio, que não atinge aqueles que mais precisam dela, logo é imperioso discutir essas questões, trazendo à baila a crise hídrica no Brasil e tendo como fundamento encontrar meios para conscientização e mudança de atitude da população no que tange à conservação e à preservação dos recursos hídricos como garantia da qualidade de vida no planeta.

A educação ambiental se apresenta como pressuposto para essa condição e ainda é apontada por estudiosos como imprescindível para garantia da sustentabilidade dos recursos hídricos, uma vez que leva ao questionamento sobre o uso dos bens naturais, notadamente a água, no processo de produção.

Durante todo o processo, foram observados o envolvimento dos alunos com o tema, revelando que a Educação Ambiental trabalhada nas escolas adquire força agregadora,

proporciona mudança de atitudes e comportamentos e colabora para a formação de novos paradigmas, sobre o meio ambiente e mais especificamente sobre os recursos hídricos.

As principais dificuldades encontradas para a viabilização das atividades e do projeto estiveram relacionadas com a participação do corpo docente, que demonstrou pouca abertura e sensibilidade para mobilizar e apoiar os alunos tanto no suporte para os conteúdos trabalhados, quanto estimulando a participação nas atividades.

A construção da base de captação de água da chuva se constitui em uma ferramenta que vai além do benefício econômico que trará à escola, representa um marco da conscientização e formação ambiental dos alunos da Escola José de Souza Marques, pois estimulou a “mestiçagem” de conteúdos e a transdisciplinaridade.

BIBLIOGRAFIA

- ANA, 2015 – Agência Nacional de Águas – *Fatos e tendências*. Disponível em: <http://arquivos.ana.gov.br/imprensa/publicacoes/fatosetendencias/edicao_2.pdf>. Acesso em fev. 2016.
- BOFF, Leonardo. *Saber Cuidar: ética do humano, compaixão pela terra*. São Paulo: Vozes, 2003.
- BRANDÃO, Barbosa, E. Y de Jesus Pinto; Fraxe, T.: “Coisas: produção, distribuição, consumo e sustentabilidade”. *Contribuciones a la Economía*. 213. Disponível em: www.eumed.net/ce/2013/producao-distribuiçao-consumo-sustentabilidade.html. Acesso em: 21 de fev de 2016.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação*. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção primeiros passos) 20. ed. 1981.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Programa parâmetros em ação, meio ambiente na escola: guia do formador*./Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC; SEF, 2001. 426 p.
- BRASIL, Ministério de Minas e Energias – Balanço Energético Nacional (BEN 2017, ano base 2016), Empresa de Pesquisa energética EPE. disponível em: http://www.epe.gov.br/sites-pt/publicacoes-dados-abertos/publicacoes/PublicacoesArquivos/publicacao-46/topico-81/S%C3%ADntese%20do%20Relat%C3%B3rio%20Final_2017_Web.pdf
- ____. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.
- ____. Instituto de Pesquisas Tecnológicas, IPT. Disponível em: <<http://www.ipt.br/>> – Acesso em mai. de 2016.
- ____. *Lei 9433 de 1997* – Institui a Política Nacional de Recursos Hídricos. Brasília, DF: Senado Federal, 1997.
- ____. *Lei 9795 de 1999* – Institui a Política Nacional de Educação Ambiental. Brasília, DF: Senado Federal, 1999.

- D'AGOSTINI, Luiz Renato; CUNHA, Ana Paula Pereira. Ambiente. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- ENGEL, G. I. Pesquisa-ação – Revista Educar, Curitiba, n.º 16, p. 181-191. 2000. Editora da UFPR. Disponível em: http://www.educaremrevista.ufpr.br/arquivos_16/irineu_engel.pdf acesso em: mai. de 2016.
- FERRARO, Junior, L. A. (Org.). *Encontros e Caminhos: Formação de Educadoras (es) Ambientais e Coletivos Educadores*. Volume 3 Brasília: MMA/DEA, Edição 2013.
- LEAL, A. C. *Educação Ambiental, Águas e Resíduos Sólidos Urbanos*. In: FISCARELLI, S. H.; ALAMATSU, J. I. (Org.). Metodologia de Projetos na Educação Ambiental. Metodologia de Projetos na Educação Ambiental. 1.ª. ed. São Paulo – SP: Páginas & Letras Editora e Gráfica Ltda, v. 1, p. 43-62, 2008.
- MACK, Natasha; WOODSONG, Cynthia; MACQUEEN, Katheleen; GUEST, Greg & NAMEY, Emily. *Qualitative research methods: a data collectors field guide*. North Carolina, Family Health, 2005.
- MONZONI, Mario, et all. *O Sistema Financeiro Nacional e a Economia Verde – Alinhamento ao desenvolvimento sustentável*. – Centro de Estudos em sustentabilidade da Fundação Getúlio Vargas (GVces/ FGV –EAESP), Federação Brasileira de Bancos (FEBRABAN) 1.ª ed. – São Paulo: FEBRABAN, 2014, 116 p. Preparado para UNEP e FEBRABAN no âmbito da Inquiry into the design of a Sustainable Financial System. – p. 75; 111. Disponível em: <http://gvces.com.br/sistema-financeiro-nacional-e-a-economia-verde-3?locale=pt-br> – Acesso em: Abr. 2016.
- MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- PHILIPPI JR, A; SILVA NETO. *A Interdisciplinaridade em ciência, tecnologia & inovação*. Barueri, SP: Manole, 2011.

Pensando e Praticando a Educação Ambiental na Gestão do Meio Ambiente. Brasília: Edições IBAMA, 2000.

REISEWITZ, Lúcia. *Direito ambiental e patrimônio cultural: direito à preservação da memória, Ação e identidade do povo brasileiro*. São Paulo: Editora Juarez de Oliveira, 2004.

REISMAN, G. *Capitalism*. A Treatise on Economics TJS Books, Laguna Hills, California. 1990. Disponível em: http://www.capitalism.net/Capitalism/CAPITALISM_Internet.pdf. Acesso em nov. 2015.

VERGARA, Sylvia. *Métodos de pesquisa em administração*. 3 eds. São Paulo: Atlas, 2008.

MILTON HATOUM: REDESENHANDO FRONTEIRAS EM UMA CIDADE EM TRANSIÇÃO

Kátia Bezerra

University of Arizona

Uma cidade não é a mesma cidade se vista de longe, da água: não é sequer cidade: falta-lhe perspectiva, profundidade, traçado, e sobretudo presença humana, o espaço vivo da cidade.

(Hatoum, 2008, p. 111)

cities play a pivotal role in the construction and experience of the cultures of the everyday life and, within their spaces, collective and individual meanings are made and unmade, and identities formed.

(Stevenson, 2003, p. 54)

O processo de ocupação humana e de urbanização da região norte do Brasil foi marcado por surtos econômicos e períodos de estagnação. O Ciclo da Borracha, por exemplo, atraiu para a região um imenso contingente de imigrantes que sonhavam enriquecer. O grande influxo de capital possibilitou a adoção de políticas urbanas que visavam transformar as duas principais capitais da região, Manaus e Belém, em cidades cosmopolitas que pudessem atrair novos investi-

mentos e estrangeiros. No entanto, o rápido crescimento da população e a ocupação desordenada das periferias urbanas contribuíram para o agravamento das condições de desigualdade socioespaciais da região. No caso de Manaus, a fase áurea do Ciclo da Borracha (1880-1910) possibilitou um forte impulso no seu processo de urbanização com a expansão de infraestruturas e de serviços urbanos como a construção do porto flutuante, bondes elétricos, água encanada e saneamento básico. A riqueza produzida com a comercialização da borracha fez com que uma elite local tentasse transformar Manaus numa “Paris das Selvas”. O modelo a ser seguido, como não poderia deixar de ser, era a Europa ou mais especificamente as reformas urbanas implementadas por Haussmann em Paris. A adoção de uma arquitetura europeia se materializou no Teatro Amazonas que, inaugurado em 1896, guardava semelhanças com o Teatro alla Scala da Itália e a Ópera Garnier de Paris. Pode-se dizer que o teatro, como outras construções suntuosas da época, se transformou em um ícone da riqueza e do processo de desenvolvimento da região. Nos anos 20, no entanto, com a queda da exportação da borracha, Manaus atravessou uma fase de estagnação econômica e de degradação urbana, quando muitos seringueiros se mudaram para as cercanias de Manaus em busca de um meio de sobrevivência. Sem muitas opções, muitos foram morar na Cidade Flutuante ou nos arredores da cidade – locais sem infraestrutura básica e que passaram a ser estigmatizados como áreas de prostituição e criminalidade.¹

1 A chamada Cidade Flutuante surgiu às margens do Rio Negro nos anos 20 com a queda na exportação da borracha. Por volta de 1965, as famílias residentes nas margens dos igarapés foram remanejadas para regiões distantes do centro da

O surgimento da Zona Franca de Manaus nos anos 60 deu ensejo a um novo ciclo de desenvolvimento e de intervenção urbana.

Lançado em 1989 e vencedor do Prêmio Jabuti em 1990, o romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, procura retratar essa realidade. Ambientado no Amazonas de meados do século XX, o romance conta a história de uma família de imigrantes libaneses. Pelo olhar de uma narradora que retorna a Manaus após um longo período de ausência, a história da família é reconstituída através de relatos orais, anotações em diários, fragmentos de fotografias e outros escritos. *Relato* promove o cruzamento do Oriente e do Amazonas, desnudando as várias espacialidades que compõem a cidade de Manaus. Esse ensaio examina a forma como as relações de gênero são constituídas e redefinidas simbólica e fisicamente no espaço urbano. Pretende-se investigar os pontos de tensão e as contradições que marcam o entrelaçamento entre a arquitetura doméstica, a organização espacial da cidade e a vivência dos seus mais diversos moradores.

MANAUS: A PARIS DAS SELVAS?

Como dito anteriormente, a Manaus que surge no romance de Hatoum se materializa através da esfera do cotidiano de uma família de imigrantes libaneses. Embora os imigrantes sírio-libaneses não se classifiquem entre os maiores grupos de imigração (português, italiano e espanhol), entre 1890 e 1914 cerca de 60 mil imigrantes chegaram ao Brasil e de 1920 até a crise econômica dos anos 30 aproximadamente 42 mil sírio-

cidade (Dias, 2007, p. 51). Estima-se que, na década de 60, existiam quase 1.950 casas flutuantes com cerca de 11.400 habitantes (Souza, 2016, p. 125).

-libaneses imigraram para o Brasil (Truzzi, 1997, p. 13-14). Cerca de 90% dos imigrantes eram cristãos e muitos deles começaram trabalhando como mascates e mais tarde se dedicaram ao comércio varejista (Truzzi, 1997, p. 6). Os motivos que os levaram a imigrar para o Brasil são muito semelhantes aos de outros grupos: crise econômica no país de origem, conflitos étnicos e religiosos e histórias de sucesso daqueles que retornaram ao país. No caso de Manaus, a primeira leva de imigrantes sírio-libaneses se fixou nas cercanias da Paróquia Nossa Senhora dos Remédios como é o caso no romance de Hatoum (Truzzi, 1997, p. 302).

Possuindo um traçado que remonta à *Belle Époque*, Manaus surge no romance como uma cidade marcada por diferentes periferias. Os sobrados de estilo neoclássico construídos no auge do ciclo da borracha e o bairro dos franceses convivem com palafitas erguidas à beira dos igarapés (Cidade Flutuante). Quanto aos bairros mais distantes, estes são retratados como áreas de prostituição, pobreza e violência. Deve-se ter em mente que com a implantação de políticas urbanas que visavam modernizar e embelezar a cidade, inúmeras famílias pobres foram removidas da área central de Manaus para bairros longínquos. A menção da narradora ao traçado irregular das ruas e à presença de habitações miseráveis atestam para o caráter precário dessa ocupação. Não é por acaso que, em seu retorno a Manaus, a narradora decide fazer um passeio nos espaços proibidos da infância, revelando uma Manaus desconhecida até então:

Passei toda a manhã naquele mundo desconhecido, a cidade proibida na nossa infância, porque ali havia duelo entre homens embriagados, ali as mulheres eram ladras ou prostitutas, ali a

lâmina afiada do terçado servia para esquartejar homens e animais. (Hatoum, 2008, p. 110)

Todavia, em vez do espaço de violência, a narradora se depara com “lodo e água parada, paredes de madeira [...] que nos permitem observar os recintos: enxames de crianças nuas e sujas” (Hatoum, 2008, p. 110). Em um dado momento, quando se sente observada pelos moradores, a narradora admite que “embora um abismo a separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo” (Hatoum, 2008, p. 110). A diferença social, no entanto, não é suficiente para explicar a interdição a esses espaços uma vez que os homens da família podiam circular livremente nesses bairros como se depreende em diversos momentos ao longo do romance. Pode-se dizer que o relato da narradora desnuda a forma como uma rede de discursos e de práticas sociais procuram delimitar e restringir os espaços de circulação e o comportamento dos indivíduos em função de vetores como classe social, raça e gênero. Nesse caso específico, pode-se perceber a forma como certos discursos ajudam a construir geografias do medo que podem influenciar políticas públicas, o traçado das cidades bem como os espaços de circulação e o comportamento dos indivíduos (England et al., 2010, p. 203). Logo, se por um lado o relato mostra a forma como essa geografia do medo procura controlar o comportamento das mulheres e das crianças, por outro lado expõe a forma como esses discursos objetivam o outro, reduzindo-o a categoria de não civilizado, bárbaro. Constituídas a partir de uma infinidade de vetores, essas geografias do medo dão origem a distintas e fluidas fronteiras que se sobrepõem e coexistem em estado de tensão.

Como se pode perceber, o relato aponta para o papel que o espaço urbano tem no sistema cultural, criando um enquadramento através do qual significados são constituídos e reforçados, regulando a vida dos indivíduos e das coletividades. Nesse contexto, o processo de segregação ou fragmentação urbana deve ser percebido como uma expressão espacial das contradições e hierarquias que marcam as relações sociais (Lefebvre, 2005, p. 175).² Um exemplo seria o lento processo de deslocamento dos segmentos mais pobres da população para as cercanias da cidade – um movimento de contínuo afastamento e de criminalização desses grupos/territórios. Como adverte David Harvey, a forma como a urbanização é impulsionada pelo desenvolvimento capitalista global e pelo redimensionamento do poder estatal provoca mudanças nos padrões espaciais antigos, produzindo novos ambientes físicos que estabelecem novas identidades sociais e políticas e, diria eu, novos residentes (2005, p. 2, 19). Ao se referir aos processos de intervenção urbana, Peter Marcuse afirma que “we may almost describe many of our contemporary cities as entirely fragmented, composed only of a collection of separate areas of concentration of different people all desiring to stay apart from all others” (2000, p. 272). Talvez a força e o impacto do processo de intervenção urbana tenham se intensificado nos dias de hoje, mas a descrição de Marcuse se encaixa perfeitamente na Manaus de que fala Hatoum.

2 Lefebvre argumenta que tanto a nível da reprodução do cotidiano, da reprodução da força de trabalho e dos meios de produção quanto a nível da reprodução das condições gerais e das relações gerais sociais de produção, a organização do espaço passa a desempenhar um papel fundamental.

A fragmentação do espaço, todavia, ganha outros e mais complexos contornos ao longo do romance. Como se sabe, uma das consequências do capitalismo industrial foi a crescente divisão entre as esferas pública e privada. Essa divisão de esferas visava demarcar e naturalizar a definição do que significava ser homem ou mulher e as formas aceitáveis associadas a paradigmas como feminilidade e masculinidade. Uma divisão de tarefas que deixava poucas opções para as mulheres que trabalhavam fora de casa. Essas ocupavam um espaço ambivalente uma vez que se sentiam excluídas tanto da definição do que era ser uma mulher quanto da dos trabalhadores. Como coloca Hilde Heynen, o culto à domesticidade associando mulher/casa importa em “legal arrangements, spatial settings, behavioral patterns, social effects, and power constellations” (2005, p. 7), logo a divisão entre as esferas de atuação oculta na realidade, “layers of social and economic determinants” (Heynen, 2005, p. 9). A questão racial funciona como outro elemento diferenciador como tão bem observa Dorner, o fotógrafo alemão, quando se refere às “crias da casa”, empregadas de origem indígena como Anastácia. Em um dado momento Dorner afirma que: “Aqui reina uma forma estranha de escravidão [...] A humilhação e a ameaça são o açoitado; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas” (Hatoum, 2008, p. 78). Ou mesmo Hakin, o filho mais velho de Emilie, quando recorda a forma violenta e abusiva como os irmãos tratavam as empregadas da casa ou a tensão quando Emilie decidiu convidar Anastácia (“uma índia”) para fazer as refeições com a família (Hatoum, 2008, p. 76, 86-87). É a essa tensão, violência e tentativa de controle que o romance se refere quando contrapõe a estrutura física e simbólica da cidade à vivência dos mora-

dores, na tentativa de explorar a forma como certos valores e ideologias estão implicados na construção e reprodução de práticas sociais e no traçado das cidades e da arquitetura doméstica como se verá mais adiante.

A casa da família, por exemplo, fica localizada a poucas quadras da igreja, da praça, da loja Parisiense e do mercado de peixes – lugares por onde circula Emilie, a matriarca da família –, lugares tradicionalmente associados às tarefas femininas tradicionais.³ A arquitetura da casa, no entanto, nos permite perceber a experiência feminina na sua diversidade. Por exemplo, a casa segue o modelo vertical tradicional de divisão espacial com os quartos no andar de cima e o espaço mais social (cozinha, sala) no andar de baixo. O quarto da empregada fica num puxado no pátio dos fundos, marcando claramente a separação entre os dois grupos. Depara-se, portanto, com um modelo arquitetônico que reitera normas de gênero, de raça e de classe social. De fato, todas as interações entre esses diferentes grupos de mulheres são estruturadas a partir de dinâmicas de classe e de raça, desnudando a relação assimétrica entre as mulheres – uma diferença que é produto da forma como a sociedade é engendrada. Ao focar em relações interpessoais no espaço doméstico, o romance nos permite perceber a forma como a posição nas hierarquias de classe, raça e gênero organiza e regula a vida dos indivíduos. A casa surge como um espaço constituído por uma infinidade de fronteiras onde coexistem dialeticamente diversas formas de ser e estar no mundo. Isso significa dizer que oposições

3 A cidade é percorrida pelos adultos enquanto as crianças ficam nos jardins e quintais da casa. Mesmo assim, o espaço de circulação dos homens e das mulheres obedece a diferentes trajetórias.

esquemáticas entre masculino e feminino, rua e casa não são suficientes para explicar práticas sociais que são delimitadas e demarcadas espacial e socialmente em função dos mais diversos vetores.

Essa mesma dinâmica pode ser encontrada em outras partes da casa. O pátio dos fundos, por exemplo, funciona como uma área de transição entre o mundo íntimo da casa e o mundo exterior. Este é o local onde ocorrem os rituais gastronômicos restritos aos adultos e que os reportavam à terra natal. É também o local de encontro entre o mundo misterioso e místico da floresta e o do Oriente. Um encontro que se dá não só através das plantas e dos animais que Emilie cultiva/cria no jardim, mas principalmente quando, nas horas de ócio da casa, Emilie e Anastácia contam histórias do Oriente e da floresta.⁴ Da mesma forma, o pátio dos fundos serve de refúgio para as brincadeiras de Soraya, a filha cega e surda de Samara Délia que é rejeitada pelos tios por causa de sua condição de filha bastarda. Essa multiplicidade de usos e significados cria uma simultaneidade de mapas e fronteiras que coexistem e que estão intimamente imbricados na construção, representação e reprodução de relações de poder.

A casa surge, portanto, como um espaço carregado de sentidos e significados que estão inscritos na sua arquitetura, na decoração e nos seus diversos usos. A copa funciona como um local de reunião da família, o local da *performance* dos ritos diários. A convivência da tradição libanesa e brasileira se dá na profusão de objetos religiosos, no vestuário, nos cheiros,

4 Anastácia, egressa de um convento em Manaus e proveniente de uma tribo indígena, foi adotada por Emilie muito jovem para trabalhar como serviçal da família.

nas canções e práticas exóticas de que se cercam principalmente Emilie e o marido.⁵ Os quartos ganham diferentes usos ao longo do romance. Desprezada pelos irmãos por causa de uma gravidez na adolescência, Samara Délia primeiro se refugia no seu quarto, ficando praticamente reclusa por quase dois anos. Em seu “antro de contágio” (a forma como os irmãos se referem ao seu quarto), ouve-se em diversos momentos o seu choro escondido depois que a filha dorme. Até que mais tarde, com o falecimento da filha, Samara Délia se muda para um quarto na Parisiense onde, pouco a pouco, assume a direção dos negócios da família. Na Parisiense, pai e filha dividem o mesmo espaço físico mas não conseguem romper com as fronteiras que os separam e, apesar da convivência diária, trocam poucas palavras, predominando entre os dois o silêncio e a troca de olhares. Enquanto gerente da Parisiense, Samara Délia impõe uma forma de comércio mais impessoal se comparada com a do pai que conhecia e conversava com os fregueses. O que se perde nesse novo mundo que se avizinha é que a experiência enraizada e pessoal vai sendo substituída pela comodificação de tudo e de todos como fica ainda mais claro no romance *Dois irmãos* (2006). A casa como um lugar acolhedor emerge como um poderoso cenário para questionar os papéis atribuídos às mulheres na sociedade. Tanto é assim que, apesar de ainda estarem presas a uma rotina patriarcal, as mulheres buscam o controle sobre suas vidas como é o caso de Samara Délia que assume a direção da Parisiense (tomando para si a posição paterna de provedora da família) até partir definitivamente da cidade, deixando para trás tudo que

5 Os descendentes, no entanto, já não partilham dos rituais com a mesma intensidade uma vez que para eles os rituais são incompreensíveis.

a oprimia. Essa multiplicidade de experiências e de usos nos ajuda a perceber a casa como um local de opressão mas também de solidariedade e de resistência. A casa transforma-se então em um microcosmo e um reflexo da forma como as relações de poder e as práticas sociais acabam por ser produzidas e reproduzidas ou subvertidas no dia a dia da família como é o caso de Samara Délia. Isso significa perceber a casa na sua multiplicidade de fronteiras e significados não só em relação ao espaço público mas principalmente na sua espacialidade física e simbólica.

Finalmente, o questionamento a um projeto de modernidade marcado por espaços de exclusão, não fica restrito a Manaus e seus arredores. A clínica de repouso em São Paulo, onde é internada a narradora depois de uma crise de nervos, se transforma no lugar da loucura e da solidão onde a narradora encontra outras mulheres que, como ela, “contavam as mesmas histórias, evocando lembranças em voz alta, para que o passado não morresse, e a origem de tudo (de uma vida, de um lugar, de um tempo) fosse resgatada” (Hatoum, 2008, p. 143). A ida para São Paulo e a não possibilidade de se adaptar à frieza e solidão da cidade “onde uma multidão se espreme em apartamentos ou em moradias” revela o lado cruel da modernização e uma certa similaridade no que concerne à experiência feminina nas duas cidades (Hatoum, 2008, p. 142-143). Não é por acaso que, em seu retorno a Manaus, a narradora se refere à forma como o progresso destruiu os espaços de sociabilidade como a praça. Ela também se reporta à casa que, antes cheia de barulho e cheiros e repleta de bichos e plantas, está deserta – casa e cidade em decadência marcando a transição para uma nova era. Um processo de transição, no entanto, que se materializa através da presença

de velhas e novas formas de exclusão e de desigualdade, contribuindo para a persistência de fronteiras físicas e simbólicas.

O que se observa ao longo do romance é a forma como a narrativa se estrutura a partir de várias superposições espaciais – a casa e a cidade flutuante, a casa e o pátio dos fundos, o Amazonas e o Oriente, Manaus e São Paulo, abrindo possibilidades para interpretações matizadas da cartografia das cidades. Vale ressaltar que a arquitetura e o desenho da cidade não procuram tão-somente controlar o movimento físico das mulheres mas criam um enquadramento que busca reproduzir, legitimar e reforçar o sistema de valores da sociedade. Em *Relato de um certo Oriente*, a materialidade da vida cotidiana funciona como um ponto de entrada para a compreensão das conexões entre relações de poder e a paisagem física e simbólica da cidade. Por fim, é importante destacar que, ao se deter nas várias fronteiras que marcam o dia a dia dos seus habitantes, Manaus surge como uma cidade caracterizada por fronteiras fluidas e excludentes, desenhando-se assim uma cartografia mais complexa e contraditória. Isso significa dizer que, ao desnudar uma multiplicidade de histórias, de tempos, de experiências e de usos, Hatoum aponta para uma espacialidade marcada por uma serialidade de diferenças – usos e significados que precisam ser questionados se quisermos uma sociedade mais igualitária na sua diferença.⁶

6 O termo serialidade é empregado no sentido proposto por Iris Marion Young (1994) em que os indivíduos são percebidos enquanto uma coletividade que se relaciona com as estruturas de poder de forma diferenciada.

BIBLIOGRAFIA

- DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto – Manaus 1890- 1920*. 2.^a ed. Manaus: Valer, 2007.
- ENGLAND, Marcia R. e Stephanie Simon. Editorial. Scary Cities: Urban Geographies of Fear, Difference and Belonging. *Social & Cultural Geography* v. 11, n.º 3, p. 202-207. On-line. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14649361003650722>. Acesso em: 26 jun. 2018.
- HARVEY, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.
- HEYNEN, Hilde. Modernity and Domesticity: Tensions and Contradictions. In: HEYNEN, Hilde; BAYDAR, Gülsüm (Ed.). *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*. New York: Routledge, 2005. p. 1-29.
- LEFEBVRE, Henri. *The Urban Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- MARCUSE, Peter. Cities in Quarters. In: BRIDGE, Gary; WATSON, Sophie (Ed.). *Companion to the City*. Oxford: Blackwell, 2000. p. 270-281.
- STEVENSEN, Deborah. *Cities and Urban Cultures*. Maidenhead: Open University Press, 2003.
- SOUZA, Leno Barata. Cidade Flutuante: uma Amazonas sobre as águas. *Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade* v. 8, n.º 2, p. 115-146, 2016. On-line. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.20396/urbana.v8i2.8642607>>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- TRUZZI, Oswaldo M. S. The Right Place at the Right Time: Syrians and Lebanese in Brazil and the United States, a Comparative

Approach. *Journal of American Ethnic History*, Urbana-Champagne, v. 16, n.º 2, p. 3-34, 1997.

YOUNG, Iris Marion. Gender as Seriality: Thinking about Women as a Social Collective. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, v. 19, n.º 3, p. 713-738, 1994.

A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UM TERRITÓRIO QUASE SEMPRE CONTESTADO(R)

Lúcia Osana Zolin

Universidade Estadual de Maringá

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em se tratando de vozes dissonantes em relação à matriz reguladora do campo literário nacional, a literatura brasileira é um território contestado, em que a busca pelo direito à expressão permeia os discursos de escritoras/es e críticas/os, os quais acabam por fazer emergir “vozes autorizadas” e “vozes não autorizadas”. Sendo assim, tendo em vista o lugar subalterno que a mulher vinha ocupando na sociedade até que os feminismos lhe pudessem garantir a igualdade de direitos em relação ao sexo dominante, a literatura de autoria feminina, igualmente e *a priori*, vinha sendo recebida no cenário das Letras, dominado por parâmetros ditados pelas “altas literaturas”, como uma dessas vozes “não autorizadas”. Todavia, o surgimento de novos aportes teóricos no campo dos estudos literários, nas últimas décadas, impulsionou o “deslocamento substancial da definição de literatura como arte para a noção de literatura como produção estético-escritural, matéria significativa situada no domínio da cultura” (Schmidt, 2012), e, com isso, as abordagens da literatura produzida por mulheres.

Refletir sobre certas especificidades desse segmento literário, suas constantes discursivas e tendências, é o objetivo da nossa proposta.

Incumbir-nos dessa tarefa pressupõe percorrermos os caminhos trilhados pelas pioneiras da tradição literária de mulheres no Brasil, resgatando-lhes os contornos configurados pela crítica especializada, até chegarmos na produção contemporânea, ponto de chegada de uma trajetória marcada pelos percalços de um campo literário erigido sobre os alicerces da hegemonia patriarcal, mas positivamente afetado por pensamentos e práticas feministas.

PRIMEIRA PARTE

A massa crítica resultante do crescente número de pesquisas realizadas no âmbito dos estudos literários feministas – configurado por meio de dissertações de mestrado e teses de doutorado defendidas em múltiplas instituições de ensino brasileiras, livros e artigos científicos publicados em coletâneas e em revistas especializadas, dentre outras formas de divulgação¹ – aponta, recorrentemente, para o fato de a literatura de autoria feminina brasileira vir empreendendo importantes fraturas nas representações femininas tradicionais, calcadas no binômio natureza *vs.* cultura, indissociável da relação mulher/natureza e, nesse sentido, se configurando como importante instrumento de resistência à opressão da mulher.

1 Para dados mais precisos, consultar Stevens, Cristina (org). *Mulher e literatura – 25 anos: raízes e rumos* (2010). Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2010.

Como já muito se tem falado, trata-se de um conjunto de produções literárias, surgidas no decorrer do século XIX, que vai se consolidando, se avolumando e ganhando contornos, à medida que o pensamento feminista vai conquistando credibilidade e contabilizando conquistas no espaço socio-cultural brasileiro. As primeiras publicações de mulheres no Brasil representam figuras femininas oprimidas pela ideologia patriarcal que lhes silenciava e lhes tolhia a liberdade. São textos que internalizam os valores vigentes, reduplicando, em certa medida, tradições estético-ideológicas. No entanto, se na maior parte das vezes tais enredos seguem padrões românticos – amor, incesto e morte, caso de *Úrsula*, da maranhense Maria Firmina dos Reis; ou casamento desastado, seguido de viuvez e de felicidade, como ocorre em *A divorciada*, da cearense Francisca Clotilde; ou ainda, no caso de romances de Júlia Lopes de Almeida, o amor trágico, configurado na paixão de mãe e filha pelo mesmo homem (*A viúva Simões*), ou o amor do patrão pela governanta, decorrente de performances tradicionais femininas (*A intrusa*) –, não raro o/a leitor/a pode vislumbrar por entre essas representações posturas subversivas que, embora ainda insipientes, deflagram um processo de revisão de valores que marcaria toda a trajetória da literatura de autoria feminina brasileira. Na ótica da pesquisadora Nádia Gotlib (2003), o romance de estreia de Maria Firmina dos Reis “anuncia uma nova postura da mulher diante dos problemas sociais, denunciando, de uma perspectiva abolicionista, os horrores do escravismo” (p. 35); quanto a *A divorciada*, de Francisca Clotilde, “interessa a construção da personagem que, premissa pela infelicidade, chega a admitir a ideia do divórcio, viabilizando a ruptura de uma linha de relação conjugal

formal até então considerada indissolúvel” (p. 37); já os romances de Júlia Lopes de Almeida, na opinião da pesquisadora, marcam uma posição ambígua em relação aos papéis sociais da mulher: “de um lado, defende-a enquanto mãe e esposa; de outro, investe no apoio à sua capacidade de trabalho e a sua força para gerir recursos que lhe garantam uma sobrevivência e autonomia financeira” (p. 38).

De qualquer modo, trata-se de representações femininas que, embora ainda embrionárias, guardam diferenças importantes, se tomarmos como parâmetros clássicos da literatura canônica, no que se refere ao padrão da trama e sua resolução. É o que pondera Rita Schmidt (2012b), em suas reflexões sobre *Madame Bovary* (1856), de Gustavo Flaubert, e *Ana Karenina* (1875), de Leon Tolstoi:

Ambos os enredos apresentam histórias de amor e casamento, transgressão e morte. A característica sacrificial das protagonistas, ambas casadas e mães, e que cometem suicídio ao final da narrativa, permite ler os romances como pedra de toque de uma cultura patriarcal e burguesa que reafirma seus valores mediante o expurgo do excesso feminino. O padrão narrativo, regido por uma economia linear de causa-efeito, aponta a inevitabilidade do suicídio das personagens muito antes da morte “real”. A morte física é apenas a corroboração de uma morte psíquica anunciada através de uma série de indícios textuais. (p. 9)

No caso da literatura de autoria feminina brasileira, surgida no século XIX, ainda que não pudéssemos vislumbrar, por entre os enredos que engendram, trajetórias femininas subversivas em relação aos desmandos do patriarcalismo, o simples registro da opressão, por si, já se configuraria como subversão.

Nesse caso, o dado dissonante estaria no fato de as vozes femininas estarem se fazendo ouvir na seara literária, até então, reservada exclusivamente ao sexo masculino/dominante. Todavia, bem sabemos, não é o que aí se constata. Eclodem nessas primeiras iniciativas de escritoras pioneiras nichos de resistência e de subversão do secular silenciamento imposto à mulher. A esse propósito, Zahidé Muzart (1994) salienta que desde os paratextos dessas narrativas, como o prefácio de *Úrsula* (1859), segundo alguns críticos/as, romance inaugural da literatura de mulheres no Brasil, a aparência de humildade e culpa por adentrar a “república das letras”, espaço masculino por excelência, ocultaria uma estratégia para fazer valer seus direitos de aí permanecer:

Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem trato e conversação dos homens ilustres [...] com uma instrução misérrima [...] e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. [...] Afinal, a quem se dirigiriam os prefácios das mulheres escritoras? Parece evidente que a qualquer leitor, homem ou mulher. No entanto, a lê-los mais nas entrelinhas, os prefácios “femininos” teriam um leitor específico a conquistar: o homem de letras, o crítico literário. Isso é observável nos trejeitos de que sofrem tais prefácios. Raros se fazem ficcionais. Quase todos se colocam como “dependentes”. Raríssimos são plataformas de combate como acontece na obra de Maria Firmina dos Reis. Os prefácios das escritoras não pretendem ser um guia de leitura. Ao lado da constância das fórmulas de humildade, trazem uma escondida voz feminina: consciência da falta de condições para a mulher poder escrever na época, carência de educação, de instrução e leitura para se tornar uma boa escritora. (p. 268)

Do mesmo modo, a literatura produzida por mulheres no primeiro vintênio do século passado continua trazendo representações femininas conscientes, é certo, da opressão feminina e da dominação masculina, típicas da sociedade patriarcal de então; porém, tímidas², ainda sem o respaldo das conquistas do feminismo organizado que, a essa altura, ainda clamava pelo direito da mulher ao voto, à propriedade, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho. Uma postura mais incisiva surge na década de 30. Em consonância com a literatura social da época, Patrícia Galvão (Pagu), ao publicar *Parque industrial* (1933), posicionada a partir de uma perspectiva crítica em relação ao feminismo burguês³, elege como tema a questão trabalhista e a causa comunista, deflagrando, na trajetória recém-iniciada da literatura de autoria feminina brasileira, uma tendência reivindicatória, marcada pela inserção da voz feminina nos debates sociopolíticos.

2 No âmbito da poesia, Gilka Machado subverte o *status quo* dominante e instaura a poesia erótica, cuja tônica é o desejo feminino. Ver: GOTLIB, N. B. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: Brandão, I; Muzart, Z. (orgs). *Refazendo nós. Ensaio sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

3 Mulheres da elite; as pobres estariam predestinadas à ignorância pela condição econômica desfavorável; desconheciam a imprensa anarquista que comportava o chamado feminismo libertário, paralelo. Um exemplo é o artigo de Matilde Magrassi, "Proletárias, instruí-vos", publicado na imprensa anarquista, em 17/01/1904: "Instruindo-vos, podereis instruir os vossos filhos e impedir que sejam depois vítimas como vós do injusto sistema social em que vivemos. Compreendereis que a pátria é uma ilusão; que vossos filhos nenhum dever têm a cumprir para com ela" (*apud* Margarete Rago. Adeus ao feminismo? Cadernos AEL. N. 3/4, 1995/1996).

Em meados do século, quando Clarice Lispector publica *Perto do coração selvagem* (1944), uma nova fase da literatura brasileira de autoria feminina é inaugurada, a qual vai se consolidando via construção de uma alteridade centrada na perspectiva sociocultural da mulher, cuja tônica consiste no desejo de revisão de valores, sobretudo os derivados da ordem patriarcal. Trata-se de um momento de ruptura com a aparente reduplicação dos valores patriarcais que marcava a fase anterior. Talvez pudéssemos falar em um momento em que houvesse chegado a hora de uma conversa clara, no qual escritoras, entendidas como sujeitos femininos conscientes dos cerceamentos socioculturais impingidos a seu sexo, passam a representar, na literatura que engendram, mulheres atentas a esse estado de coisas e dispostas a modificá-lo.

De modo geral, a obra clariceana estrutura-se no entorno das relações de gênero, trazendo para o primeiro plano das discussões as diferenças sociais cristalizadas historicamente entre os sexos, as quais vinham cerceando sobremaneira as possibilidades de a mulher atingir sua plenitude existencial. A exemplo do que ocorre com a ficção de Clarice Lispector, a maioria das escritoras que vão surgindo na esteira de sua produção literária (e já não são tão poucas como no século XIX) também têm suas obras caracterizadas pela problematização do modo de a mulher estar na sociedade regulada pelo pensamento patriarcal. É o que se pode constatar quando se examina a ficção de escritoras como Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Ana Maria Machado, Marilene Felinto, Conceição Evaristo, etc., só para citar algumas entre as mais estudadas. Isso implica dizer que durante quase toda a segunda metade do século XX a ficção nacional escrita por mulhe-

res desnudou, discutiu, questionou, pôs, enfim, na berlinda a legitimidade da dominação masculina e da consequente opressão feminina, configurando-se como um lugar de resistência e de protesto face à ideologia patriarcal. Se, para alguns/mas críticos/as mais apressados/as, com pés e pena firmemente atados à tradição, o conjunto dessa produção tenha sido, equivocadamente, rotulado com a ideia de “panfleto”, ou algo que o valha, não se pode perder de vista que, no caso da literatura de autoria feminina, o político é estético. A postura de engajamento feminista assumida, conscientemente ou não, pelas escritoras nesse período é coerente com o processo de inserção da mulher não só no universo literário, mas no da cidadania, ambos, até então, privilégio dos homens. Tal postura parece inscrever-se no âmbito de uma espécie de ética derivada da perspectiva sociocultural da mulher (Young, 2006), cujas reverberações sinalizam certa necessidade de a escritora externar o que fora por tanto tempo silenciado, marcando assim seu lugar de fala. Trata-se de um quadro que, sem dúvida, deriva das conquistas do feminismo e, a partir de meados do século passado, inscreve a produção de mulheres no rol dos segmentos considerados legítimos no campo literário nacional, além de legitimar, igualmente, a publicação ou a reedição de escritos femininos de grande valor histórico-literário, até então, engavetados por vergonha, medo e/ou descrédito⁴.

4 Cf. Zahidé Muzart (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1999 (Vol. I); 2004 (Vol. II); 2009 (Vol. III).

O pensamento feminista, por outro lado, continua influenciando o conteúdo da literatura recente produzida por mulheres: as temáticas memorialistas, autobiográficas, com ênfase no universo feminino doméstico e no eu – sempre afetadas pelas relações hierarquizadas de gênero – que lhes marcaram a produção por várias décadas vão, aos poucos, abrindo espaço para outras, mais abrangentes, que dizem respeito não apenas às mulheres, mas à humanidade em geral. É como se a mulher escritora já se sentisse à vontade para falar de outras coisas. Isso por, talvez, ver minimizada, com o declínio do patriarcado, a opressão que tradicionalmente incidia sobre seu sexo. E, sendo assim, ao representar, se autorrepresenta, como recorrentemente costuma acontecer com escritores/as de outros grupos sociais, construindo mulheres cujas identidades passeiam em seu imaginário: no lugar da memória da opressão feminina, engendrada pelo pensamento patriarcal, a memória da “descolonização” que o feminismo conferiu à mulher e às relações entre os sexos nas últimas décadas.

Os modelos que servem, portanto, de inspiração às escritoras contemporâneas constituem-se de mulheres reais, posicionadas na contracorrente das ideias hegemônicas, cujos contornos, ao invés de serem matizados pelo silenciamento, pela subserviência e pela objetificação, são fortemente marcados com as tintas da autonomia que, aos poucos, foi sendo conquistada.

Isso implica dizer que, nesses primeiros anos do século XXI, as representações da mulher e de outros grupos marginalizados, bem como as práticas sociais que lhes permeiam o cotidiano, foram positivamente afetadas pelos feminismos e outros movimentos sociais afins, como os *gays*, *lésbicos* e *queers*. Se no cenário social brasileiro ainda há muito o que

conquistar em termos de igualdade na diferença, já que, como mostram as pesquisas⁵, os/as brasileiros/as e, de modo especial, a escola brasileira configura-se, ainda e infelizmente, como um lugar de preconceito de discriminação, é bem verdade, também, que muito já se conquistou: os discursos e práticas contra a discriminação em múltiplos níveis e a favor da inclusão são, hoje, bem aceitos e respeitados; os sujeitos estão mais abertos a se entenderem melhor e a melhor interpretarem o/os outro/os; respeitam (mesmo que seja “em tese”) e endossam as pautas e as demandas colocadas pelos movimentos sociais aos setores governamentais, pleiteando a estruturação de políticas públicas que visem, mais que contemplar mulheres e negros, legitimar enfoques e perspectivas singulares de gênero, de cunho antipatriarcal e antirracista.

Isso posto, passemos a perscrutar as constantes da literatura de autoria feminina contemporânea, visando captar o que aí se repete, quando muitos ainda indagam acerca da pertinência em falarmos na existência da categoria “literatura de autoria feminina” face à literatura brasileira em geral. Nossa hipótese passa pelo caráter subversivo que marcaria essa produção literária.

SEGUNDA PARTE

Para nos subsidiar nessa que consiste na última etapa dessas reflexões, tomamos os resultados da pesquisa desenvolvida sob nossa coordenação na Universidade Estadual de Maringá,

5 Veja-se os resultados da pesquisa empreendida pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe) “Preconceito e discriminação no ambiente escolar”. 2009. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/diversidade_apresentacao.pdf

intitulada “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”, cujo objetivo foi mapear o modo de representação de personagens na literatura de mulheres brasileiras dada a público entre os anos 2000 e 2015, pelas editoras Companhia das Letras, Rocco e Record⁶.

Há que se considerar que a literatura de autoria feminina contemporânea, tendo em vista o contexto sociocultural no qual se desenvolve, impregnado das conquistas dos feminismos surgidos nos anos rebeldes, não reivindica para si bandeiras feministas, nem a premência de costurar, em meio aos tecidos narrativos, situações de denúncia e de críticas à subjugação da mulher. As escritoras, não raro, se esquivam a classificações de autoria. O risco é ver suas produções rotuladas de “literatura feminina”, como um nicho no campo literário, marcado por um essencialismo indesejado, relacionado a uma produção que, julgada menor ou, por vezes, panfletária do feminismo, não pertence à chamada Literatura, com “L” maiúsculo.

O contexto feminista, todavia, não parece refrear – como têm demonstrado muitas pesquisas desenvolvidas no âmbito dos estudos de gênero, ou sob a rubrica mulher & literatura – aquilo que se poderia chamar de “especificidades” da literatura de autoria feminina, ligadas, não a uma suposta essência sua, mas à perspectiva sociocultural a partir da qual a mulher lê e representa a realidade circundante. Nos termos de Iris Marion

6 O recorte se pautou no fato de se tratarem de três dentre as maiores e/ou mais importantes editoras do país. Isso implica considerar que as obras aí publicadas recebem a chancela dessas casas editoriais de prestígio, o que acaba por “validá-las” junto ao campo literário brasileiro, garantindo-lhes a visibilidade junto a livreiros, críticos e leitores.

Young (2006), a ideia de perspectiva social surge atrelada à de experiência vivida e, como tal, implica maneiras peculiares de ver e de expressar o mundo, provenientes de um ângulo de visão situado fora do grupo hegemônico, regulador do chamado senso comum. Nesse sentido, é a perspectiva de quem foi historicamente silenciada, destituída do direito/dever de opinar e de interferir na ordem social, impedida de se deslocar para além dos muros da casa, de se tomar como parâmetro para suas escolhas, etc. Ainda que superadas tais limitações, o desejo de se posicionar contra a corrente, de promover revisões de valores, de representar mulheres inspiradas em figuras reais que desmentem estereótipos femininos, construídos ao longo da hegemonia patriarcal, parece persistir na literatura de autoria feminina. Passam por essa clivagem os parâmetros da referida especificidade.

É nessa direção que avançam os resultados da pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”, confirmando nossa hipótese de se tratar de um segmento literário de tendência subversiva, na medida em que provém da perspectiva social da mulher, transposta para a materialidade da construção literária, quase sempre atrelada a demandas pelo direito de significar. Trata-se da interação entre escritura e experiência de que fala Duarte (2010) a propósito da conceitualização da literatura afro-brasileira, fato que “inúmeros autores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artistas da palavra” (p. 125-6).

A equipe executora da pesquisa analisou 102 romances, contabilizando 422 personagens importantes. A metodologia contempla responder a um questionário contendo 89 questões tendo na mira cada uma dessas personagens. Os

resultados foram implantados no *software* Sphinx – versão léxica que nos permitiu contabilizar, cruzar e interpretar os dados obtidos⁷.

Importa ressaltar que no *corpus* em questão 55% das personagens são femininas; cerca de 66% dos/as protagonistas são do sexo feminino, 81 de um total de 124, dentre as quais 40 acumulam, também, a função de narradoras da história, quase 67% do total de narradores/as autodiegéticos/as.

TABELA 1: Posição na narrativa

	Feminino	Masculino	Ambíguo	TOTAL
Coadjuvante	50,9% (145)	48,8% (139)	0,4% (1)	100% (285)
Protagonista	65,3% (81)	33,9% (42)	0,8% (1)	100% (124)
Narrador(a)	66,7% (40)	31,7% (19)	1,7% (1)	100% (60)
TOTAL	54,5% (266)	45,0% (200)	0,5% (3)	100% (469)

Os valores da tabela são os percentuais em linha estabelecidos sobre 422 observações.

Se historicizarmos a trajetória da literatura de autoria feminina brasileira, de modo a considerá-la face ao contexto sociocultural em que ela vai se desenvolvendo a partir do século XIX, passando pelo XX, até chegar nessa segunda década do XXI, havemos de concluir que tal produção vai progressivamente fazendo emergir, em seu conjunto, uma espécie de ética feminista subjacente ao ato de narrar que acaba por revelar certo compromisso com a desconstrução

7 Trata-se da metodologia de pesquisa desenvolvida por Regina Dalgastagnè (2007), na pesquisa “A personagem do romance brasileiro contemporâneo – 1990-2004”.

de estereótipos de gênero. No âmbito da representação, são as mulheres que ganham destaque na amostra aqui analisada (55%); são também suas vozes que avultam no âmbito da narração, quando a história é narrada em primeira pessoa (67%), legitimando e salientando a perspectiva sociocultural da mulher.

Nessa mesma ordem de ideias, as personagens femininas, nesse *corpus*, são representadas desempenhando não só as profissões consideradas tradicionais femininas⁸ (16,6% ou 70) ou sem restrição de gênero (9,5% ou 40), mas também aquelas que, antes das interferências feministas, eram tomadas como sendo exclusivas da alçada masculina⁹ (13% ou 55), marcando, no universo literário, a ocupação das personagens femininas de espaços profissionais antes interditados à mulher, como indica a tabela a seguir:

8 Entendeu-se por “ocupações tradicionais femininas” aquelas que, segundo a ética patriarcal, eram consideradas adequadas à mulher ou “naturalmente” de “vocação” feminina, até que as intervenções empreendidas pelo movimento feminista, no decorrer do século XX, pudessem modificar esse modo de pensar (ex.: professora, governanta, enfermeira, cuidadora, etc.).

9 Entendeu-se por “ocupações tradicionais masculinas” aquelas que eram consideradas adequadas ao sexo masculino, segundo os parâmetros do pensamento patriarcal, até que as intervenções empreendidas pelo movimento feminista, no decorrer do século XX, pudessem modificar esse modo de pensar (ex.: medicina, advocacia, engenharia, etc.).

TABELA 2: Profissão da personagem

	Feminino	Masculino	Ambíguo	TOTAL
Ocupação tradicional feminina	16,6% (70)	2,8% (12)	0,2% (1)	19,7% (83)
Ocupação tradicional masculina	13,0% (55)	27,0% (114)	0,2% (1)	40,3% (170)
Ocupação sem restrição de gênero	9,5% (40)	7,6% (32)	0,0% (0)	17,1% (72)
Sem indícios	15,4% (65)	7,6% (32)	0,0% (0)	23,0% (97)
TOTAL	54,5% (230)	45,0% (190)	0,5% (2)	

Os valores da tabela são os percentuais pelo total estabelecidos sobre 422 observações.

Outras constantes discursivas, aqui entendidas como vias de resistência e/ou de afirmação da perspectiva autoral feminina, vão se revelando à medida que os resultados vão sendo contabilizados. Personagens femininas e masculinas são construídas sem que marcas relacionadas a diferenças históricas de gênero sejam reduplicadas. É o que acontece, por exemplo, quando inquirimos se a personagem anda na rua: 38,9% das personagens femininas e 33,2% das masculinas são representadas andando (muito ou pouco) nas ruas, de modo que, tanto quanto as masculinas, as femininas não aparecem apenas confinadas na casa, como pedia o poder patriarcal. Ao contrário, em muitos romances¹⁰, os deslocamentos ou, no

¹⁰ Alguns exemplos: *A chave de casa* e *Dois rios*, de Tatiana Salém Levi; *Azul corvo* e *Rakushisha*, de Adriana Lisboa; *A vendedora de fósforos* e *Corpo estranho*, de

dizer de Maffesoli (2001), a movência, consistem em elementos estruturantes da trama.

TABELA 3: A personagem anda na rua?

	Feminino	Masculino	Ambíguo	TOTAL
Sim, muito	20,6% (87)	19,0% (80)	0,5% (2)	40,1% (169)
Sim, pouco	18,3% (77)	14,2% (60)	0,0% (0)	32,5% (137)
Não	5,5% (23)	3,3% (14)	0,0% (0)	8,8% (37)
Sem indícios	10,2% (43)	8,5% (36)	0,0% (0)	18,7% (79)
TOTAL	54,5% (230)	45,0% (190)	0,5% (2)	

Os valores da tabela são os percentuais pelo total estabelecidos sobre 422 observações.

Sendo assim, parece sintomático o fato de o tom intimista que marcou a literatura de autoria feminina no decorrer de quase toda a segunda metade do século passado, coerente com o confinamento histórico da mulher no interior dos muros da casa, bem como com suas inquietações daí advindas, ceder lugar, na literatura recente das escritoras brasileiras aqui analisadas, a narrativas de deslocamentos, assinalando, antes de tudo, a autonomia que tais gestos e práticas pressupõem. A apropriação de espaços outros por parte das referidas personagens femininas fixa, via representação, práticas de subjetificação que retoma, às avessas, os cerceamentos impostos à mulher ao longo de sua história, ao mesmo tempo que

Adriana Lunardi; *Uma ponte para Terebim*, de Letícia Wierzchowski; *Um defeito de cor*, Ana Maria Gonçalves; *Judite no país do futuro*, Adriana Armony; *Coisas que os homens não entendem*, de Elvira Vigna.

remete à assumpção do direito de ir e vir, galgado nas demandas feministas.

Do mesmo modo, ao mapearmos os lugares frequentados pela personagem no âmbito da casa, com o objetivo de investigarmos possíveis reduplicações de papéis tradicionais de gênero, como o estereótipo feminino da dona de casa, também nos deparamos com resultados que, grosso modo, colocam nos mesmos patamares representações femininas e masculinas: se cerca de 26,5% das personagens femininas frequentam a cozinha e a área de serviço, 34,1% frequentam a sala, e 5,2% o escritório/sala de estudos; quanto às masculinas, frequentam tais espaços, respectivamente, cerca de 15,9%, 25,4% e 8,1%. Sendo assim, talvez pudéssemos concluir que os espaços, tradicionalmente, considerados “gendrados” parecem não enfatizarem, nessa produção literária, as tradicionais hierarquias de gênero.

TABELA 4: Espaços frequentados dentro de casa

	Feminino	Masculino	Ambíguo	TOTAL
Sala	34,1% (144)	25,4% (107)	0,2% (1)	59,7% (252)
Cozinha e área de serviço	26,5% (112)	15,9% (67)	0,0% (0)	42,4% (179)
Quarto (próprio)	30,1% (127)	17,3% (73)	0,2% (1)	47,6% (201)
Quarto (de outros)	13,5% (57)	10,2% (43)	0,2% (1)	23,9% (101)
Banheiro	10,9% (46)	8,3% (35)	0,2% (1)	19,4% (82)
Quintal	10,2% (43)	8,8% (37)	0,0% (0)	19,0% (80)
Escritório/sala de estudos	5,2% (22)	8,1% (34)	0,0% (0)	13,3% (56)
Dependências de empregada	1,4% (6)	1,2% (5)	0,0% (0)	2,6% (11)

Sem indícios	10,0% (42)	13,5% (57)	0,0% (0)	23,5% (99)
--------------	------------	------------	----------	------------

Os valores da tabela são os percentuais sobre o total estabelecidos sobre 422 observações.

Ganham também relevância o fato de o tipo de desfecho das trajetórias das personagens serem equilibrados; as personagens femininas não enlouquecem, nem cometem suicídio, com mais frequência que as masculinas, evidenciando o desinteresse das escritoras contemporâneas por padrões narrativos que punem os corpos femininos indisciplinados e/ou ininteligíveis fora da doxa patriarcal, como é comum nas literaturas canônicas (Schmidt, 2012b). Do mesmo modo, não há grandes discrepâncias entre os desfechos de trajetórias femininas e masculinas, quando isolamos os casos em “objetivos alcançados” ou “objetivos frustrados”. E são bem parecidos os percentuais de personagens femininas e masculinas cujos desfechos ficam em aberto ou são ambíguos (cerca de 10,2 e 7,8%, respectivamente).

TABELA 4: Desfecho da personagem

	Feminino	Masculino	Ambíguo	TOTAL
Outro desfecho	18,3% (77)	12,3% (52)	0,2% (1)	30,8% (130)
Final em aberto/ ambíguo	10,2% (43)	7,8% (33)	0,2% (1)	18,3% (77)
Outro tipo de morte	8,8% (37)	9,2% (39)	0,0% (0)	18,0% (76)
Objetivos alcançados	8,5% (36)	8,1% (34)	0,0% (0)	16,6% (70)
<i>Happy end</i> romântico	4,0% (17)	3,3% (14)	0,0% (0)	7,4% (31)
Objetivos frustrados	4,3% (18)	2,1% (9)	0,0% (0)	6,4% (27)
Assassinato	1,9% (8)	3,1% (13)	0,0% (0)	5,0% (21)

A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA

Suicídio	0,7% (3)	0,7% (3)	0,0% (0)	1,4% (6)
Loucura	0,7% (3)	0,5% (2)	0,0% (0)	1,2% (5)

Os valores da tabela são os percentuais pelo total estabelecidos sobre 422 observações.

Outro aspecto, talvez o de maior expressão, que pode ser tomado como sinalizador do caráter subversivo da perspectiva autoral feminina é o fato de cerca de 17% dos romances analisados tematizarem o fazer literário, conforme demonstra a tabela a seguir:

TABELA 5: Temática(s) do romance

	Freq.	%
Família	44	43,1%
Amor	36	35,3%
Sexualidade/desejo	28	27,5%
Deslocamentos (exílio, imigração, diáspora, viagem)	23	22,6%
Morte/doença	21	20,6%
Identidade/construção de si	21	20,6%
Memória	18	17,7%
Literatura/metanarrativas	17	16,7%
Questionamentos existenciais	16	15,7%
Questões de gênero	16	15,7%
Criminalidades/imposturas/violências/subversões sociais	11	10,8%
Amizade	10	9,8%
Questões sociais e ideológicas (classes)	9	8,8%
Religiosidade/transcendentalismo	6	5,9%
Universo virtual	5	4,9%
Questões políticas (ditaduras, democracias, socialismo, capitalismo)	3	2,9%
Questões étnico-raciais	2	2,0%
Identidade nacional	2	2,0%
TOTAL	102	

A quantidade de citações é superior à quantidade de observações devido às respostas múltiplas (3 no máximo).

Em meio às abordagens de temáticas clássicas como o são as amorosas e as familiares, ou aquelas derivadas das práticas e inquietações que marcam o contexto pós-moderno em que emergem, caso daquelas relacionadas a deslocamentos espaciais e identitários, as escritoras brasileiras contemporâneas trazem para a cena narrativa imagens de escritores/as imbuídos/as da missão de fazer literatura. Ao fazê-lo, muitas vezes, problematizam, por meio de suas personagens, os seus limites enquanto sujeitos da enunciação, pondo em xeque a arbitrariedade das verdades absolutas que historicamente foram sendo construídas por meio da arte literária, e questionando, enfim, o(s) papel(éis) da literatura, assim como o(s) do/a escritor/a na (re)construção de uma sociedade mais justa e inclusiva.

Isso implica, não só marcar a inserção da mulher no circuito literário, mas sobretudo sua assunção a um empoderamento antes exclusivo da seara masculina, apesar de tal inserção ser ainda bastante limitada, já que, de acordo com os números resultantes do mapeamento de escritores/as e personagens da literatura brasileira contemporânea em pesquisa coordenada por Dalcastagnè (2007), mais de 70% dos/as autores/as publicados/as por grandes editoras brasileiras são do sexo masculino.

Ainda assim, historicamente considerados, esses 30% de escritoras que conseguiram romper as interdições dessas importantes casas editoriais e, finalmente, inserirem-se, por intermédio delas, no campo literário brasileiro, representam uma conquista. Importa salientar que, mesmo em número proporcionalmente tão pequeno, mais que representar

mulheres e, de modo especial, mulheres narrando a si mesmas, representam mulheres que, sendo escritoras, são capazes de também representar, de construir imagens e realidades espaciais outras, contribuindo para a fixação de novos paradigmas de comportamento.

Uma importante questão, todavia, se levanta: as escritoras brasileiras contemporâneas, assim como os escritores, de acordo com a mesma pesquisa acima referida¹¹, tendem a se autorrepresentar. Os romances em questão são predominantemente protagonizados por personagens femininas (65,3%), em idade adulta/maturidade (50,6%), letradas (53,1% tem curso superior), vivenciando conflitos típicos da pós-modernidade, em que avultam questões identitárias (28,4%), amalgamadas às implicações do espaço multifacetado dos grandes centros urbanos, em que se encontram inseridas (82,7%), por onde frequentemente transitam sem se dar conta de que tais espaços eram, tradicionalmente, interditados à mulher; bem como, são representadas empreendendo constantes deslocamentos espaciais, em forma de viagens, mudanças, ou peregrinações (25,9%); além disso, são imbuídas do direito de falar, caso das protagonistas que são também as narradoras de suas histórias (42%) e de representar, caso das personagens-escritoras (10,7%). Mas, ao constataremos isso com entusiasmo, havemos de salientar também que, para além dessas características e práticas sociais tão desejáveis, tais personagens são brancas, de classe média ou superior, inserida no espaço dos grandes centros urbanos... Isso implica dizer que outros grupos sociais de minorias e de marginaliza-

11 Cf. Dalcastagnè (2007).

dos/as, como o de etnias não brancas ou o de classes sociais mais baixas permanecem fora do retrato, como acontece com a literatura brasileira contemporânea em geral.

Se isolarmos a proveniência geocultural, bem como a cor, das escritoras cujas obras constituem o recorte da pesquisa, a tese da autorrepresentação acima referida explica o mapa das ausências no quadro geral das representações que engendram. 98% das escritoras são brancas, 89% são nascidas e/ou radicadas no eixo Rio-São Paulo ou em metrópoles estrangeiras, 100% integram a chamada elite intelectual, já que, quando não são exclusivamente escritoras profissionais, são também jornalistas, professoras universitárias, tradutoras, roteiristas, entre outras profissões consolidadas.

ALGUMAS CONCLUSÕES

Trata-se, sem dúvidas, de variantes, que repercutem nas constantes e tendências da subjetividade feminina verificada no modo de representação das personagens e, portanto, no conceito de literatura de autoria feminina contemporânea, as que aqui ensaiamos, levando-nos, conseqüentemente, a inferir que se escritoras não brancas, pobres, com grau de escolaridade mais modestos, moradoras de comunidades periféricas também publicassem nas editoras aqui consideradas, certamente, constataríamos um perfil de personagem mais heterogêneo. No entanto, é sabido que quando tais escritoras conseguem publicar, elas o fazem por meio de editoras de pequeno porte ou por iniciativa particular – as chamadas edições do/a autor/a.

Seja como for, se, por um lado, o quadro das representações de personagens do recorte em questão deixa de fora, como na literatura contemporânea em geral, segmentos

sociais marginalizados, por outro, configura-se, ainda assim, como desafio às estruturas de poder androcêntricas, promovendo a subjetificação da mulher, por meio da representação/emergência de corporalidades femininas incompatíveis com os discursos sexistas equacionados nos dualismos homem *vs.* mulher e cultura *vs.* natureza, apesar de consistir, ela mesma, no retrato de uma seleção arbitrária. Eis, afinal, a sua ética, ou seja, o que pode a literatura contemporânea de mulheres comportar/suportar o que lhe escapa – condições, sem dúvidas, atreladas às “regras da arte” (Bourdieu, 2005).

Isso posto, talvez pudéssemos fechar essas reflexões circunscrevendo a literatura de autoria feminina, publicada em editoras de maior circulação, como um discurso que, ao emanar da perspectiva sociocultural da mulher e identificar-se com o pensamento feminista, configura-se como *o outro* em relação ao *mesmo* do masculino hegemônico. Sendo assim, edifica identidades e posturas femininas subversivas por meio de escolhas que, ao retirar a mulher das esferas da obscuridade e do silenciamento, promovem sua subjetificação. Há que se salientar que, se quase sempre a literatura de autoria feminina tem tido o seu território contestado, ela tem se constituído – em menor ou maior intensidade, conforme as motivações do contexto sociocultural em que aflora – como um território contestador, espaço privilegiado de manifestação da subjetividade feminina.

BIBLIOGRAFIA

- BOURDIEU, P. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo. Cronópios – Portal de literatura e arte. São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=8528&portal=cronopios>. Acesso em 1 de setembro de 2015.
- DUARTE, E. A. Por um conceito de literatura afro-brasileira. Terceira Margem, Rio de Janeiro, Número 23, p. 113-138, julho/dezembro 2010.
- GOTLIB, N. B. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: Brandão, I; Muzart, Z. (orgs). *Refazendo nós*. Ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- MAFFESOLI, M. *Sobre o nomadismo*. Vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MUZART, Z. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. In: FUNCK, S.B. (Org.) *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: PGI-DLLE/UFSC, 1994.
- SCHMIDT, R. T. Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. El Hilo de la Fábula, v. 10, p. 59-74, 2012a.
- SCHMIDT, R. T. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. Organon (UFRGS), v. 27, p. 233-262, 2012b.
- ZOLIN, L. O. “Espaços (des)interditados: o lugar da mulher na narrativa de autoria feminina paranaense contemporânea” In: Dalcastagnè, R.; Leal, V. M. V. (Orgs.). Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea. Porto Alegre: Zouk editora, 2015.
- YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. Lua nova, São Paulo, 67: 139-190, 2006.

O PROGRAMA NACIONAL BIBLIOTECA NA ESCOLA (PNBE) E A FORMAÇÃO DE LEITORES NO BRASIL: UM ESTUDO DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM NARRATIVAS DO ACERVO 2013

Mirian Hisae Yaegashi Zappone

Universidade Estadual de Maringá – Brasil

O projeto de pesquisa intitulado *Narrativa juvenil brasileira contemporânea no acervo PNBE-2013: um estudo das representações sociais*, realizado na Universidade Estadual de Maringá teve como objetivo realizar um estudo das representações sociais presentes em narrativas juvenis contempladas pelo Edital 08/2011 – CGPLI, do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), sob a gestão do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE). Criado em 1997, o PNBE constitui uma das políticas mais prodigiosas e duradouras de fomento à leitura já implantadas pelo Ministério da Educação brasileiro¹. O Programa tem (ou teve, diante das inseguranças políticas

1 Atualmente, o Programa Nacional Biblioteca na Escola foi incorporado por outro programa governamental brasileiro, o Programa Nacional do Livro Didático – PNLD que, por meio do Decreto n.º 9.099, de 18 de julho de 2017, unificou as ações de compras de materiais didáticos e ampliou sua abrangência. Assim, por meio dele, o governo brasileiro passa a adquirir textos literários, obras pedagógicas, *softwares*, jogos educacionais bem como outros materiais destinados à gestão escolar. Desse modo, as ações de compra de textos literários, extintas em 2015, foram retomadas com o PNLD-Literário em 2018.

brasileiras dos últimos tempos) como objetivo a constituição de acervos de textos, notadamente literários a fim de suprir a carência de material de leitura, tendo em vista a baixa posse de livros em lares brasileiros e os acervos precários de bibliotecas escolares e públicas, tal como demonstram pesquisas como a *Retratos da Leitura no Brasil* (Instituto Pro-livro, 2008, 2012, 2016). O programa objetiva o acesso da comunidade escolar e não escolar à informação e à cultura seja por meio de acervos de obras de referência, de obras para a formação de professores, de periódicos e de obras de literatura em geral.

Por meio de portaria ministerial, um colegiado formado por representantes do Conselho Nacional de Secretários da Educação, da União Nacional de Dirigentes Municipais de Educação (Undime), do Programa Nacional de Incentivo à leitura (Proler), de intelectuais e de especialistas das áreas de leitura, literatura e educação de Universidades públicas e do Ministério da Educação atuam como avaliadores das obras inscritas no programa. Após esta avaliação, que abarca vários quesitos, desde a qualidade gráfico-editorial, material, estética e temática das obras, são divulgadas as listas com as obras selecionadas para o programa que serão adquiridas pelo governo e enviadas a escolas brasileiras. Por sua consistência e duração, o PNBE se configura como uma das mais bem organizadas políticas de incentivo à leitura, ao menos em termos operacionais, haja vista que não há estatísticas no *site* do FNDE sobre a real apropriação dos textos pelos alunos e poucos estudos sobre sua recepção nas escolas, seja por parte de professores, seja por parte de alunos. Chamam atenção os números e as cifras do programa que ultrapassam 100 milhões de reais para cada edição (em torno de 28 milhões de euros), atendendo mais de 60 mil escolas. Especificamente

para o nível fundamental II, os investimentos foram de mais de 56 milhões de reais (16 milhões de euros) e resultaram na compra de mais de cinco milhões de livros. Os números são gigantes e as cifras vultosas, mas se comparados com o número de matrículas neste nível de ensino – mais de 27 milhões em 2016, eles se justificam haja vista o grande contingente de estudantes brasileiros no nível básico – em torno de 48 milhões de estudantes, o que equivale a mais do que a população da Espanha ou metade da população do Reino Unido ou mesmo da França.

Diante desses dados, não seria impertinente considerar o PNBE como uma instância de legitimação significativa no contexto de um subcampo da literatura juvenil brasileira, ao considerar a noção de campo literário, tal como a formula Bourdieu (1996). Pensando, portanto, neste campo literário, particularmente em relação à literatura juvenil brasileira, os acervos de literatura do PNBE passam a ter um caráter bastante representativo, já que sua seleção é duplamente avalizada: tem a fiança da academia, pois os avaliadores das obras são professores universitários especialistas na área e, ao mesmo tempo, recebe chancela governamental, enquanto patrimônio cultural digno de figurar como “clássico”, ou seja, bem cultural que pode circular na sala de aula ou na classe.

Considerando, pois, a importância dos acervos do PNBE no campo literário no qual se circunscreve a literatura infantil e juvenil brasileira e sua abrangência geográfica, que permitiria, em tese, o acesso de milhões de leitores a obras de alto valor simbólico, esperávamos que tal programa pudesse contemplar, como seu próprio edital propõe, “obras com temáticas diversificadas, de diferentes contextos sociais, culturais e históricos”, de modo a patrocinar uma leitura capaz

de “ampliar as referências estéticas, culturais e éticas do leitor, contribuindo para a reflexão sobre a realidade, sobre si mesmo e sobre o outro” (Fundo..., 2011).

Partindo, pois, da premissa de que este é um dos objetivos principais do programa, realizamos, em moldes similares ao das pesquisas de Rosemberg (1985) e de Dalcastagnè (2007; 2008), um estudo sobre as personagens deste acervo, a fim de verificar qual o universo nele representado. Para tanto, selecionamos para o *corpus* o acervo PNBE 2013 destinado aos anos finais do ensino fundamental, por ser o acervo mais recente de obras literárias e por abarcar textos voltados para o público juvenil. Tal acervo contava com 180 textos dos quais foram selecionados apenas as narrativas longas (novelas ou romances), uma vez que o acervo era composto de vários outros gêneros (poesia, quadrinhos, biografias, memórias, contos, novelas). Feita essa seleção, o *corpus* foi constituído por 56 textos, em sua maioria produzidos a partir de 1980, e estudados a partir de metodologia quali-quantitativa desenvolvida por Dalcastagnè (2007; 2008), sobre os quais abordaremos alguns aspectos.

Com relação ao tempo das histórias narradas, 60,7% delas foram ambientadas no contexto contemporâneo, ou seja, a partir da década de 1980 até os dias atuais. Apenas dez delas situaram-se em outros períodos históricos (antes do século 19, como *Atrás do paraíso*, de Ivan Jaff ou *Sortes de Villamor*, de Nilma Lacerda); 8, em períodos indefinidos e 4 abarcaram o período da ditadura militar (*O gênio do crime*, de João Carlos Marinho; *O Golem do bom retiro*, de Mário Teixeira; *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus e *Anita Garibaldi, a estrela da tempestade*, de Heloísa Prieto). É interessante observar que a literatura juvenil brasileira do *corpus* opte pelo presente como

tempo a ser representado, o que sinaliza uma preferência pela representação do universo circundante do leitor, o que pode facilitar não apenas o trato com a linguagem, mas também a introdução de temas e problemas da vida contemporânea como, por exemplo, os conflitos emocionais de adolescentes frente aos dramas familiares e sociais, como são exemplos os textos *A distância das coisas*, de Flávio Carneiro, *Um na estrada*, de Caio Ritter, *Jogo da Memória*, de Laura Bergalo ou *A mocinha do mercado central*, de Stella Maris Rezende. Embora a tematização de tempos longínquos e indefinidos associada ao uso da fantasia seja característica da literatura infanto-juvenil, no *corpus* estudado houve prevalência de textos que realizam abordagem mais realista em detrimento do uso da fantasia. Assim, os textos distanciaram-se, por exemplo, do que observou Colomer (2003) sobre a literatura infanto-juvenil contemporânea espanhola, caracteristicamente marcada pelo uso da fantasia (seja por meio do uso de animais humanizados ou de outros expedientes) em detrimento da ficção realista que, no *corpus* da autora, representou apenas 18,4%.

As histórias contadas no *corpus* estudado acontecem, em sua grande maioria, nas regiões Sudeste e Sul do Brasil, com 33 ocorrências, abarcando 55,3% das histórias. Nordeste (7 ocorrências), Centro-oeste (2) e Norte (0) são cenários bem menos explorados, sendo suplantados até mesmo pela ambientação em regiões estrangeiras (14 ocorrências). Esta homogeneidade no trato da representação geográfica dos espaços das histórias pode, em parte, ser explicada pela inserção geográfica dos escritores brasileiros que, em sua grande maioria, como demonstraram os estudos de Dalcastagnè (2008), concentram-se no Rio de Janeiro, em São Paulo, no Rio Grande do Sul e em Minas Gerais, fazendo com que suas histórias tendam a

retratar essas regiões. Sendo uma questão sintomática, esta representação do espaço geográfico aponta para uma homogeneidade nada desejável na caracterização do espaço na literatura juvenil, sobretudo no Brasil, onde as distinções culturais, linguísticas, sociais e geográficas são ricas e plurais.

Ainda reflexo da inserção dos seus autores, as narrativas do *corpus* evidenciaram a proeminência dos espaços de grande porte, com destaque para a cidade grande e de médio porte. Contrariando certa tradição da literatura infanto-juvenil brasileira que centrava, até aproximadamente as décadas de 1950, suas histórias no campo ou em espaços fantásticos e maravilhosos, como assinalaram Lajolo e Zilberman (1985), a literatura juvenil contemporânea, seguindo o ritmo do desenvolvimento pós-industrial, adotou a cidade grande como *locus* privilegiado. Sendo um aspecto importante para a construção das histórias, é preciso demarcar que a espacialidade não se restringe apenas à caracterização geográfica ou arquitetônica do espaço. Ela é, também, um vetor da cultura que nela se instala e nela se refrata. Por essa razão, a espacialidade ganha um caráter social e também político mais amplo e, no caso do *corpus* estudado, importância fulcral, uma vez que o espaço se torna elemento-chave para a compreensão do mundo representado no *corpus*.

Dentre as narrativas estudadas, 57% foram ambientadas em espaço urbano de grande porte, 25% em espaço urbano de médio porte, restando 25% para espaços campestres e pouco mais de 14% para narrativas em espaços fantásticos/maravilhosos e de pequeno porte. Nota-se, pois, de modo efetivo, uma representação, nas narrativas estudadas, da hegemonia cultural dos grandes centros urbanos, fruto do desenvolvimento pós-industrial de molde liberal, fato já observado na

literatura brasileira adulta, como alude Pechman ao afirmar que “se constituiu entre nós essa literatura que fez da cidade, e mais do que isso, da experiência urbana e, até mais ainda, da convivialidade na cidade, o palco, o sujeito e o objeto de sua criação” (Pechman, 2014, p. 90).

Como já se disse, a espacialidade possui um traço cultural, sendo demarcada por questões políticas e sociais. Refletindo sobre aos traços sociais presentes no *corpus*, observou-se que a hegemonia cultural da cidade pode ser dado explicativo quando se analisa o estrato socioeconômico das personagens. Grande parte do universo humano pertence à classe média, com quase 50% das ocorrências, sendo minoritária a presença de pobres e da elite. A presença maciça da classe média, longe de ser uma mera predileção dos autores ou mesmo um aspecto da autorrepresentação dos mesmos, aparece nos textos como uma das consequências do processo de urbanização e do desenvolvimento econômico brasileiro, que fez diminuir o contingente das classes minoritárias² (ricos e pobres) e ampliar os espaços da classe média, dando mais amplitude à sua cultura e a seu *modus vivendi*. Assim, o mundo represen-

2 É preciso sinalizar que, para fins de balizamento das questões econômicas, foram utilizados dados do último Censo, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2016, segundo os quais 44,4 milhões é o número de pessoas que integram o grupo de 50% com menor renda e que em 2016 ganhou R\$ 747 em média por mês, inferior ao salário mínimo, sendo aqui, considerados pobres. Em oposição a tal grupo, 889 mil é o número de pessoas que integram o grupo de 1% mais rico, que em 2016 teve rendimento médio de R\$ 27 mil/mês. Entre esses dois grupos, considerou-se classe média o conjunto da população que possui renda mensal intermediária a esses dois estratos. (Fonte: Revista *Nexo*. Disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/11/30/Como-est%C3%A1-a-desigualdade-de-renda-no-Brasil-segundo-o-IBGE>>. Acesso em 16/05/2018.

tado nas narrativas é, sobretudo, o das classes intermediárias ou o da classe média brasileira cujo desenho familiar é fartamente apresentado.

Afastando-se do sentido inicial de mero lugar da ação social ou da interação harmônica entre seus partícipes, o conceito da cidade, na contemporaneidade, deixa entrever fraturas, sobretudo aquelas ligadas ao modo como os sujeitos nela se movem: a cidade é espaço do trânsito dos indivíduos que, influenciados pela lógica do capital, buscam satisfação pessoal imediata de suas necessidades, valorizam o individualismo e a privacidade/domesticidade (Fortuna, 2011). É por esta razão que grande parte das histórias narradas no *corpus* detêm-se na construção de dramas pessoais, vivenciados a partir do núcleo familiar, numa espécie de fechamento do mundo privado, fazendo crer como verdadeira para essas narrativas a afirmação de Pechman de que “os atuais personagens da ficção urbana parecem completamente descompromissados com a cidade, e com todo o caudal de urbanidade e socialibilidade que ela induz” (2014, p. 91). Neste sentido, é sintomático que o espaço restrito mais frequentado pelas personagens seja o doméstico (79,2%), com 50% a mais de ocorrências do que o segundo espaço mais frequentado – ruas e praças (37%), seguido por mata/campo/floresta (26%), o que leva a inferir que há uma retração do espaço público e consequente ampliação do privado nas narrativas.

Dentre os temas trabalhados nas 56 narrativas, observou-se a recorrência de alguns que foram englobados nas seguintes categorias: *temas sociais* (7 ocorrências), tais como preconceito racial, a vida de classes pobres e miseráveis, disputa pela terra, processos de urbanização; *temas familiares* (10 ocorrências), como relacionamento pai e filho, relacionamento

familiar, relação avô e neto, vivência conflituosa na família, novas configurações familiares; *temas do universo adolescente* (com 15 ocorrências), nos quais são abordados os relacionamentos amorosos, o amadurecimento emocional do jovem, conflitos familiares na adolescência. Além desses três temas, foram encontrados outros temas isolados: temas policiais ou detetivescos (5); leitura como processo criativo; história do Brasil; história das grandes navegações; história de quilombos e biografia romanceada.

Se a cidade grande é o espaço privilegiado nas narrativas estudadas, sua arquitetura, suas ruas e praças, ou seja, a corporeidade material da cidade, entretanto, cede lugar para sua espacialidade social: ela é local onde transitam grupos sociais específicos, dentre os quais se destaca o universo adolescente da classe média cujo mundo circundante mais próximo é a família e, eventualmente, a escola. Entre as histórias que envolvem, de modo mais enfático, o núcleo familiar estão *Jogo da memória*, de Laura Bergallo, no qual uma família de ascendência italiana, particularmente, o garoto Lucca, precisa enfrentar a doença do avô, Pietro, que sofre de Alzheimer. Em meio à trama, sobressaem cenas como almoços em família e retomadas históricas da imigração da família de classe média que, diante de limitações econômicas, precisa fazer uma cotização para enviar o pai em viagem à Itália. Ainda no ambiente familiar de classe média, situa-se a história de Pedro – do livro *A distância das coisas*, de Flávio Carneiro –, um garoto de 14 anos que perde o pai e a mãe, uma professora de literatura. Tutelado pelo tio, o garoto é proibido de visitar o túmulo da mãe, o que o faz buscar pelas respostas do comportamento do tio e entrar num processo de amadurecimento emocional. Igualmente, em *Um sonho no caroço de abacate*, de

Moacyr Scliar, as famílias de Mardoqueu, um garoto judeu, e de Carlos, um jovem negro, passam a se relacionar, evidenciando questões sobre o preconceito e *bullying* na escola. Em *O mundo de Camila*, de Márcia do Canto, a família constitui o núcleo dramático central no qual os novos arranjos familiares são apresentados pela narradora, a garota Camila, que convive com tios homossexuais, com pais divorciados e meio irmãos. Ainda a atestar a centralidade da família nas tramas, pode-se destacar o fato de que os papéis afetivos desempenhados pelas personagens são os de filho (71 ocorrências dentre 235), irmão/ã (22), mãe (20), pai (18), parentes (18) aos quais se podem contrapor personagens que não desempenham relações familiares, tais como amigos (83) ou personagens sem nenhuma relação familiar (34). Enfim, o que se nota é que, em somatória, as relações familiares aparecem em frequência maior (com 149 ocorrências) do que as relações não familiares (117).

Em meio à configuração social da cidade que, no caso do *corpus*, é marcadamente familiar e de classe média, sobrelevam-se os dramas adolescentes. Fazendo coro com a tradição da literatura juvenil na qual se destacam as narrativas em forma de *bildungsroman* ou romances de formação, o universo adolescente é amplamente tematizado no *corpus* de modo a ressaltar formas de aprendizado da vida e de amadurecimento, favorecendo valores morais que se baseiam na compreensão das relações humanas, na tolerância e na crença na resolução reflexiva dos conflitos pessoais. Esta centralidade da vida adolescente é atestada pelo número de personagens adolescentes/jovens presentes no *corpus* (32,7% ou 77 ocorrências), superior a de outras faixas etárias mais presentes – adultos (30,2%) e crianças (14,9%).

Muitas vezes, o drama adolescente está situado justamente em relação à família, seja pelas difíceis relações com adultos problemáticos (alcoolismo, negligência, intransigência) ou pela falta dessas mesmas relações, no caso de ausência ou abandono dos pais. Em outros casos ou associados aos problemas familiares, os adolescentes precisam suplantar conflitos internos gerados por situações da própria vida e que os levarão a formas de maturação, como é o caso das personagens Tuna, em *Fala comigo pai*; Gabi, em *Isso ninguém me tira*; de Maria, em *A mocinha do mercado central*; de Pedro, em *A distância das coisas*. Nesses textos, prevalece a ideia de que as pessoas podem avaliar seus problemas, verbalizá-los e buscar formas conciliatórias entre seus valores internos e mundo circundante, perfazendo um caminho na direção da tolerância, da busca da felicidade, da autonomia e da aceitação de si mesmo.

Se o mundo retratado é o da cidade, focalizando a família de classe média e, nesta, a vida adolescente, o que se pode dizer sobre a cor e os gêneros representados no *corpus*? Certamente, que se trata de um mundo muito mais masculino do que feminino: das 235 personagens, 197 são homens e apenas 92, mulheres. Muito embora se tenha observado no *corpus* um aumento na autoria feminina, a questão dos gêneros ainda aponta para desigualdades: mulheres carecem, ainda, de uma representação mais significativa, já que a presença de homens é mais do que 50% superior à de mulheres. Quando observados os papéis desempenhados na trama, o protagonismo masculino aparece em 60% dos casos dentre as 75 personagens que desempenharam papéis preponderantes, ao passo que o feminino abarca apenas 38%.

A atuação feminina também aparece fragilizada quando se analisam as questões da inserção no mundo do trabalho.

Dentre as 63 personagens que possuem trabalho formal, apenas 22 (34,9%) delas são mulheres enquanto 40 (63,5%) são homens. Esta representação oblíqua das relações de gênero no mundo do trabalho pode ser observada nas profissões mencionadas para homens e mulheres: foram arroladas 54 diferentes profissões para homens e apenas 18 para mulheres.

Ainda em relação à discussão de gênero, é importante que se destaque que a pesquisa sobre a orientação sexual das personagens apontou para a representação maciça de uma afetividade heterossexual, com ocorrência de apenas um caso de homoafetividade em personagem secundário, atestando que, mesmo em tempos de emergência de minorias, a literatura juvenil brasileira ainda vê os temas ligados à sexualidade como não apropriados aos leitores mirins, além de se alinhar a uma perspectiva ainda convencional e pouco problematizadora da questão, o que também se comprova pelo fato de práticas sexuais não serem mencionadas ou serem inexistentes ou raras na vida das personagens de todas as faixas etárias estudadas.

A homogeneidade da paisagem da grande cidade que se descortina no *corpus*, entretanto, não se refere apenas à preponderância do universo masculino em face às difíceis relações de gênero, mas também à adoção de suas cores: 80% das personagens são brancas (188 ocorrências), 22% são pardos e amarelos (5), 7,2% são negras (17 ocorrências) e índios são absolutamente ausentes. Tais dados evidenciam grandes lacunas no *corpus* estudado.

Ao observar as questões de pertença social, sexual, etária e étnica, os dados apresentados parecem contrapor-se à ideia de cidade moderna enquanto *locus* de heterogeneidade e de disputas sociais e culturais, na perspectiva apontada por Fortuna e Silva:

A cidade de hoje é marcada por uma cultura de fracturas e distâncias que a distingue de uma outra qualquer comunidade regida por princípios de partilha, comunhão de interesses e equidade social. Não se tratando de uma cultura de consagração da harmonia ou do consenso social, estipula condições desiguais de acesso a direitos e revela uma cidadania disputada, objecto de conflitos sociais e políticos dispersos. Como qualquer entidade cuja unidade resulta da fragmentação dos seus elementos, a cidade e a cultura urbana são realidades incoerentes, recheadas de subcidades e subculturas. (Fortuna et al., 2011, p. 432)

Ao eleger o mundo da classe média, os conflitos adolescentes, predominantemente, de homens brancos, heterossexuais e inseridos na grande metrópole, as narrativas tendem a uma representação homogênea da cidade contemporânea só ameaçada quando se observam as poucas exceções que refletem algumas das “fracturas” aludidas anteriormente. São essas exceções que tingirão de cores mais fortes as histórias e permitirão que se matizem as perspectivas sociais vividas das personagens, trazendo à tona, ainda que de modo pouco recorrente, a cidadania disputada de que fala Fortuna. É o que se nota nos livros *O livreiro do Alemão*, de Otávio Júnior, narrativa romanceada de um jovem negro que desenvolve um programa de estímulo à leitura na favela do Alemão, no Rio de Janeiro; em *O homão e o menininho*, de Luís Pimentel, no qual as relações entre filhos e pais ou adultos e crianças extremamente pobres são descritas numa novela bem-humorada cujo elemento de continuidade típico do gênero são os espaços de periferia e as personagens miseráveis; no excelente *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e sua consagrada história de mulher negra, favelada que se torna escritora; em

Um sonho no caroço do abacate, de Moacyr Scliar, em que um jovem judeu de classe média se enamora por uma moça negra de elite; em *Sortes de Villamor*, de Nilma Lacerda, que narra a história da velha negra Ismê Catureba que acolhia crianças negras órfãs na Salvador do século 19 ou no simbólico *Tem um morcego no meu pombal*, de Moisés Liporage, que fala do preconceito racial das famílias do morcego negro, Samuca, que se apaixona pela pombinha branca (Didi). Ou então, nas relações preconceituosas discutidas em *O golem do Bom Retiro*, de Mário Teixeira e a violência de *O outro passo da dança*, de Caio Riter. Nessas narrativas, pode-se ouvir, ainda que timidamente, as fraturas da hegemonia social e econômica e os sussurros de algumas “subcidades” e suas “subcidadanias”, habitadas, sobretudo, por negros, mulatos e pobres. Nesses textos, que não ultrapassam 15% do *corpus*, o espaço urbano que se delineia é outro: pontos de ônibus, ruas nas quais trabalham crianças vendedoras de miudezas, feiras livres, tal como em alguns episódios da novela *O homem e o menino*:

De segunda a sábado o carrinho era o ganha-pão de Bidu, com ele fazendo carretos nas feiras-livres, transportando frutas, legumes, folhas e até peixes para os moradores das imediações. (Pimentel, 2010, p. 7)

A menina estendeu a mão para o ônibus em Brás de Pina e entrou pela porta traseira [...]. Desceu na estação que fica ao lado do cinema e reabriu a caixa de goiabada no sinal. Vendia a vinte centavos cada; três por cinquenta. (*ibidem*, p. 25)

Ou então, em barracos de favela, desprovidos de cidadania, de justiça, de cultura, de dignidade, de dinheiro, mas

cercados de violência e insegurança como em *O livreiro do Alemão*, de Otávio Júnior ou *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus:

Amanheceu chovendo. Tenho só treis [sic] cruzeiros porque emprestei 5 para Leila ir buscar a filha no hospital. Estou desorientada, sem saber o que iniciar. Quero escrever, quero trabalhar, quero lavar roupa. Estou com frio. E não tenho sapato para calçar. Os sapatos dos meninos estão furados [...]. Todas crianças de favela sabem como é corpo de uma mulher. Porque quando os casais que se embriagam brigam, a mulher, para não apanhar, sai nua para a rua. (Jesus, 2013, p. 45)

Acho que poucos ouviram o primeiro tiro, mas o estampido me deixou preocupado. Os tiros foram se sucedendo e as crianças começaram a ficar apavoradas. Olhavam, assustadas, para os lados e pela janela. (Júnior, 2011, p. 10)

Naquele mesmo dia, no começo da noite, uma chuva muito forte acabou com a luz no morro e em nossa casa. Minha mãe acendeu duas velas, suficiente para iluminar o único cômodo que servia de sala, quarto e cozinha. (*ibidem*, p. 22)

Não fossem essas poucas histórias, dissonantes em relação à homogeneidade presente no *corpus*, a cidade grande desenhada nas linhas das narrativas aqui apresentadas seria bem pouco plural em relação à representação da sociedade brasileira. Segundo Fortuna e Silva (2014, p. 423), “a cidade é sinônimo de heterogeneidade social e cultural, de relativização de perspectivas e de diversidade de estilos e de comportamentos sociais”. Sendo arena de conflitos, a repre-

sentação dessas diferenças e das identidades variadas que podem emergir na cidade tendem a marcar as disputas pela cidadania, o que pressupõe arranjos políticos, culturais e econômicos. Entra-se, assim, no terreno do ideológico no qual a linguagem, sobretudo aquela do mundo letrado – a língua escrita – constitui elemento de legitimação e de visibilidade, o que pode trazer das margens para o centro vivências outras, contribuindo para a diversidade de representações solicitada pelo próprio edital do PNBE.

Ao discutir o aspecto performativo da linguagem a partir das teorias de J. L. Austin, Jonathan Culler (1999) afirma que a linguagem não é apenas referencial (representa ou nomeia coisas), mas também performativa, no sentido de criar a própria realidade, de fazer uma realidade existir: “ela é performativa no sentido de que não apenas transmite informação, mas realiza atos através de sua repetição de práticas discursivas ou de maneiras de fazer as coisas estabelecidas” (Culler, 1999, p. 99). Por essa razão, para o autor, a literatura “não é uma pseudodeclaração frívola, mas assume seu lugar entre os atos de linguagem que transformam o mundo, criando as coisas que nomeiam” (*ibidem*, p. 97).

Ora, se a linguagem e, por extensão, a literatura (e, sobretudo, os textos literários valorizados socialmente como aqueles que aqui se discute) pode contribuir para a construção de diferente(s) realidade(s)/identidades, nada mais desejável do que ela reflita a pluralidade das perspectivas sociais, fazendo com que possam ganhar visibilidade todos aqueles que ainda estão nas margens, questionando, inclusive, formas estereotipadas com que alguns grupos tem sido representados historicamente, seja na literatura, seja no mundo das práticas sociais efetivas. Tendo como uma de suas finalidades a expansão do

universo cognitivo, emocional e social do jovem, a literatura juvenil brasileira contemporânea contribuiria com mais densidade para a emancipação de seus leitores na medida em que pudesse incorporar realidades múltiplas, confrontando a diversidade étnica, econômica, racial, sexual e social que cerca o adolescente e que constitui o mundo urbano no qual as sociedades contemporâneas, inescapavelmente, estão inseridas. Contribuiria, assim, para sua passagem ao universo adulto de forma que pudesse observar e, quem sabe, até questionar as amarras ideológicas com as quais o mundo por ele aspirado – o dos adultos – tem sido construído.

BIBLIOGRAFIA

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: literatura infantil e juvenil atual*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.
- CULLER, Jhonatan. Linguagem performativa. In: _____. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções culturais Ltda, 1999, pp. 95-106.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Cronópios*, 03/05/2007, pp. 1-38, 2007. Disponível em: <http://cronopios.com.br/anexos/regina_dalcastagne.swf>. Acesso em 02/03/2017.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008, pp. 78-107.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Ilustração de Vinícius Rossignol Felipe. São Paulo: Abril educação, 2013.
- FORTUNA, C.; SILVA, A. S. A cidade do lado da cultura: espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural. In: SOUZA SANTOS, B. (org.). *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2011, pp. 419-468.
- FUNDO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO. *Edital de convocação 08/2011 – CGPLI*. Edital de convocação para inscrição e seleção de obras de literatura para o programa nacional biblioteca na escola – PNBE 2013. Disponível em: <<http://www.fnde.gov.br/programas/programas-do-livro/consultas/editais-programas-livro/item/3980-edital-pnbe-2013>>. Acesso em 05/05/2017.

- INSTITUTO PRO-LIVRO. *Retratos da leitura no Brasil*. Disponível em: <<http://prolivro.org.br/home/index.php/atuacao/25-projetos/pesquisas/3900-pesquisa-retratos-da-leitura-no-brasil-48>>. Versões 2008, 2012, 2016. Acesso em: 11 abr 2017.
- JÚNIOR, Otávio. *O livreiro do Alemão*. São Paulo: Panda Books, 2011.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.
- PECHMAN, R. Desconstruindo a cidade: cenários para a nova literatura urbana. In: KUSTER, E. PECHMAN, R. *O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014, pp. 89-101.
- PIMENTEL, Luís. *O homão e o menininho*. Ilustrações Maurício Veneza. Belo Horizonte: Editora Lê Ltda, 2010.
- ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global editora, 1985.

RESISTÊNCIAS NA AMAZÔNIA – VISÕES DA FLORESTA NA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA¹

Pedro Mandagará

Universidade de Brasília

Tradicionalmente, a representação da Amazônia caminha em duas direções opostas e complementares. De um lado, o território é visto como fonte de riquezas (como o ouro mítico do Eldorado e real dos garimpos, como a borracha, como o patrimônio biológico). De outro, a floresta aparece como opressora, Inferno Verde inabitável, de solo infértil, de inundações inclementes e índios brabos. Em comum, um horizonte que a crítica romântica definiria como “sublime”, o que, de tão grandioso, escapa à completa percepção do indivíduo. Como disse Euclides da Cunha,

Escapa-se-nos, de todo, a enormidade que só se pode medir, repartida; a amplitude, que se tem de diminuir, para avaliar-se; a grandeza que só se deixa ver, apequenando-se, através dos microscópios; e um infinito que se dosa a pouco e pouco, lento e lento, indefinidamente, torturantemente. (2008, p. 21)

1 A apresentação deste trabalho contou com financiamento da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF), por meio do edital 01/2017.

As duas tópicas – Eldorado, Inferno Verde – acompanham, segundo Ana Pizarro (2012), a representação da Amazônia em sua história, assim como as estratégias de controle e domesticação da floresta. A ambiguidade e alternância entre elas é vista pela pesquisadora na trajetória de Lope de Aguirre, que, disposto a atravessar o continente atrás do ouro, encontra o desafio de um território que lhe é hostil. Na carta de Aguirre a Felipe II, rey de Espanha, o sonho do Eldorado se transforma em inferno:

Avísote, Rey y Señor, no proveas ni consientas que se haga alguna armada para este río tan mal afortunado, porque en fe de cristiano te juro, Rey y Señor, que si vinieren cien mil hombres, ninguno escape, porque la relación es falsa, y no hay en el río otra cosa, que desesperar, especialmente para los chapetones de España. (2017)

Séculos depois de Aguirre, as tópicas opostas continuam a delimitar os discursos sobre a floresta. Para chegar ao Eldorado, não só ouro mas soja, gado e energia hidrelétrica, é necessário atravessar a resistência da floresta a motosserra. No período da ditadura civil-militar brasileira, em especial no período desenvolvimentista pós-1968, o esforço de colonização da Amazônia tomou a forma de um plano de ocupação a partir de grandes obras de infraestrutura, principalmente barragens (que dariam energia) e estradas. No caso das estradas, o loteamento das terras marginais traria o que o brigadeiro Ottomar Pinto, envolvido na colonização da Amazônia nos anos 70 e figura fundadora da política do atual Estado de Roraima, chamou de centopeia, isto é, o crescimento de pequenas povoações, áreas de serviço e roças que, acompa-

nhando a estrada, assemelham-se ao inseto quando vistas por foto aérea. Em Roraima, a estratégia foi complementada pela criação de municípios, que, pela própria necessidade de uma estrutura administrativa mínima, encorajaram o povoamento circundante. O aproveitamento econômico era precedido de um extermínio ou controle dos fatores menos hospitaleiros da natureza circundante – como é o caso do município de Iracema, a cerca de cem quilômetros de Boa Vista, no qual as histórias do período em que se desonçou o território ainda circulam de boca em boca.

Na direção contrária de Lope de Aguirre, que encontrou um Inferno Verde ao buscar o Eldorado, a política militar para a Amazônia buscava construir um Eldorado por cima das ruínas do Inferno Verde. Dividir a imensidão do território e explorar os recursos minerais e hídricos serviria para garantir a posse de áreas teoricamente desabitadas; para alavancar o crescimento econômico regional e para aliviar tensões sociais crescentes em outros pontos do país ao fazer uma reforma agrária a partir de novas terras e não da divisão dos latifúndios improdutivos já titulados. Por outro viés, o sonho do garimpo também serviria para este esforço ao criar rapidamente riqueza e representar um sonho de enriquecimento, teoricamente, disponível a qualquer um, não importando qualificação prévia (e este sonho permanece).

Apesar da atuação incessante do Estado ditatorial, houve resistência na Amazônia. Na região do Rio Araguaia, guerrilheiros ligados ao Partido Comunista do Brasil, inspirados na tática maoísta de guerra popular, infiltraram-se na população local, a partir de 1967, estabelecendo-se em pequenos comércios ou fazendo serviços médicos e alfabetizando a população. Em 1972, as forças repressivas descobriram a

guerrilha e lançaram a Operação Papagaio, que não foi militarmente bem-sucedida mas obrigou os guerrilheiros a saírem das povoações e irem para a floresta, com poucas provisões e armamentos:

Diante do criminoso ataque das forças armadas governamentais, muitos habitantes da zona de S. Domingos das Latas, Brejo grande, Araguatins, Palestina, Itamirim, Santa Isabel, Santa Cruz e S. Geraldo resolveram não se entregar, armar-se com o que puderam e enfrentar corajosamente o arbítrio e a prepotência do Exército e da polícia. Com tal objetivo, internaram-se nas matas do Pará, Goiás e Maranhão, para resistir com êxito ao inimigo, muito mais numeroso e melhor armado. A fim de desbaratar as operações militares da ditadura, defender suas vidas e desenvolver sua luta pela posse da terra, a liberdade e uma existência melhor para toda a população, decidiram formar destacamentos armados, criaram as Forças Guerrilheiras do Araguaia. Tomaram, também, a iniciativa de fundar uma ampla frente popular para mobilizar e organizar os que almejam o progresso e o bem-estar, os que não se conformam com a fome e a miséria, com o abandono e a opressão. (Comunicado n.º 1 do Movimento de Libertação do Povo – Forças Guerrilheiras do Araguaia, 8/6/1972, Graboys, 2017, p. 13)

O discurso do comunicado contrasta com a pouca arregimentação que os guerrilheiros conseguiram entre a população. A maior parte dos guerrilheiros, após ter sua existência revelada ao Exército e ter de sair das pequenas cidades da região, continuou sendo de estudantes ou militantes antigos que tinham vindo de fora – os paulistas, como a população da região os chamava. Fica evidente no trecho deste primeiro

comunicado que a mata ou a floresta representam uma opção de resistência a partir da qual se pode operar a guerrilha.

Este comunicado está inserido na entrada de 8 de junho de 1972 dos diários de Maurício Grabois, guerrilheiro morto posteriormente na guerrilha, descobertos e editados somente em 2011 pela revista Carta Capital. Em outros trechos dos diários, a mata ou a floresta revelam novos sentidos:

Parece que o verão chegou em definitivo. Não chove mais. Isso é um bem e um mal. Não mais ficamos encharcados e nem as coisas se molham, o que nos causava grandes transtornos. Os mosquitos e outros insetos tendem a sumir. Mas, por outro lado, a água começa a escassear. Não podemos acampar junto aos grandes igarapés, uma vez que o inimigo poderá nos localizar. Teremos que recorrer aos olhos d'água, às cacimbas e aos poços. Também é possível que diminuam as borboletas. Estas nos dão maravilhoso espetáculo. Miríades destes insetos, de todas as cores e tamanhos fazem evolução de verdadeiro balé. São numerosas, pequenas, brancas e diáfanas, que, como se fossem um bando de moçoilas, voam em todas as direções, movimentando-se garri-damente. Recordam-nos a leveza das bailarinas do Bolshoi. Lago dos Cisnes. Mas são estas que imitam as borboletas. [...] Também é freqüente encontrar borboletas multicoloridas e dos mais diferentes recortes de asas, que se assemelham a balzaquianas de esplêndidos vestidos a despertar sentimentos reprimidos em guerrilheiros jejunos. A mata revela, assim, seus encantos e nos distrai num mundo de dificuldades e preocupações. (30/05/1972, 2017, p. 12)

Aqui, no acampamento, como em toda a mata, temos como inimigos três figuras bastante incômodas: o carrapato, o pium e a mosca varejeira. Com a chega da estação seca os carrapatos pro-

liferam de maneira quase infinita. São de vários tipos, mas há os que infernizam com maior frequência a vida de todos. Quando não é o mucuim (ou micuim) é o carrapato de fogo. A este não existe quem possa resistir. Toda pessoa que ele ataca é obrigado a caçá-lo imediatamente. Tira a camisa, a calça, o calção e tudo o mais. Quanto ao mucuim, de tamanho diminuto, representa inimigo invisível que se localiza nos lugares mais indiscretos. É necessário agüenta-los pacientemente. No que diz respeito ao piium, trata-se de pequeno monstro. Parece-se com uma pequena formiga, que anda com rapidez e instantaneamente alça vôo que nem helicóptero (por sinal acaba de passar um avião por cima do acampamento). Quando ferroa é para valer. Chupa o sangue, o local da mordida arde e fica marca acentuada. Dizem que é o transmissor do lecho (leishmaniose). Ainda bem que no verão começa a rarear. (13/06/1972, 2017, p. 15)

Nos dois trechos superpostos, escritos com uma diferença de duas semanas, a entomologia da região serve à expressão de sentimentos opostos relativos à floresta. Seguindo uma tópica já milenar que associa o natural ao feminino, as borboletas são descritas dentro do quadro do desejo masculino de conquista da floresta: são moçoilas, são bailarinas, são balzaquianas de despertam desejos reprimidos. Como metonímia da floresta, as borboletas sinalizam o desejo por um objeto fugidio que, para ser capturado, deve ser conquistado ou destruído. Por outro lado, carrapatos, piuns e varejeiras manifestam de forma mais direta a floresta como Inferno Verde, como espaço que resiste à presença humana. A parte interessante é que justamente as dificuldades da selva ajudam o guerrilheiro, preparado para usar o território a seu favor numa luta assimétrica.

A floresta é local de luta, de desejo e de sofrimento, polos que se alimentam mutuamente. A mudança constante de Eldorado (da luta) a Inferno Verde (da luta?) constitui um novo *topos* da natureza traiçoeira, manifestado na história literária e fílmica em imagens como falsas calmarias, areias movediças e plantas carnívoras. A antítese funciona como um desvelar das aparências: do paraíso, objeto de desejo de conquista e posse, surge o Inferno, território que resiste aos sujeitos.

Na guerrilha rural fictícia no Rio Negro presente no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós (1977), a representação da floresta tende a sublinhar ainda mais o lado infernal:

Cansados e barbudos: os dias de marcha através da floresta haviam sido duros. As roupas se esfarrapavam, a pele se feria nas armadilhas da vegetação, os mosquitos atrapalhavam o sono: só conseguiam dormir quando o corpo absolutamente exausto não era mais capaz de reagir. [...] O venezuelano abria o caminho na selva com o terçado, eles passavam e, em seguida, a mata se fechava de novo, engolindo-os. Insignificantes, esmagados pela enormidade da floresta, eles continuavam. A ideia da revolução era algo distante, um sonho de poucas palavras diluído no passado, uma sombra indistinta. Mas continuavam. (p. 39)

Na sequência da narrativa, os guerrilheiros, liderados pelo venezuelano, encontram um povoado ribeirinho, onde param para conseguir provimentos e tentar arregimentar novos recrutas. Nenhum ribeirinho segue os guerrilheiros, mas eles conseguem descansar e se abastecer para a continuidade da viagem. Neste trecho, o narrador identifica o início da comu-

nidade ribeirinha com um antigo entreposto de borracha, abandonado economicamente ao final do ciclo de riqueza:

E ficaram os caboclos que simplesmente não tinham para onde ir, para quem o mundo não ia além da floresta e do rio, presos à terra como árvores. [...] Uma vida tão vegetal quanto a floresta, tão lenta quanto o rio, tão sem ambição quanto o tempo parado. (p. 41)

No ponto de vista do narrador de *Em câmara lenta*, os caboclos têm uma vida vegetal, que se realiza em outro tempo que é o tempo da natureza, não o tempo da História perseguido pelos guerrilheiros. Com argúcia extraordinária para o tempo de escrita do livro (escrito em 1973, publicado em 1977), o narrador mostra as dificuldades efetivas de realização da utopia de levantar o povo do campo amazônico para uma luta política tão distante de sua experiência de vida. Por outro lado, se o romance realiza uma crítica poderosa aos projetos de guerrilha rural de então, não deixa de subscrever a visão de que a vida simples, ligada à terra e ao rio, a vida do caboclo, do ribeirinho e do índio, é uma vida sem ambição ou atrasada. Se é vista com acuidade a ligação íntima entre essas populações e a floresta (vida tão vegetal quanto a floresta), tal ligação não aparece como valor positivo. É pela conquista da floresta que os guerrilheiros teriam se afirmado, usando o território a favor de sua luta. Como não conseguem, a floresta aparece como dificuldade, trauma ou Inferno, e sua representação submerge no plano romanesco, que prioriza o espaço urbano como locus privilegiado da luta política.

Em *O tempo da guerra – os Aikewara e a Guerrilha do Araguaia*, relatório organizado por Iara Ferraz, Orlando Calheiros, Tiapé

Surui e Ywynuhu Surui para a Comissão Nacional da Verdade em 2014, aparecem algumas visões da comunidade indígena local relativas à Guerrilha do Araguaia. Os Aikewara, povo de língua de tronco tupi, serviram de guias e mateiros para os militares que combatiam a guerrilha. Sua arregimentação se deu por meio de violência, ameaças, coações e promessas vagas, sempre com a conivência e auxílio dos órgãos indigenistas (FUNAI). Apesar de trabalharem do lado dos militares, a visão destes da floresta, e os usos de guerra que dela faziam, contrastava violentamente com a visão Aikewara:

Api ficou doente, porque foi esporado muito de muriçoca, né? dormia no chão, quase num comia nada também... quando eles pedia comida, ele falava que só tinha bolachinha... Quando ele... acostumado comer carne, pra comer cru... O velho sempre conta pra mim que ele falou que perguntava pro polícia se podia acender fogo,

– Não! num pode não! é pra vocês comer cru!

Mas índio é acostumado a comer a... carne assada! comer cru eles num comia não! Mas bolacha eles comia aqui e acolá, ele contava pra mim... que ele sofreu muito no mato! A pessoa que tem costume comer... na casa, passar fome assim fora?! E... de noite ele diz que lençol... ele num levava! É só a... roupa do corpo mesmo! (2017, p. 24)

É uma necessidade da guerra, conforme praticada pelos militares, esconder a própria presença. Isso envolve desde a camuflagem até as práticas de descanso e alimentação. Tudo deve ser portátil, para que fiquem menos rastros, e se deve evitar ao máximo o fogo, seja para a noite, seja para a comida. As rações militares para missões desse tipo geralmente seriam

alimentos que se podem comer de pronto, sem cozinhar – no caso, o charque ou carne seca, identificado, na cosmovisão indígena, ao alimento cru. Além disso, sem a proteção do fogo ou de redes, os indígenas mateiros se tornam muito mais vulneráveis a mosquitos, isto é, a doenças. As práticas tradicionais de caça, alimentação e descanso, fundamentais para a mediação vivida do indígena com a floresta, são assim relegadas em prol da tática de guerra na selva.

Da mesma forma, a relação com o território é cortada de proibições, que prenunciam a diminuição vertiginosa do espaço disponível para os Aikewara nos anos seguintes:

E a gente num podia ir pra roça mais também... porque... eles [os militares] proibia! porque as vez, os “pessoal da mata”... [os guerrilheiros] eles falava que era os “pessoal da mata” podia matar nós lá no mato né?... Nós num podia caçar também... E aí nós falamos assim:

– Como é que nós vamos então sobreviver agora?

Porque... naquele tempo índio num fazia roçona grande, né? e era pouca... assim era só um pedacinho assim que eles fazia roça.., roçava e... plantava mandioca. E aí... aí... num podia sair! (2017, p. 9)

Ou seja, o que os militares fazem é limitar o uso da floresta à própria guerra, ignorando a necessidade de sobrevivência que os indígenas tinham, resultando em fome, casos de abortos naturais, mortes por doença, etc.

Da violência da separação da floresta pode-se intuir o valor que esta tem para os Aikewara. Desligados das possibilidades de ação preferidas por sua tradição, instados a instrumentalizar seu conhecimento da floresta em prol da guerra, os

Aikewara parecem passar a viver a floresta como Inferno Verde, como espaço de constrição e redução de possibilidades. Sua vida, orientada em torno da caça e da roça, tem seu espaço de ação restrito. O reordenamento militar do espaço da floresta transforma seu valor para os Aikewara: o que antes provia parece agora causar a falta.

Um sábio de outro povo, Davi Kopenawa Yanomami, fala em valor de fertilidade da floresta, a floresta como provedora para os povos indígenas. Em *A queda do céu* (2015), livro de Kopenawa em parceria com o antropólogo Bruce Albert, narra-se, entre tantas outras coisas, a passagem de uma concepção que vê a floresta como o próprio mundo à consciência da ameaça permanente que a floresta passa. Na língua yanomam, falada por Kopenawa, não existe uma palavra correspondente a mundo; este é normalmente traduzido como Urihi-a, mundo-floresta, a grande floresta. Conforme cresce a experiência de Kopenawa com o mundo dos napë (os brancos, os de fora), cresce a percepção de que a floresta, como território de vida e valor de fertilidade para os ianomâmi, tem que ser protegida, através da forma jurídica da demarcação (contínua).

Nossa floresta está sempre bela e fresca, mesmo quando a chuva rareia. O poder de sua fertilidade nê rope mantém suas árvores vivas. Ela está situada no centro do antigo céu Hutukara, onde está enterrado o metal de Omama, nas nascentes dos rios. Para além de seus limites, no território dos brancos à nossa volta, há somente terras feridas, de onde vêm todas as fumaças de epidemia. Viajei bastante de avião por cima da floresta e em suas beiras só vi árvores mortas, de que o fogo matou até as sementes, escondidas no chão. Vi a terra dos brancos se estendendo

ao longe, retalhada por todos os lados e coberta de capim ralo. Não há mais nenhuma folhagem e o solo desses lugares vai ser só areia. (p. 328)

Kopenawa explicita o movimento que já se ensaia nos depoimentos Aikewara: é quando a floresta é tomada por invasores que perde seu valor e se torna Inferno. Não há, propriamente, Inferno Verde, pois é quando a fumaça e a fogo tomam conta de tudo, preparando o território para o agronegócio, que chega o real Inferno. Da mesma forma, a floresta não é Eldorado, pois o movimento da busca (pelo ouro, pelos guerrilheiros) antecede e incentiva o Inferno da guerra e do desmatamento. Para além das dicotomias das tópicas clássicas, Kopenawa vê um valor de fertilidade na floresta, uma possibilidade de vê-la como valor imanente em equilíbrio com a cultura ianomâmi, e não como fonte de minérios ou terra vazia a ser explorada pela expansão agrícola.

Pela leitura das obras precedentes, percebemos que *topoi* tradicionais sobre a Amazônia, entre o Eldorado e o Inferno Verde, permaneceram em uso nos discursos de Tapajós e Grabois, ambos autores ligados à resistência armada ao regime militar. Os discursos indígenas, ao contrário, indicam outros valores da floresta, para além da exploração e da destruição. Podemos concluir complementando Marx. Se a mercadoria tem valor de uso e valor de troca, temos que passar a pensar a floresta para além desse paradigma. Há um valor para além da mercadoria, talvez o “valor de fertilidade” defendido por Davi Kopenawa, não mais valor de uso ou destruição, nem valor de troca ou grilagem. Senão, o que nos restará será valor de fome.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIRRE, Lope de. Carta de Lope de Aguirre a Felipe II, Rey de España. Disponível em <http://www.gabrielbernate.es/conquista/html/carta.html>. Acessado em 15 de setembro de 2017.
- CALHEIROS, Orlando; FERRAZ, Iara; Tiapé Surui; Ywynuhu Surui (org). O tempo da guerra: os Aikewara e a Guerrilha do Araguaia. Relatório produzido para a Comissão Nacional da Verdade. Maio 2014. Disponível em http://www.cnv.gov.br/images/documentos/Capitulo14/Nota%2098%20-%2000092_000950_2014_66.pdf. Acessado em 15 de setembro de 2017.
- CUNHA, Euclides da. Prefácio. In: RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. Manaus: Valer, 2008.
- GRABOIS, Maurício. Diário da Guerrilha. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/grabois/1973/12/diario.pdf>. Acessado em 15 de setembro de 2017.
- KOPENAWA, Davi, e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

A OBRA FICCIONAL DE RUBEM FONSECA E O CINEMA

Petar Dimitrov Petrov

Universidade de Lisboa

1. Na sua crónica intitulada “Cinema e literatura”, do seu livro *O romance morreu* (2007), Rubem Fonseca disserta sobre as relações entre as duas artes em dois domínios: o das vantagens da escrita literária comparada com a linguagem da sétima arte e o da questão da adaptação de obras do artefacto artístico verbal ao cinema.

No primeiro domínio, o autor chama a atenção para a polissemia da narrativa verbal, aspecto que obriga o leitor a usar a sua imaginação para recriar determinada história e reinventar as suas personagens, o que não acontece com o cinema. Entende também que os filmes antigos, confrontados com outras obras de arte, são datados, ou seja, na sua maioria representam curiosidades históricas, uma vez que a indústria cinematográfica é objecto de consumo que se renova permanentemente. Por seu lado, desde o surgimento da sétima arte, o cinema sempre precisou da palavra escrita, que se concretiza igualmente num roteiro, ferramenta de capital importância para o sucesso de qualquer filme. Por fim, no que diz respeito às vantagens do cinema comparado com a literatura, Rubem

Fonseca só vê uma: trata-se de uma expressão artística que, apesar da sua hibridez, se aproxima mais do ideal de uma arte completa (cf. pp. 50-52).

Deduz-se do exposto que, para o escritor brasileiro, o artefacto artístico verbal apresenta mais vantagens, ou seja, é visto como uma arte maior quando confrontada com a realização cinematográfica. Isto devido às potencialidades do signo linguístico, relacionadas com a dimensão conotativa da linguagem literária, cuja activação possibilita maior número de interpretações por parte do receptor. Este aspecto surge referido em outras obras de Rubem Fonseca, como acontece nos romances *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), *O selvagem da ópera* (1994) e *Diário de um fescenino* (2003). Na primeira narrativa, por exemplo, uma personagem da história considera “impossível o cinema criar na mente do espectador uma interacção complexa, profunda e permanente de signos e símbolos, conceitos e emoções como a que a literatura estabelecia com o leitor” (p. 77), chegando a sublinhar a inferioridade do cinema em relação à literatura na seguinte passagem: “O cinema não tem os mesmos recursos metafóricos e polissêmicos da literatura. O cinema é reducionista, simplificador, raso. O cinema não é nada” (p. 56). Por seu lado, o narrador do romance *O selvagem da ópera* compara as duas linguagens artísticas do seguinte modo: “Mais do que uma exploração dos poderes da imagem [...], o cinema permite ao consumidor, como nenhuma outra arte, saciar seu voyeurismo escopofóbico, *ver sem ser visto*” (p. 25). Por fim, para o narrador de *O diário de um fescenino*, o artefacto artístico verbal deixa maior liberdade de reconstrução do representado, enquanto o teatro e o cinema, por exemplo, fornecem imagens “imutáveis, impostas pela sólida evidên-

cia física da presença dos atores”; há, por assim dizer, uma “limitação estética da resposta, dessa redução do espectador ao papel de consumidor, enquanto que o leitor é também um produtor” (pp. 15-16).

No entanto, estas atitudes não devem ser entendidas como pressuposto para se defender a ideia da ausência de diálogos possíveis entre a escrita literária de Rubem Fonseca e a linguagem fílmica. Muito pelo contrário: a leitura mais atenta da ficção fonssequiana permite-nos detectar a presença de determinadas técnicas da sétima arte relacionadas com a chamada narratividade, ou seja, com a possibilidade de organização de uma diegese por um enunciador. Mais concretamente, os empréstimos cinematográficos na ficção de Rubem Fonseca situam-se a dois níveis: os das chamadas “mostração” e “narração” (Gaudreault et al., 1995, pp. 32 e ss.), da responsabilidade de um “meganarrador”, “grand-imagier” ou “grand-image maker” fílmico, ao qual corresponde o narrador literário.

Assim, no que diz respeito à “mostração”, esta tem a ver com uma pretensa objectividade, característica específica do sistema semiótico do cinema narrativo ou ficcional. No caso da prosa de Rubem Fonseca, a referida objectividade consubstancia-se numa escrita de índole realista e fundamenta-se na estratégia do *showing*, cujos alicerces principais são a narrativização, o distanciamento narrativo e a dramatização do representado.

Relativamente à narrativização, tomem-se como exemplo alguns contos de Rubem Fonseca das colectâneas *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979), com as suas características de concisão narrativa, reduzido número de personagens

e situações e, fundamentalmente, um extraordinário dinamismo sequencial de acção. Assim, uma vez desencadeados, os acontecimentos seguem um ritmo acelerado em que as descrições e as divagações são praticamente inexistentes e tendem a anular-se. Atendendo à estrutura breve que o género do conto tem, deparamo-nos com a predominância de funções cardinais em detrimento de passagens que funcionem como catálises. O dinamismo é atribuído também ao facto de os narradores utilizarem determinado tipo de frases, nomeadamente os períodos curtos e as orações coordenadas. O ritmo veloz das acções advém igualmente da presença de uma narração elíptica e da utilização de verbos que indicam acções concretas, em detrimento de sintagmas verbais que sugiram estaticidade, como acontece nos contos “Feliz ano novo”, “O cobrador” e “Livro de ocorrências”, entre outros.

Quanto ao distanciamento narrativo, a sua activação circunscreve-se ao tipo de focalizações adoptadas pelos enunciadores de Rubem Fonseca. Recorde-se a este propósito que, relativamente à focalização no cinema, tal como na narrativa literária, distinguem-se a interna, a externa e a onisciente. Convém referir que a focalização onisciente no texto literário é de longe mais fácil de ser concretizada, comparada com a focalização cinematográfica, devido à natureza perceptiva desta, porque regista de modo objectivo a realidade ficcional.

Para imprimir a objectividade semelhante à presente no cinema, a focalização dos narradores da maioria dos contos de Rubem Fonseca oscila entre interna e externa, raramente onisciente. Destaque-se a focalização externa, uma vez que a sua adopção trai a aparente atitude de imparcialidade assumida pelo narrador pelo facto de não haver descrição de ambientes e caracterização pormenorizada de protagonis-

tas. Neste domínio, as personagens das narrativas breves de Rubem Fonseca são predominantemente planas; tipos por excelência, representam estratos sociais precisos e todos os seus actos e *performance* linguística são perfeitamente justificáveis deste ponto de vista. Trata-se, neste caso, da assimilação de conquistas da linguagem cinematográfica do âmbito da representação *behaviorista*, com abdicação quase completa da intervenção do narrador, e cujo enquadramento é feito mediante uma singular economia narrativa. A este propósito, recordamos as narrativas “Duzentos e vinte e cinco gramas”, “A coleira do cão” e “Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência”.

No que diz respeito à dramatização do representado, assinala-se que nas narrativas verbais existem três dimensões (o passado, o presente e o futuro), enquanto no cinema, pelo seu carácter icónico, o tempo se reduz ao presente. Assim, para aproximar a temporalidade do seu relato à do cinema, Rubem Fonseca opta, nos contos das colectâneas referidas, por construir extensas cenas dialogadas que presentificam o representado, ou seja, procura a coincidência entre o tempo da história e o tempo do discurso. Quanto a isto, os diálogos são concisos, os intervenientes nas acções não divagam, vão directamente ao assunto nas suas réplicas, o que possibilita uma melhor visualização dos acontecimentos, conferindo-lhes um efeito de realismo e verosimilhança. Tendo por função sublinhar a parte concreta e objectiva dos eventos, os diálogos contribuem para uma melhor comunicação entre o emissor da mensagem e o leitor, fazendo com que o último se ponha no lugar de um participante directo dos acontecimentos, sem qualquer mediação, como acontece, aliás, com o espectador perante o ecrã. É o caso dos seguintes contos: “O conformista

incorrigível”, “O agente”, “Os prisioneiros”, “O gravador”, “O encontro e o confronto”, “O caso F.A.”, “Entrevista” e “Intestino grosso”.

2. Relacionada com a “mostração” da sétima arte, a analogia da prosa literária com o cinema ficcional circunscreve-se também à “narração”, quer dizer, à actividade da montagem. Do ponto de vista técnico, a montagem cinematográfica consiste em dispor os planos fílmicos numa sequência espaço-temporal, segundo a ordem concebida pelo realizador e concretizada pelo montador. *Grosso modo*, praticam-se dois tipos de montagem: a “invisível”, cujo propósito é ocultar o trabalho do montador, assegurando a continuidade narrativa, e a que se recusa a seguir a estratégia da transparência, apostando na descontinuidade e na ruptura, para produzir determinados efeitos (cf. Aumont et al., 2011, pp. 53 e ss.).

No que diz respeito à ficção de Rubem Fonseca, a montagem “invisível”, também conhecida pelas designações “linear”, ou “analítica”, subjaz à concepção dos enredos da maioria dos seus contos. Neste caso, a lógica dos eventos é conseguida pelo recurso à organização sequencial dos factos pela técnica de encadeamento: as acções sucedem-se numa continuidade semelhante à da vida real. As figuras cinematográficas utilizadas para garantir a coesão das diegeses têm a ver principalmente com duas modalidades de *raccords*: no eixo e de olhar. Quanto à primeira modalidade, trata-se de mudanças de planos, como o geral, de conjunto, médio, americano, aproximado, grande plano, *close-up* e de pormenor, que exercem um impacto considerável na percepção do representado. Apontam-se como exemplificativas desta estratégia as diferentes escalas de aproximação e distanciamento utilizadas na

construção dos enredos dos contos “Zoom”, “Os inocentes” e “Manhã de sol”. Quanto ao *raccord* de olhar, este consiste em enquadrar, num primeiro plano, determinada personagem, para mostrar, no plano seguinte, o que ela vê (cf. Journot, 2009, p. 128). É o que acontece com a focalização interna, em contos como “Onze de maio”, “Desempenho” e “O campeonato”, cuja activação assegura a sutura das acções e reforça a visualização do narrado. A montagem analítica está também presente em alguns romances de Rubem Fonseca, com destaque para *A grande arte* (1983), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* e *O seminarista* (2010). Nos seus enredos, os episódios são montados seguindo a lógica de causa e efeito, algumas acções são elipticamente justapostas a imprimir um ritmo veloz dos acontecimentos, há extensos diálogos que asseguram a presentificação da diegese.

Outro processo de sintaxe narrativa presente na ficção de Rubem Fonseca evidencia também um manifesto aproveitamento da técnica da linguagem cinematográfica. É o que acontece com a estruturação dos episódios no romance *Agosto* (1990), uma vez que o encadeamento das unidades diegéticas desafia o horizonte de expectativa do leitor, obrigando-o a proceder a uma reordenação dos eventos apresentados. O esforço suplementar exigido no acto de recepção deve-se à composição do enredo, cuja especificidade resulta da intersecção de dois planos narrativos: um centrado no desvendamento de crimes, por parte de um comissário da polícia, e outro que retrata a crise política no mês de Agosto de 1954, com o suicídio do Presidente Getúlio Vargas. Nos dois planos narrativos, o exame da estrutura das histórias permite constatar que a organização dos seus enunciados nucleares obedece a um princípio de linearidade que se concretiza no agrupamento

de situações por capítulos, cuja numeração corresponde aos dias do mês durante o qual têm lugar os acontecimentos. Todavia, a aparente ordem na disposição dos eventos surge violada, principalmente por dois processos: pela justaposição de acções de diferentes personagens em cenas que ocorrem à mesma hora mas em locais distintos e pela confrontação de diversas atitudes e reacções perante uma mesma situação. Trata-se da chamada montagem “alternada”, cujas características principais são a ausência da componente causa-efeito entre as acções e a fragmentação textual, conseguida esta pela ruptura da sequência cronológica, com retardamentos e saltos no tempo. Assim, o leitor é transportado ora de uma delegacia de polícia, com a visão tenebrosa dos presos, para o apartamento do comissário onde se ouve música de ópera; ora de uma reunião de políticos, que discutem a situação no Brasil, para o bordel clandestino frequentado por senadores e deputados; ora do palácio presidencial para uma academia de boxe, reduto de criminosos. A brusca alternância de situações exerce um efeito persuasivo pelo facto de incutir, ao longo da leitura, a sensação de se estar a ver um filme. Isto devido ao predomínio da caracterização indirecta das personagens, com larga exploração de acções e diálogos representativos das suas vivências, o que imprime às histórias uma maior vivacidade, reforçando simultaneamente o efeito do real (cf. Petrov, 2000, pp. 260-261).

Para além das referidas montagens, mais uma se encontra na escrita das narrativas de Rubem Fonseca. Trata-se da montagem “invertida”, pela violação da ordem cronológica, visível, por exemplo, na concepção do enredo do romance *Bufo & Spallanzani* (1985). A sua história central estrutura-se a partir da morte da esposa de um rico industrial carioca,

cuja investigação está a cargo de um comissário da polícia, e é mediatizada por um narrador/personagem, escritor de profissão. Do ponto de vista organizativo, o romance é dividido em cinco partes mas somente três dizem directamente respeito à investigação do assassinato. As outras duas representam histórias encaixadas que, pelo seu teor e estrutura, surgem como narrativas autónomas. Procedendo ao exame da organização da história principal, verifica-se que a sua desconstrução espaço-temporal se deve principalmente aos mencionados encaixes, que ocupam as páginas da segunda e terceira parte do livro. Interrompido o ciclo da história principal, a sua intriga é recuperada na quarta parte do romance, com retorno, em forma de *flash-back*, aos acontecimentos deixados em suspenso na primeira. Composta por três capítulos curtos, a investigação desenvolve-se em simultâneo com a acção descrita na segunda história encaixada, ou seja, está-se, neste caso, perante a chamada montagem alternada. Entretanto, é na última parte do livro que se evidencia melhor a montagem invertida devido à instauração de um verdadeiro caos representativo, o que obriga o leitor a um esforço adicional relacionado com a reorganização do narrado. Recordamos, a este respeito, que o primeiro capítulo é um monólogo num tempo presente; nos três seguintes, e por analepse ou *flash-back* cinematográfico, retomam-se os acontecimentos do fim da segunda narrativa encaixada que finaliza com uma elipse, semelhante ao *flash-forward*, a reconduzir à história principal. Esta desenrola-se ao longo de mais de três capítulos, com eventos que se sucedem num ritmo rápido, sob a forma de cenas alternadas, em diferentes planos espaço-temporais, e focalizadas por narradores internos e externos: temos uma situação mediatizada pelo enunciador

no presente; um *flash-back* para retratar eventos relacionados com o crime; *flash-forwards* com regresso ao presente e salto no tempo com a descrição de acções posteriores noutro espaço (cf. Petrov, 2000, pp. 186-187).

3. Outra questão teorizada na referida crónica de Rubem Fonseca prende-se com o processo de adaptação cinematográfica de narrativas literárias. Na perspectiva do escritor brasileiro e com base na sua experiência como roteirista, “escrever para o cinema é diferente de todas as outras formas de expressão escrita” (p. 49). Isto porque o autor do roteiro deve levar em conta as características hiléticas da sétima arte, com destaque para os elementos visuais e os diálogos, entre outros. Por outro lado, os roteiros precisam de ser reescritos várias vezes, uma vez que na sua elaboração participam também o director e o produtor do filme. Lembra também Rubem Fonseca que, para Lev Kulechov, a arte do cinema é basicamente argumento e montagem, isto é, “as duas figuras mais importantes do filme são o roteirista e o montador” (pp. 49-50). Acrescenta ainda que, relativamente à adaptação, “o mais difícil é fazer um roteiro baseado na obra literária já publicada” (p. 43).

A última consideração tem a ver com a transposição fílmica de obras literárias conhecidas por considerável público leitor, a qual pode ser vista de duas maneiras: como reprodução identificante ou literal de uma intenção textual (o que levanta a questão da fidelidade), ou como recriação, reconfiguração ou reelaboração crítica de determinada fonte literária.

Ora, a adopção do critério de fidelidade acarreta vários problemas porque pode levar à ideia, aliás corrente, de que o valor do objecto literário é deturpado e adulterado quando

adaptado. Isto porque continua a persistir a ideia de que a literatura ocupa um lugar superior na hierarquia das artes e, uma vez que precede as adaptações, estas são consideradas como meras cópias de fontes originais. Torna-se evidente que o critério em causa não admite que o texto literário se sujeite a diferentes e possíveis leituras, uma das quais a do próprio realizador. Subestima-se, neste caso, a sensibilidade, o talento e a criatividade de quem adapta, bem como os factores socioculturais e conjunturais que condicionam qualquer transposição intersemiótica. Na procura de procedimentos identificantes, de modo mecanicista, os defensores da noção de fidelidade também não reconhecem a natureza hilética da sétima arte, ou seja, as especificidades da linguagem cinematográfica comparadas com as do artefacto artístico verbal. De qualquer modo, o critério não deve ser liminarmente descartado porque continua a ser utilizado para a avaliação de adaptações, cujas exigências variam em função dos críticos (cf. Stam, 2006, pp. 19-53).

Nas suas considerações na crónica relativamente à adaptação de obras literárias, Rubem Fonseca retoma as reflexões presentes em outros dois dos seus romances, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* e *O selvagem da ópera*. Na primeira narrativa romanceada, o enunciador é um cineasta que pretende filmar os contos da colectânea *Cavalaria vermelha*, do judeu-soviético Issak Bábel, escrevendo, para o efeito, o roteiro do filme. O que o impressiona mais na arte verbal de Bábel é “a tensão, o equilíbrio entre ironia e lirismo, a elegância da frase, a precisão, a concisão” (p. 37). Curiosamente, são a precisão e a concisão que criam ao cineasta maiores dificuldades em adaptar para a tela as narrativas do livro, contrariando-se assim a ideia de que a transferência dos eventos da *story* não

sofre alterações significativas das suas componentes principais. Tome-se como exemplo o núcleo diegético da execução, num golpe de misericórdia, de um cossaco seriamente ferido pelo seu companheiro de armas, cuja descrição ocupa apenas quatro linhas no livro de Babel, o que obriga o narrador a imaginar todos os detalhes visuais para a filmagem do episódio (cf. pp. 15 e 20). Como afirma Rubem Fonseca na sua crónica: “sem a imaginação do roteirista, boas histórias nunca são contadas no cinema” (p. 49). Por outras palavras, sugere-se que o roteirista deve tentar ampliar a noção de fidelidade, entendendo-a como sendo mais flexível, aberta e dinâmica. Neste caso, sobressai a ideia de que as adaptações representam traduções ou transmutações intersemióticas, quer dizer, são interpretações de signos verbais através de signos de sistemas não-verbais. Mais precisamente, o objectivo da adaptação é estabelecer correspondências entre a dimensão conceptual do artefacto artístico verbal e a experiência perceptual própria do cinema. Deste modo, a fidelidade, entendida como processo de adequação do texto literário ao cinema, assenta em alguns princípios, consubstanciados por determinadas operações, com destaque para a adição, a subtracção, a extensão, a condensação e a deslocação, entre outras (cf. Sánchez Noriega, 2000, pp. 135 e ss.).

A adaptação cinematográfica de obras literárias é um aspecto fundamental que preocupa o narrador na concepção do romance *O selvagem da ópera*. Trata-se de um texto biográfico que apresenta a vida do compositor brasileiro António Carlos Gomes, autor de óperas como *O guarani*, *Fosca*, *Salvator Rosa* e *Maria Tudor*, entre outras. Acompanhando a trajectória do protagonista, o enunciador conduz-nos à segunda metade do século XIX para apresentar a chegada do jovem paulista a

Itália e a consequente conquista do mundo da ópera de Milão. Para além de ver reconhecida a sua obra, Gomes conhecerá igualmente o amor de várias mulheres, a tragédia familiar, a glória, a riqueza, a miséria económica e a esterilidade criativa.

Do ponto de vista estrutural e expressivo, o rico painel de assuntos é tratado de uma forma pouco convencional. Na sequência de uma tendência experimentalista, o romance apresenta-se construído em forma de texto básico para um filme de longa duração, particularizando-se pela mistura de vários registos característicos da escrita romanesca e da sétima arte. Segundo o narrador, o texto básico para a realização de uma obra cinematográfica deve “ser escrito com abundância de informações, dentro de uma estrutura flexível” (p. 32). Consciente de que a adaptação de obras literárias representa uma tarefa difícil, o sujeito de enunciação procura facilitar o trabalho do futuro roteirista. Para o efeito, fornece, ao longo do enredo, uma série de informações sobre as técnicas a serem levadas em conta na elaboração do argumento. No domínio da “mostração”, por exemplo, merecem referência as considerações relativas à filmagem de cenas, com indicação do modo de exploração de diversos planos, fusões, mudanças de ângulo de visão e movimentos de câmara, como o *zoom* e o *travelling*, entre outros (cf. pp. 25, 26, 49, 61, 89, 88, 147). Quanto à sintaxe narrativa, temos apartes que incidem sobre o tipo de montagens a adoptar, com destaque para a analítica, a paralela e a alternada (cf. pp. 28, 75-76). Para além das constantes intromissões do narrador dando sugestões relacionadas com estratégias do ponto vista técnico, o estilo do relato evidencia a diluição das fronteiras entre a escrita literária e a linguagem cinematográfica. Veja-se, quanto a isto, a alternância de focalização narrativa, a oscilar entre externa

e a múltipla, bem como a utilização de verbos no presente, recursos que convidam o receptor a visualizar melhor o representado. Reforça-se, assim, a ideia de que o leitor está perante um texto híbrido, uma espécie de “cine-romance” ou “livro-câmera”, construído em conformidade com a gramática do cinema.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques et al., 2011, *A estética do filme*, trad. Marina Appenzeller, Campinas, Papirus Editora.
- FONSECA, Rubem, 1963, *Os prisioneiros*, Rio de Janeiro, Ed. GRD.
- FONSECA, Rubem, 1965, *A coleira do cão*, Rio de Janeiro, Ed. GRD.
- FONSECA, Rubem, 1969, *Lúcia McCartney*, Rio de Janeiro, Olivé Editor.
- FONSECA, Rubem, 1980, *Feliz ano novo*, Lisboa, Contexto (1.ª ed. 1975).
- FONSECA, Rubem, 1979, *O cobrador*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira.
- FONSECA, Rubem, 1983, *A grande arte*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- FONSECA, Rubem, 1985, *Bufo & Spallanzani*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- FONSECA, Rubem, 1988, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, São Paulo, Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem, 1990, *Agosto*, São Paulo, Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem, 1994, *O selvagem da ópera*, São Paulo, Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem, 2003, *Diário de um fescenino*, São Paulo, Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem, 2007, *O romance morreu*, São Paulo, Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem, 2010, *O seminarista*, Porto, Sextante Editora.
- GAUDREAU, André, JOST, François, 1995, *El relato cinematográfico*, trad. Núria Pajol, Barcelona, Paidós.
- JOURNOT, Marie-Thérèse, 2009, *Vocabulário do cinema*, Lisboa, Edições 70.
- PETROV, Petar, 2000, *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 2000, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

STAM, Robert, 2006, "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade", *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n.º 51, pp. 19-53, jul./dez. 2006.

PONTOS FORA DA CURVA: O QUE RESISTE NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Regina Dalcastagnè

Universidade de Brasília

Sartre (1989 [1948], p. 21) dizia que a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e se considerar inocente diante dele. Parece justo pensar que o próprio autor deva estar inscrito nessa equação. Em *Bolor* (de 1968), um dos mais impressionantes romances portugueses sobre os tempos do salazarismo, Augusto Abelaira coloca em cena um pintor que, desconsolado, propõe o silêncio dos artistas, um “pôr-se entre parêntesis até que o mundo se transforme”. Ciente de que, com vontade ou sem ela, a arte dá “satisfação às necessidades vitais de beleza, não de todos os homens, mas somente de alguns: e os piores”, ele se dilacera em seu conflito, sem, é claro, conseguir parar de produzir. Até que encontra uma solução provisória: pinta o retrato de uma mulher nua, extremamente bela de rosto, mas com um corpo repelente, coberto de chagas. Depois, esconde suas feridas sob uma camada de tinta especial, que se decompõe com o passar dos dias, revelando a obra original: “Ao fim de algum tempo, o bom burguês, comprador de uma genial Vênus para seu repouso, para embelezamento da sua sala de estar, verá aparecer uma

imagem repugnante. E, pelo menos como artista, deixarei de contribuir para o sossego dele” (Abelaira, 1968, p. 70).

Mudar o mundo é tarefa grande demais para a literatura, ou para qualquer forma de arte. Se limitada ao interior da própria obra, essa luta estará desde sempre fadada ao fracasso. O pintor de Abelaira confessa que nem tem certeza de que a tinta, de fato, descascará um dia, mas, além de inscrever a resistência em sua obra, ele o faz diante dos seus, manifestando o próprio desconforto e convidando os outros ao enfrentamento. Alguns anos depois, o brasileiro Osman Lins, no belíssimo romance *Avalovara* (de 1973), coloca a mesma angústia nas palavras de seu protagonista:

A indiferença do escritor é adequada à sua presumível elevação de espírito? Para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o privilégio da indiferença? Preciso ainda saber se na verdade existe a indiferença: se não é – e só isto – um disfarce da cumplicidade. Busco as respostas dentro da noite e é como se estivesse nos intestinos de um cão. A sufocação e a sujeira, por mais que procure defender-me, fazem parte de mim – de nós. Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas do cão? Ouço: “A indiferença reflete um acordo, tácito e dubio, com os excrementos”. Não, não serei indiferente (Lins, 1973, p. 339-40).

Participar do debate político em um momento de ruptura da democracia, contaminar a própria escrita em busca do desmascaramento de um processo autoritário é ainda acreditar – nos homens e mulheres e na própria literatura como instrumento de ação. Quando desistirmos de nossa capacidade de

acreditar, a luta, enfim, estará perdida. O historiador francês Lucien Bianco dizia que “as armas dos fracos são sempre fracas armas” (*apud* Bourdieu, 1998, p. 38), mas é com elas que teremos que lutar. Nossas soluções serão precárias e, certamente, angustiadas, mas talvez nos permitam ficar de pé enquanto as coisas não mudam. Podemos usar o discurso, nossa arma principal, para referendar o que querem os poderosos (como fazem alguns colegas e escritores), mas também podemos usá-lo para desmascará-los ou, mesmo, para tirar-lhes o sossego.

Assim como o pintor de Abelaira, a personagem de Osman Lins (1973, p. 383) se questiona e se dobra, dolorosamente, sobre a própria arte até achar uma resposta possível: “Não pretendo ser limpo: estou sujo e sufocado, nos intestinos de um cão. Angustia-me, claro, reconhecer que a sombra da opressão infiltra-se nas minhas armações e envenena-as. Por outro lado, isto me causa uma espécie de alegria negra. Que se salve, das tripas, o que pode ser salvo – mas com o seu cheiro de podridão”.

Citei aqui dois autores e dois protagonistas escritores, homens e brancos, que se questionam, questionando o mundo e o sentido da arte em momentos de exceção. Mas precisamos lembrar que para algumas pessoas, para alguns grupos, a exceção no Brasil já dura 500 anos, 300 anos. Ela se efetiva na exclusão, na discriminação, nas chacinas dos meninos pretos em nossas periferias, no roubo das terras e no genocídio das populações indígenas, no estupro e no assassinato de tantas mulheres, todos os dias, no ódio e na violência contra os homossexuais. A ditadura que volta a nos espreitar no Brasil hoje só é possível porque, de algum modo, nos mostramos capazes de aceitar a injustiça e o sofrimento de tanta gente. E não me refiro aqui só à sua situação política,

econômica e social, mas também, e muito especialmente, ao modo como os recebemos em sua necessidade de expressar o mundo, em sua literatura, em sua arte.

O xamã yanomami Davi Kopenawa (2015) dizia que “os brancos dormem muito, mas só sonham com eles mesmos”. É preciso, mais do que nunca, enxergar os que sonham ao nosso lado. E a literatura pode nos ajudar a ver melhor, mas, para isso, talvez seja preciso nos reposicionarmos diante do campo literário, afinal, ainda que nossa literatura recente não reivindique mais a função de representar o Brasil, ela continua sendo herdeira de um projeto de nação – “uma comunidade imaginada”, nos termos de Benedict Anderson ([1983] 1991) – que foi construído a partir do apagamento de diferenças, especialmente do apagamento da história e da cultura de mulheres, de negros e de indígenas. Por isso me parece tão importante refletir sobre o lugar de onde se imagina um país.

O Brasil é um país gigantesco, não apenas em suas dimensões espaciais, mas sobretudo em sua diversidade cultural. Falamos todos um único português, insistem alguns, desconhecendo e deslegitimando as variedades regionais, as contribuições africanas, as mais de 200 línguas indígenas que ainda sobrevivem em nosso território. Por isso, não dá para falar de “literatura brasileira” sem problematizar ambos os termos. Afinal, até onde chega o Brasil e o que aceitamos entender como literatura?

Em 30 de dezembro de 1904, Euclides da Cunha escrevia ao seu pai desde Manaus: “a mais consoladora surpresa do sulista está no perceber que este nosso Brasil é verdadeiramente grande porque ainda chega até cá. Realmente, cada vez mais me convenço de que esta deplorável Rua do Ouvidor é o pior prisma por onde toda a gente vê a nossa terra” (Cunha,

1997, p. 230). A crítica perspicaz do autor apontava o risco de se reduzir a percepção sobre a realidade do país a essa perspectiva tão estreita. Infelizmente, 120 anos depois, e usando a Rua do Ouvidor agora apenas como uma metáfora da arrogância de certa elite intelectual dos centros mais desenvolvidos do país, precisamos continuar alertando: o Brasil chega muito mais longe do que costumamos imaginar.

Para pensar a produção do escritor em sua relação com a vida ao seu redor, costumo utilizar o conceito de “perspectiva social” da filósofa política norte-americana Iris Young (2000, p. 136-7). Segundo a autora, nossa posição na sociedade, determinada por geração, sexo, cor, classe social, orientação sexual e outros elementos, estrutura determinadas experiências, colocando-nos numa posição a partir da qual vamos ver e interpretar o que acontece à nossa volta. Assim, mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, enxergarão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente (Young, 2000, p. 136).

E isso tem consequências diretas na escrita literária, como venho comprovando a partir de extensos levantamentos sobre os romances contemporâneos publicados pelas mais importantes editoras do país. Já temos dados sobre autores e personagens de cerca de 700 romances, cobrindo os últimos 40 anos. O que nos permite dizer que, no Brasil, aqueles que têm acesso aos espaços legitimados de produção literária formam um grupo muito homogêneo. São quase todos brancos,

muito mais homens do que mulheres, habitantes dos grandes centros urbanos, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, com nível universitário, em geral jornalistas ou roteiristas de televisão, advogados e professores universitários, classe média, enfim. O mundo que recortam em suas narrativas está marcado por estas características. Suas personagens são muito parecidas com eles, transitam pelos mesmos espaços urbanos e sociais, vivem as mesmas dificuldades e aspirações. E o público leitor – que compartilha, em grande medida, a posição social dos autores e autoras – consome as representações dadas por esse recorte muitas vezes como novas verdades, o que é tão mais significativo quando se sabe que as obras da literatura brasileira, em sua maioria, têm pretensões realistas (Cf. Dalcastagnè, 2012 e 2015).

Ou seja, nossa literatura repercute uma “realidade” que exclui um mundo de experiências, paisagens, linguagens, problemas e, também, de possibilidades estéticas. É necessário frisar que o que está em jogo não é a capacidade de construir narrativas e de representar o mundo, mas de fazer com que o produto deste esforço seja reconhecido como *literatura*. Carolina Maria de Jesus (Cf. 1983 [1960] e 1986 [1982]), por exemplo, autora de uma das obras mais impactantes da narrativa brasileira, costuma ser reduzida à condição de “testemunho de sua realidade”, justamente para ser afastada da legitimidade literária. Negra, catadora de lixo, empregada doméstica, favelada, tinha os sinais errados para ser admitida como criadora. Sua linguagem era poética e expressiva, mas fugia dos padrões literários aceitos. Nunca foi, de fato, incorporada no campo literário. Nos termos de Pierre Bourdieu (Cf. 1996 [1992], *passim*), um *campo* é um espaço social com padrões próprios de hierarquia e consagração, que tende

a excluir os indivíduos que não se adaptam às suas regras, especialmente àquelas que não são pronunciadas. Ser pobre, mulher e negra eram sinais negativos em demasia em um campo literário tão restrito e conservador quanto o brasileiro.

E não estou me referindo, é claro, apenas aos próprios produtores literários, ou ao mercado editorial. Também a historiografia e a crítica são responsáveis pelo afastamento de determinados grupos, de determinados temas da alçada do “literário”. Sobre a historiografia, basta lembrar os emblemáticos casos de apagamento de nomes como os de Júlia Lopes de Almeida e de Maria Firmina dos Reis, no século XIX.

Em outra pesquisa realizada na Universidade de Brasília, analisamos um grande conjunto de artigos acadêmicos publicados em algumas das mais conceituadas revistas brasileiras nos últimos 15 anos. Temos dados sobre mais de três mil artigos, sobre seus autores, suas instituições de origem, sobre seu *corpus*, sua abordagem, sua bibliografia. Entendendo que os artigos em periódicos são reveladores sobre o que se está pesquisando e ensinando nas universidades, vemos os mesmos temas se repetirem, os mesmos escritores sendo estudados, os mesmos teóricos dando suporte à discussão. Nem é preciso dizer que, mais uma vez, esse perfil é branco, masculino, eurocêntrico etc.

Apresento esses dados apenas para lembrar que precisamos refletir sobre nosso modo de olhar o mundo, nos situar e agir nele. Precisamos refletir sobre o que estamos escolhendo legitimar como literário, sobre o que estamos excluindo quando fazemos isso e por quê. Precisamos pensar nossos próprios limites e as fronteiras que aceitamos percorrer.

Também falando sobre perspectiva, o historiador da arte Ernest Gombrich (1995 [1959], p. 264) lembrava que “o olhar

não dobra esquina”. Por isso, não podemos nos encastelar nas universidades e continuar falando do mesmo, daquilo que está ao alcance de nossos dedos, de nossa pálida imaginação. É preciso ensaiar outros passos, para longe do conhecido e do repisado, dobrar a esquina para ver o que nossos olhos não alcançam, perseguir pelas calçadas e becos uma outra narrativa, um outro Brasil (descompensado, despreparado, violento, mas também alegre e esperançoso).

Isso significa, é claro, abandonar o conforto da Rua do Ouvidor – ou a “perspectiva do alpendre”, nos termos de Roberto Ventura¹. Ilustro essa possibilidade a partir da experiência de uma colega, professora do departamento de Antropologia da Universidade de Brasília. Trabalhando com crianças que vivem nas ruas da cidade, ela elaborou um projeto com a intenção de entender a sua perspectiva. A ideia era entregar a cada criança uma máquina fotográfica (dessas feitas de lata) e pedir que ela registrasse aquilo que a oprimia. Como era esperado, surgiram fotos de policiais, garçons e vendedores, figuras responsáveis por enxotá-las dos lugares por onde costumam circular. Mas um conjunto de imagens destoava de tudo isso – eram fotografias de uma parede vazia, com um prego espetado no meio. Uma vez que as fotos não faziam sentido, chamaram o menino para conversar sobre o assunto. Ao contrário do que pensavam, ele tinha entendido o que queriam e explicou sua opção: era engraxate, mas não tinha autorização para trabalhar em

1 A expressão de Ventura referia-se à perspectiva de Gilberto Freyre sobre o canal: “Com um pé na cozinha e um olhar guloso sobre os prazeres afro-brasileiros, Freyre viu a senzala do ponto de vista da casa-grande, mirou o canal da perspectiva do alpendre” (Ventura, 2001, s.p.).

qualquer lugar, por isso alugava aquele espaço e o prego era onde podia pendurar sua caixa. Era aquilo que o oprimia – a exploração do trabalho.

Essa imagem – uma imagem poética, original, inteligente – traz a força do inesperado, porque é viva e vem de um lugar diferente daquele que costuma ser o responsável pela construção dos discursos, das representações sobre o mundo. A possibilidade de enxergarmos esse prego na parede é um privilégio, mas é também uma escolha, estética e política. Por isso, é também resistência.

Tendo essa imagem em mente, como a metáfora poderosa que é, acredito que o que pode nos ajudar nesse movimento, em direção à multiplicidade da vida e de suas representações, é a escuta de autores e autoras provenientes de diferentes espaços sociais, com diferentes cores, outros interesses, profissões, conhecimentos, razões. Autores e autoras que já estão aí, fazendo barulho, causando dissonâncias, ferindo as belas letras, chutando o balde.

Eles, e elas, estão publicando por conta própria, criando coletivos, apostando na *internet* e no boca-a-boca para vender seus livros. Alguns poucos até conseguem se projetar em editoras de maior fôlego, a maioria batalha junto de pequenas (algumas já históricas) casas editoriais, mas com circulação muito restrita. Há ainda aqueles que se dão por satisfeitos ao recitar seus poemas em um dos vários saraus literários que se espalham e se fortalecem nas periferias das grandes cidades brasileiras. Há até os que já começaram a produzir uma reflexão própria sobre literatura, e certamente têm muito o que dizer. Mas nós, enquanto críticos e enquanto leitores, precisamos ter como alcançá-los, e isso ainda depende, em grande medida, de seu acesso ao campo

literário – às editoras e livrarias, às páginas dos jornais e bibliotecas, aos prêmios literários e às traduções, aos programas de disciplinas e aos eventos acadêmicos. Abandoná-los sozinhos é perder a oportunidade de ampliar nossas referências sobre o mundo.

Para não me alongar demais, apresento brevemente três textos, todos escritos por mulheres, que me parecem esclarecedores da importância de se olhar o mundo por outras perspectivas. Primeiro um poema de Conceição Evaristo, experiente escritora negra de Minas Gerais com uma produção de mais de 30 anos – tanto na poesia quanto na ficção, e mesmo na teoria. Depois, um poema de Meimei Bastos, jovem atriz e escritora da periferia de Brasília, ainda sem livro publicado. Por fim, um poema de Adelaide Ivánova, jornalista e fotógrafa de Recife que vive na Alemanha e tem dois livros publicados.

A perspectiva negra, feminina e trabalhadora de Conceição Evaristo revela um universo de exploração e racismo, mas também de luta e resistência. Temas que podem ser abordados por homens brancos de elite preocupados com a mesma situação, mas que, quando aparecem em suas obras, costumam vir como uma crítica distante, e socialmente situada. Lembro de um poema provocador de Chico Alvim (2000, p. 93), que tem um título e um único verso: “Mas... é limpinha”. A brevidade do poema, que dialoga diretamente com o racismo à brasileira, esconde tudo aquilo que não precisaria ser dito sobre a empregada doméstica, porque é já uma certeza compartilhada entre patrões: “é negra, é pobre, por isso é feia, mas... é limpa e, assim, pode ser admitida dentro de casa”. E o diminutivo se faz presente, sempre com o intuito de familiarização e inferiorização. O poema é crítico, ironiza

o discurso escravocrata de nossa elite, mas, ainda assim, nada diz, de fato, sobre a moça.

O mesmo acontece em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, quando a autora coloca sua protagonista dentro do quarto da ex-empregada, diante de um desenho feito a carvão na parede: um homem, uma mulher e um cachorro, estáticos, imensos e atoleimados. Como centro do mundo, que imagina ser, a ex-patroa logo supõe que aquelas imagens sejam uma espécie de recado para si: “Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem. E quanto ao cachorro – seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (Lispector, 1988 [1964], p. 28). A partir daí, e do esmagamento de uma barata, G.H. entra em longas divagações sobre sua própria existência e Janair é soterrada. Dela, só nos sobra a descrição de um desenho na parede, descrição feita pela patroa – é bom lembrar –, contaminada pelo rancor e pelas diferenças de classe.

É preciso uma Carolina Maria de Jesus, ou uma Conceição Evaristo (1990, p. 32-3) para dar voz a essa mulher.

Vozes-mulheres

A voz de minha bisavó

ecoou criança

nos porões do navio.

Ecoou lamentos

De uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias,
debaixo das trouxas,
roupagens sujas dos brancos,
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoava versos perplexos,
com rimas de sangue
e fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes,
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.

Ao retirar as vozes engasgadas nas gargantas dessas mulheres, Conceição Evaristo traz para nossa literatura outros espaços de enunciação: os porões dos navios, os fundos das cozinhas alheias, o caminho empoeirado da favela, o próprio corpo silenciado que ergue a trouxa de roupas sujas. E marca, também, a diferença desses espaços em relação aos dos brancos-donos-de-tudo. Passado, presente e futuro se juntam na esperança de que essa experiência possa, enfim, ressoar.

A jovem Meimei Bastos já não discute o silenciamento que veio antes, ela é dona de sua própria voz – e voz é um termo importante nesse contexto porque Meimei surge nas batalhas de *slam* nas periferias de Brasília. Sua poesia nasce como voz, como *performance*. E, assim como em Conceição Evaristo, aborda a cidade pelo lado de fora, pelo seu “avesso”. Todos os nomes próprios são de regiões, bairros, avenidas e espaços públicos de Brasília ou de suas “cidades satélites”:

Tinha um EIXO atravessando meu peito
tão grande que dividia a minha alma em
L2 SUL e NORTE.
Uma W3 entalada na garganta virou nó.

Eles têm o Parque da Cidade,
Nós o Três Meninas,
Eles a Catedral,
Nós Santa Luzia,
Eles Sudoeste,
Nós Sol Nascente,
Eles o Lago Paranoá,
Nós Águas Lindas.

Sou filha da Maria,
que não é Santa e nem puta.
Nasci e me criei num paraíso que chamam de Val
e me formei na Universidade Estrutural.
Fui batizada no Santuário dos Pajés
por um guerreiro Fulni-ô.

Eu não troco o meu Recanto de Riachos Fundos
e Samambaias verdes pelas tuas Tesourinhas.
Essa Brasília não é minha.
Porque eu não sou planalto,
eu sou PERIFERIA!
Porque eu não sou concreto,
eu sou QUEBRADA!

A relação entre o traçado do Plano Piloto de Brasília e seu próprio corpo parece gerar uma identidade, que rapidamente é desconstruída a partir da marcação pronominal: há aqui um “nós” e um “eles”, que se comunicam, mas não se assimilam. A comparação entre a *cidade*, pretensamente rica e organizada, e as suas *periferias* pobres (que se somam na graça de seus nomes) ganha uma dimensão nova diante do grande volume de poemas existentes para celebrar Brasília, porque o eu enunciador faz sua escolha – entre *planalto* e *periferia*, entre *concreto* e *quebrada* – marcando de que lado prefere estar, e com quem.

Já Adelaide Ivánova (2017, p. 25), poeta de expressão feminista, sai da cidade e de suas periferias para nos levar para a um quarto asséptico, provavelmente frio e com luzes brancas. Mais que isso, ela nos leva direto para uma maca.

A perspectiva é a da mulher deitada ali, com as pernas abertas enquanto os médicos conversam sobre greves, bares e copos descartáveis. Não é um lugar confortável:

o urubu

corpo de delito é
a expressão usada
para os casos de
infração em que há
no local marcas do evento
infracional
fazendo do corpo
um lugar e de delito
um adjetivo o exame
consiste em ver e ser
visto (festas também
consistem disso)

deitada numa maca com
quatro médicos ao meu redor
conversando ao mesmo tempo
sobre mucosas a greve
a falta de copos descartáveis
e decidindo diante de minhas pernas
abertas se depois do
expediente iam todos pro bar
o doutor do instituto
de medicina legal escreveu seu laudo
sem olhar pra minha cara
e falando no celular

eu e o doutor temos um corpo
e pelo menos outra coisa em comum:
adoramos telefonar e ir pro bar
o doutor é uma pessoa
lida com mortos e mulheres vivas
(que ele chama de peças)
com coisas.

É um poema sobre um estupro, e talvez o mais angustiante dele seja esse sentimento de ordinário que o cerca, de um dia como qualquer outro – para eles. Os termos jurídicos retomam a violência do ato que não é pronunciado, que é mesmo esvaziado, a não ser pela perspectiva impotente do seu objeto, que vê de baixo para cima, isolado, mais uma vez violentado. Não é fácil olhar esse poema porque nos sentimos olhadas por ele – como nenhum homem poderia nos olhar a partir de sua escrita.

Isso porque escritores não são, como muitas vezes gostam de se apresentar, os intérpretes descarnados de uma estética etérea, alheia ao barro que suja nossos pés. Sofrem constrangimentos idênticos aos de outros agentes sociais; veem o mundo de uma determinada perspectiva, socialmente estruturada, e participam de um campo que estimula alguns gestos e repertórios e veta outros. Por isso, é tão importante democratizar o acesso à voz literária – isto é, aumentar a pluralidade de perspectivas sociais capazes de se fazerem ouvir na literatura. Esse é um problema político, mas também, e essencialmente, literário, uma vez que novas perspectivas podem trazer novos modos de expressão, promovendo, quem sabe, uma espécie de alargamento no universo dos possíveis.

Colocar em questão os discursos hegemônicos sobre o Brasil, e sobre sua realidade, em vez de simplesmente reproduzi-los, é também uma aposta na utopia, a partir da ruptura nos modos de ver e interpretar o mundo que nos cerca. A utopia, segundo o filósofo André Gorz (1988, p. 22), é “a visão de futuro sobre a qual uma civilização baseia seus projetos, estabelece seus objetivos ideais e constrói suas esperanças”. Portanto, os próprios agentes sociais podem saber que não é possível a sua completa realização, mas ela “direciona a ação política e potencializa a insatisfação com o mundo existente”, como dizia Luis Felipe Miguel (2006, p. 93). Sua ausência, na literatura e nas artes em geral, implica o não questionamento da noção de realidade do próprio leitor/espectador, que se sente muito confortável ao ver suas expectativas e certezas confirmadas.

Não temos, neste momento especialmente, o luxo de não acreditar, de não projetar um país mais democrático, menos violento, menos desigual. Ainda precisamos, sim, da literatura para pensar nossa vida, nossa história, mas que ela venha para *incomodar o sono dos tranquilos!*

Por fim, encerro com uma imagem. É do século XIX, dos primórdios da fotografia, quando ela não era acessível a todos (e seus dispositivos não podiam ser carregados dentro do bolso traseiro da calça). Durante séculos, gerações viviam e morriam sem ter uma única imagem registrada. A fotografia permitiu isso, a materialização da memória, mas muitas vezes alguém querido falecia antes que se tivesse tempo de fotografá-lo. Daí o surgimento de toda uma engenharia para fotografar pessoas já mortas *como se estivessem vivas*: suportes metálicos para a sustentação dos corpos, maquiagem apropriada antes e pintura na pós-produção da fotografia, entre

outras técnicas e estratégias próprias de cada fotógrafo para cada situação.

Com a popularização da fotografia tudo isso foi desaparecendo, é claro. Mas, bem antes disso, é preciso lembrar que as primeiras câmeras fotográficas – os daguerreótipos – exigiam um tempo de exposição muito longo, para que a imagem se fixasse na película de prata que recobria a placa de cobre. Por isso as fotos antigas trazem figuras tão rígidas, ninguém podia se mexer ou a imagem ficaria desfocada. Na foto abaixo, a filha está morta. Chama atenção o quanto seu rosto é tranquilo e nítido. Enquanto isso, os rostos dos pais perdem clareza e foco. É que respirar gera movimento. Estar vivo impossibilita a fixidez.



(A foto pode ser encontrada aqui: <https://einerd-static-petaxxoninformat.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2014/08/a-filha-morta.jpg>)

Essa imagem, em sua tristeza contida, fala sobre a necessidade do movimento para confirmar a vida, e da necessidade de nos deslocarmos para enxergar o que está vivo ao nosso redor, nos deslocarmos de nossos conceitos fechados, de nossas ideias prontas, que sufocam e paralisam. E não importa que percamos um pouco o chão que nos protege, que não consigamos ver com nitidez completa aquilo que queremos entender, descrever, analisar – é preciso apostar na fertilidade da vida, mesmo quando tudo à nossa volta parece negar suas possibilidades.

Esse é, para mim, o nosso mais significativo gesto de resistência, em direção aos outros e ao imponderável. E a literatura... pode ser um delicado convite para esse movimento.

BIBLIOGRAFIA

- ABELAIRA, Augusto (1970 [1968]). *Bolor*. 2.^a ed. Lisboa: Bertrand.
- ALVIM, Chico (2000). *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ANDERSON, Benedict ([1983]1991). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Edição revista e ampliada. London: Verso.
- BOURDIEU, Pierre (1996 [1992]). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La domination masculine*. Paris: Seuil.
- CUNHA, Euclides da (1997). *Correspondência de Euclides da Cunha*. Organização de Walnice Nogueira Galvão e Oswaldo Galotti. São Paulo: Edusp.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2012). *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro/Vinhedo: Editora da UERJ/ Horizonte.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2015). *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Biblos.
- EVARISTO, Conceição (1990). "Vozes-mulheres". *Cadernos Negros* n.º 13, São Paulo: Quilomhoje, p. 32-33.
- GOMBRICH, Ernest Hans (1995 [1959]). *Arte e ilusão*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes.
- GORZ, André (1988). *Métamorphoses du travail: quête du sens. Critique de la raison économique*. Paris, Galilée.
- IVÁNOVA, Adelaide (2017). "O urubu", em *O martelo*. Rio de Janeiro: Garupa.
- JESUS, Carolina Maria de (1983 [1960]). *Quarto de despejo*. 10.^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- JESUS, Carolina Maria de (1986 [1982]). *Diários de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- KOPENAWA, Davi e Bruce Albert (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.
- LISPECTOR, Clarice (1988 [1964]). *A paixão segundo G. H.* Edição crítica. Paris: Archives; Brasília: CNPq.
- MIGUEL, Luis Felipe (2015). “Violência e política”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 30, n.º 88, junho, p. 29-45.
- LINS, Osman (1973). *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos.
- SARTRE, Jean-Paul (1989 [1948]). *O que é a literatura?* Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática.
- VENTURA, Roberto (2001). “Casa-grande & senzala: ensaio ou autobiografia?” Disponível na internet, no endereço www.tropico.org.br/conferencia/2001casa_grande.html. Acesso em 14/10/2011.
- YOUNG, Iris Marion (2000). *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press.

SERTÃO... SERTÕES: A PALAVRA – DE PERO VAZ DE CAMINHA A GUIMARÃES ROSA¹

Telma Borges

Unimontes – Brasil

O termo sertão, não só em *Grande sertão: veredas*, mas na maioria das obras de Guimarães Rosa, é uma constante; não diz respeito apenas à forma como é apresentado, mas à frequência e aos modos como comparece. Esse sertão de significação deslizando tem sido objeto de estudo de inúmeros investigadores. A abordagem varia; parte da dimensão geográfica e se estende às mais diferentes proposições conceituais, sempre imprecisas, incapazes de apreendê-lo em sua inteireza. Desde o mais remoto registro sobre o Brasil, o sertão aparece sob a pena de vários pesquisadores e escritores; é o caso dos registros de viagem de exploradores, como evidencia Willi Bolle em *Grandesertão.br*: “O primeiro é representado pela viagem dos alemães Spix e Martius, que exploraram, inclusive, em 1818, a região entre Januária e Goiás” (Bolle, 2009, p. 72). Janaína Amado defende a importância do sertão como categoria fundamental no pensamento social brasileiro, apontando sua existência nos relatos de curiosos, cronistas e viajantes que por ali passavam, portanto anteriores aos alemães mencionados por Bolle.

Desde a carta de Pero Vaz de Caminha, passando pelo *Tratado de terras do Brasil* e por Gabriel Soares em *Tratado des-*

1 Trabalho com apoio financeiro da FAPEMIG

crítico do Brasil, a palavra “sertão” aparece como termo que, de alguma forma, exprimia para a Colônia uma ideia da terra encontrada e da necessidade de ser povoada em função de suas riquezas e exuberância, tornando-a objeto de disputa. A partir do século XVII aparecem as primeiras tentativas, como diz Amado, de elaboração de uma história do Brasil, a exemplo da realizada por frei Vicente do Salvador (Amado, [s. d.], p. 147). Daí para frente muitos serão os relatos históricos e textos literários que, de olhos postos nos relatos dos primeiros viajantes, tentam elaborar uma categoria de sertão por oposição ao litoral, espaço privilegiado pela ocupação do colonizador. No início do século XX há dois casos emblemáticos na literatura brasileira: o primeiro é Euclides da Cunha com seu relato da Guerra de Canudos, que resulta em *Os sertões* (1902) e o segundo *Grande sertão: veredas* (1956) que, numa releitura crítico-criativa de seu predecessor, insere o sertão no debate histórico da formação de um “Brasil profundo”. Levando em conta o termo em sua dimensão geográfica, sócio-histórica, metafórica e metafísica, nosso objetivo é, como base em *Grande sertão: veredas*, dialogar com as diferentes categorias de sertão em relatos de viajantes nos primeiros séculos da colonização brasileira.

Começamos por fazer uma reflexão sobre a origem da palavra sertão com base em pesquisas de variados estudiosos, de diferentes áreas. Num percurso pela origem da palavra, Albertina Vicentini, em diálogo com Gilberto Mendonça Teles, nos traz as seguintes informações:

A etimologia da palavra sertão pode nos dar a primeira pista para entender sua história de colonização. É ainda Gilberto M. Telles quem nos diz: *De-Sertum*, supino de *sedere*, significa “o que sai da fileira”, e passou à linguagem militar para indicar o que deserta, o

que sai da ordem, o que desaparece. Daí o substantivo *desertanum* para indicar o lugar desconhecido onde ia o desertor, facilitando a oposição lugar certo e lugar incerto, desconhecido e, figuradamente impenetrável.

Observa ainda o crítico que o adjetivo *certum* através da expressão *domicilium certum* e da forma que tomou em português arcaico, *certão*, pode haver contagiado a significação (não a forma) de *desertanum* como ‘lugar incerto’, *sertão*, vocábulo que aponta sempre para um sítio oposto e distante de quem está falando. Deve ter-se formado também no século XV, na época da supremacia portuguesa nos mares, quando as naus portuguesas começavam a chegar às costas da África, cujo interior, visto do navio (ou litoral), era tido como *sertão*, assim como foi todo o continente africano visto por Portugal. Foi com esse sentido que a palavra chegou ao Brasil, em 1500, na carta de Pero Vaz de Caminha, que dizia: “de pomta a pomta he toda a praya parma mujto chaã e mujto fremosa. Pelo sertão nos pareceu do mar mujto grande”. (Vicentini, 1998, p. 5, grifos da autora)

A autora faz referência também ao século XVI, quando a designação de espaço territorial longe da costa era para Portugal tanto a África quanto o Brasil. A ideia de sertão como dependente do lugar de onde fala o enunciador é defendida por Alencar, que afirma:

No Brasil, do período colonial, a palavra sertão tem sido usada para fazer referência a áreas as mais diversas, pois seu enunciado depende do *locus* de onde fala o enunciante. Assim, sertão podia se referir, no período colonial (e até hoje), às áreas tão distintas e imprecisas do interior de São Paulo, da Bahia, a região amazônica, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, além do sertão

nordestino [...]. Com baixa densidade populacional e, em alguns lugares, pela aridez da vegetação e do clima, o sertão assinala a fronteira entre dois mundos, o atrasado e o civilizado. (Alencar, *apud* Silva, 2000, p. 243)

Erivaldo Fagundes Neves realiza um levantamento da origem da palavra sertão e chega às seguintes conclusões:

Filólogos contemporâneos atribuem étimo controvertido ou obscuro à palavra “sertão”, derivada do vocábulo latino *desertanu*, de genealogia pouco conhecida. Para todos, significa região agreste, despovoada, lugar recôndito, distante do litoral, mas não necessariamente árido; terra e povoação do interior; enfim, o interior do país (Cunha, 1997; Ferreira, 1986; Houaiss, 2001). Desde os primórdios coloniais, empregavam-se para denominar interior, como se vê nos textos uniformes das cartas de doação das capitanias hereditárias, de 1534, quando D. João III doou “dez léguas de terra ao longo da costa”, da respectiva fração territorial e administrativa colonial, a cada capitão donatário, facultando-lhes avançar “pelo sertão”, tanto quanto pudessem entrar (Silva, 1925). Durante a ocupação e povoamento da América portuguesa, “sertão” expressou fronteira da colonização, campo de atividades bandeirantes, lugar onde se procuravam minérios e guerreavam-se contra os índios, degolando os homens e escravizando mulheres e crianças. (Neves, *apud* Silva, 2009, p. 25, grifo do autor)

Jaime Cortesão também sustenta que a primeira aparição da palavra no Brasil foi na carta de Pero Vaz de Caminha, em que este nomeia as terras recém-descobertas com tal significação:

De etimologia controversa, a palavra “sertão” aparece, pela primeira vez, em referência às terras que constituiriam o Brasil, na carta de Pero Vaz de Caminha, no século XVI, para designar todo o território recém-descoberto pelos portugueses: “Mas segundo os arvoredos são mui muitos e grandes, e de infinitas maneiras não duvido que por esse sertão haja muitas aves!” (Cortesão, *apud* Mello, 2006, p. 87)

Segundo Walnice Nogueira Galvão, Gustavo Barroso

percorre os principais dicionários e autores clássicos portugueses e brasileiros, chegando a algumas conclusões. Que, por exemplo, a palavra já era usada na África e até mesmo em Portugal. Ainda mais, que nada tinha a ver com a noção de deserto (aridez, secura, esterilidade), mas sim com a de “interior”, de distante da costa: por isso, o sertão pode até ser formado por florestas, contanto que sejam afastadas do mar. [...] O vocábulo se escrevia mais freqüentemente com c (certam e certão [...]) do que com s. E vai encontrar a etimologia correta no *Dicionário da língua bunda de Angola*, de frei Bernardo Maria de Carnecatim (1804), onde o verbete muceltão, bem como sua corruptela certão, é dado como *locus mediterraneus*, isto é, um lugar que fica no centro ou no meio das terras. Ainda mais, na língua original era sinônimo de “mato”, sentido correntemente usado na África Portuguesa, só depois ampliando-se para “mato longe da costa”. Os portugueses levaram-na para sua pátria e logo trouxeram-na para o Brasil, onde teve longa vida, aplicação e destino literário. (Galvão, *apud* Mello, 2006, p. 88, grifos da autora)

Muitas dessas pesquisas sobre a origem da palavra sertão foram feitas em época anterior à publicação de *Grande*

sertão: veredas e demonstram o quão controverso e difícil é conceituar sertão tão somente como lugar incerto, impenetrável, interior, distante da costa, onde práticas violentas são perpetradas contra homens, mulheres e crianças. Guimarães Rosa, em seu romance, redimensiona a noção de sertão, fazendo-a ultrapassar as ideias delimitadas pelos pesquisadores e pelo senso comum, uma vez que o termo assume miríades significativas das mais diversas. Neste trabalho, pretendemos opor os sentidos de sertão explicitados nos textos de Pero Vaz de Caminha, na *Carta de achamento do Brasil* (1500), Pero Magalhães Gândavo, no *Tratado da terra do Brasil* (15?) e Gabriel Soares de Sousa, no *Tratado descritivo do Brasil* (1587) àqueles expostos por Rosa em *Grande sertão: veredas*.

O vocábulo sertão aparece duas vezes no texto de Caminha; na primeira denomina a terra na qual chegam os viajantes lusitanos, por oposição a Portugal e também por não saber ainda por que nome chamar, e também por nela haver fauna e flora abundantes e ainda selvagens (Caminha, [s. d.], p. 10). Na segunda menção tem-se a ideia de que por já ter adentrado um pouco aquelas terras, o autor tem certa noção da dimensão e faz oposição entre mar e sertão, quando diz: “Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa” (Caminha, [s. d.], p. 14). Nessa acepção, o sertão é a porção de terra vista (lá), a partir do mar (cá), extensa e de natureza possivelmente intocada.

Além da possível grandeza, Caminha já explicitava no excerto um dos objetivos da viagem, que era a busca por riquezas minerais, quando diz:

Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá. (Caminha, [s. d.], p. 14)

A constatação da grandeza da terra, da qualidade do solo e do clima estabelece uma equivalência favorável à colonização da terra onde acabaram de pisar, pois facilmente os portugueses ali se adaptariam.

Em *Tratado da terra do Brasil*, o termo sertão aparece seis vezes, em todas elas a noção de sertão como terra interior é perceptível; há ainda a oposição sertão/litoral ou costa, que terá vida longa na literatura e em estudos sócio-históricos, e a oposição sertão/capitania, quando já dividido nas capitanias hereditárias e, de certa forma, já em fase de povoação, diz-se do sertão como lugar despovoado, selvagem, propício para refúgio de nações indígenas:

Pelas terras desta Capitania até junto do Spirito Santo, se acha huma certa nação de gentio que veio do sertão há cinco ou seis annos, e dizem que outros indios contrarios destes, vierão sobre elles a suas terras, e os destruirão todos e os que fugirão são estes que andão pela Costa. (Gândavo, [s. d.], p. 06)

Mas o sertão é também considerado lugar perigoso, quando diz:

Não se pode numerar nem compreender a multidão de barbaro gentio que semeou a natureza por toda esta terra do Brasil; porque ninguém pode pelo sertão dentro caminhar seguro, nem

passar por terra onde não acha povoações de índios armados contra todas as nações humanas, e assi como são muitos permitiu Deos que fossem contrarios huns dos outros, e que houvesse entrelles grandes odios e discordias, porque se assi não fosse os portuguezes não poderiam viver na terra nem seria possível conquistar tamanho poder de gente. (Gândavo, [s. d.], p. 14)

Interessa observar nesse excerto que, além de denunciar a falta de segurança para se caminhar pelo sertão, em função da enorme quantidade de índios “bárbaros”, Gândavo tem como positiva a inimizade entre eles, o que favorece a penetração dos portugueses por aquelas terras selvagens. No excerto abaixo, importa destacar a franqueza do autor em relação aos verdadeiros donos da terra, quando afirma: “Havia muitos destes indios pela Costa junto das Capitánias, tudo enfim estava cheio delles quando começarão os portuguezes a povoar a terra” (Gândavo, [s. d.], p. 14). Saber que a terra era alheia não foi motivo para desanimar os portugueses, até porque, continua Gândavo:

os mesmos indios se alevantarão contra elles e fazião-lhes muitas treições, os governadores e capitães da terra destruirão-nos pouco a pouco e matarão muitos delles, outros fugirão pera o Sertão, e assi ficou a costa despovoadade gentio ao longo das Capitánias. Junto dellas ficarão alguns indios destes nas aldêas que são de paz, e amigos dos portuguezes. (Gândavo, [s. d.], p. 14)

Vejamos que a matança dos índios entre si, reforçada pelo poder bélico dos portugueses, inicia o processo de recuar o índio o mais possível para o interior do país, para o sertão profundo (como se pode atestar pela atual realidade dos indí-

genas brasileiros), ficando o litoral ao dispor dos invasores e para alguns índios que eram de “paz”, pois se fizeram amigos dos portugueses.

Caminhando para o final do documento, encontramos o sertão a significar lugar de onde vêm os índios escravizados e também por oposição às capitanias, conforme se lê:

E por isso ordenarão os padres e fizerão com os Capitães da terra que não houvesse mais resgates nem consentissem que fosse nenhum portuguez a suas aldêas sem licença do mesmo Capitão. E quantos escravos agora vêm novamente do Sertão ou das outras Capitanias todos levão primeiro á Alfândega e alli os examinão e lhes fazem perguntas quem os vendeu, ou como forão resgatados, porque ninguem os pode vender se não seus pais ou aquelles que em justa guerra os cativão, e os que achão mal adquiridos põem-nos em sua liberdade, e desta maneira quantos indios se comprão são bem resgatados, e os moradores da terra não deixão por isso de ir muito avante com suas fazendas. (Gândavo, [s. d.], p. 18)

Nas duas últimas vezes em que a palavra sertão é utilizada, aparece no sentido de interior afastado da costa e também como lugar de riquezas minerais intocadas e faz lembrar um dos objetivos das viagens exploratórias dos portugueses, qual seja, a procura por riquezas, como está patente na *Carta* de Pero Vaz de Caminha e em Gândavo:

A esta Capitania de Porto Seguro chegarão certos indios do Sertão a dar novas dumas pedras verdes que havia numa serra muitas legoas pela terra dentro, e trazião algumas dellas por amostra as quaes erão esmeraldas, mas não de muito preço. E os mesmos indios dizião que daquellas havia muitas, e que esta serra

era mui fermosa e resplandecente. Tanto que os moradores desta Capitania disto forão certificados, fizerão-se prestes cincoenta ou sessenta portuguezes com alguns indios da terra e partirão pelo Sertão dentro com determinação de chegar a esta serra onde estas pedras estavam. (Gândavo, [s. d.], p. 20)

Em *Tratado descritivo do Brasil*, Gabriel Soares de Sousa utiliza o termo 90 vezes em variadas acepções, dentre as quais destacamos o sentido de sertão como interior, que ocorre 55 vezes e por oposição à costa, 12 vezes. Como terra fértil e agricultável, o termo é mencionado 6 vezes; como terra a ser colonizada, 5 vezes; como lugar de riqueza, 4 vezes; como refúgio, 3 vezes; por oposição a um rio, 3 vezes. Por fim, listamos os sentidos com os quais o vocábulo aparece apenas uma vez: terra de vasta grandeza; terra onde se encontra pau-brasil; terra povoada por animais; por oposição à França e lugar de gente preguiçosa.

Com o projeto de colonização já em andamento, o texto de Sousa é mais enfático no que concerne às possibilidades exploratórias da terra, como vemos a seguir: “Esta terra do rio Grande é muito sofrível para esse rio haver de se povoar, em o qual se metem muitas ribeiras em que se podem fazer engenhos de açúcar pelo sertão. Neste rio há muito pau de tinta, onde os franceses o vão carregar muitas vezes” (Sousa, [s. d.], p. 30). A seguir, temos o exemplo de uma preocupação já apresentada por Caminha em 1500, que é a de saber se a terra tem riquezas minerais. O texto de Sousa, por sua vez, não só comprova a existência das pedras, mas também demonstra os usos de que fazem delas os índios e o quanto pode agradar aos nobres espanhóis, que na época tinham Portugal sob seu domínio:

Deve-se também notar que se acham também no sertão da Bahia umas pedras azuis-escuras muito duras e de grande fineza, de que os índios fazem pedras que metem nos beiços, e fazem-nas muito roliças e de grande lustro, roçando-as com outras pedras, das quais se podem fazer peças de muita estima e grande valor, as quais se acham muito grandes; e entre elas há algumas que têm umas veias aleonadas que lhes dão muita graça.

No mesmo sertão há muitas pedreiras de pedras verdes coalhadas, muito rijas, de que o gentio também faz pedras para trazer nos beiços, roliças e compridas, as quais lavram como as de cima, com o que ficam muito lustrosas; do que se podem lavar peças muito ricas e para se estimarem entre príncipes e grandes senhores, por terem a cor muito formosa; e podem se tirar da pedreira pedaços de sete e oito palmos, e estas pedras têm grande virtude contra a dor de cólica. (Sousa, [s. d.], p. 328)

Feitas essas apresentações dos usos do vocábulo sertão, nos primeiros documentos que dão notícia da existência do Brasil, passemos a *Grande sertão: veredas*, romance no qual o termo sertão tem alcance literário dos mais expressivos. Antonio Candido em “O homem dos avessos”, afirma primeiramente que *Grande Sertão: veredas* é uma obra na qual tudo é forte e belo e na qual há de tudo para quem souber ler. Cada um poderá, segundo o autor, “abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar” (Candido, 2006, p. 111). Foi pensando nessa liberdade de inventar que tomamos a palavra sertão como uma das grandes invenções nesse romance de Rosa e nos permitimos sua comparação com o termo, quando utilizado nos documentos acima apresentados.

Para Adriana Ferreira de Mello, no caso do romance rosiano, o sertão não é possível de ser localizado e cartografado, pois se constitui como “espaço migrante, de cartografia volátil, [...] Mapeá-lo, fixando-o em pontos e linhas é contradizer a sua natureza ambígua, fugidia, descontínua, inconclusa, movediça, transitória” (Mello, 2006, p. 88). Para a estudiosa, o poeta-diplomata parece ter camuflado intencionalmente as marcas temporais e espaciais da narrativa “numa espécie de jogo narrativo cuja regra básica é a invenção fundada na mistura de lugares, situações, linguagens e homens ‘reais’ e ficcionais” (Mello, 2006, p. 89). No jogo de verte e reverte com o sertão, Rosa não só problematiza as discussões já consagradas pelos estudos, mas também possibilita ao sertão significar figuradamente tantas outras coisas.

Em pesquisa realizada pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Literatura e Afins – NONADA, foram registradas 64 entradas para o termo sertão no romance de Rosa, as quais se dividem em quatro categorias, quais sejam: a geográfica, a sócio-histórica, a metafórica e a metafísica. Com base nessa categorização, foram investigadas as possíveis significações que o termo assume ao longo do relato. Na categoria geográfica, o sertão é entendido como espaço físico comumente conhecido como local com vasta vegetação, poucos habitantes e casas ou lugar de dentro, o que pode, de alguma forma, ser depreendido do trecho abaixo:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de

fechos, onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador, e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrojo de autoridade. O Urucuia vem dos montões oeste. Mas, hoje, que na beira dele tudo dá – fazendões de fazendas, almar-gem de vargens de bom render, as vazantes, culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até virgens dessas lá ainda há. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... o sertão está em toda parte. (Rosa, 2001, p. 23-24)

Aqui, Riobaldo diz que o sertão é pelos “campos-gerais a fora a dentro”; note-se aqui o oxímoro da frase na tentativa de definir o indefinível. Depois, o sertão é “fim de rumo”; é lugar que se divulga e “onde os pastos carecem de fechos”, onde se pode andar por muitas distâncias sem que se veja facilmente casa de morador, mas é também lugar onde criminoso vive tranquilo, longe de autoridades, o que remete à dimensão sociológica de sertão. Por mais que as várias definições destacadas na obra tenham sido agrupadas nas suas respectivas categorias, segundo seu valor semântico predominante, muitas delas perpassam por outras, se não todas, o que evidencia a polissemia ou a (in)definição de sertão. Por fim, Riobaldo diz: “o sertão está em toda parte”, ou seja, não é fixo, não é mapeável, não é definível. Está, inclusive, dentro de nós. Note-se que Rosa embaralha definições cristalizadas ao longo da história brasileira, “descartografizando” as demarcações dos relatos de viajantes na medida em que o sertão é uma questão de opinião, de ponto de vista, posicionamento, inclusive e principalmente ideológico.

Ao observar a categoria histórico-sociológica, percebe-se a descrição de grupos sociais, como os jagunços e coronéis:

“Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo quando vier que venha armado! E bala é um pedacinho de metal...” (Rosa, 2001, p. 35). Não raro, Riobaldo define o sertão relacionando-o com o campo semântico da força, o que introduz o de poder. Num lugar onde tudo é muito dificultoso, a escassez é constante, a ajuda quase não existe, quem tem mais força e mais poder é que sobressai. “Sertão é o penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada” (Rosa, 2001, p. 126). Esse sertão então é dos mais fortes, dos mais corajosos, o sertão povoado de criminosos. Essas duas definições de sertão têm forte relação com a categoria histórico-sociológica, pois o relato ocorre durante fins da República Velha, momento no qual o poder se concentrava principalmente nas mãos de quem tinha mais posses, mais carisma e, conseqüentemente, mais poderes políticos. Eram então os coronéis o centro desse poder; mandavam e desmandavam em todo e qualquer território do qual se consideravam donos, sob a tutela do governo:

Um “coronel” importante constituía assim uma espécie de elemento polarizador que servia de ponto de referência para se conhecer a distribuição dos indivíduos no espaço social, fossem esses seus parentes ou inferiores. A definição de uma determinada pessoa e da sua situação política tinha no coronel o seu ponto de referência. (Queiroz, 1997, p. 156)

A presença do coronel no romance é marcante; em conseqüência dele há também os capangas, que representavam os zeladores da ordem e do poder advindos do coronelato. Segundo Sandra Guardini Vasconcelos, os capangas pertenciam aos coronéis; não eram independentes e nem errantes.

Em *Grande sertão: veredas* havia os jagunços; homens livres, não dependiam de ninguém, eram nômades e principalmente solidários uns com os outros. Vasconcelos apresenta os jagunços do romance como intermediários entre capangas e cangaceiros; aproximam-se dos cangaceiros pela vida nômade e de sua organização; e dos capangas porque eles também integravam o sistema político reinante no sertão; “recriados a partir de dados da realidade, figuram, portanto, no romance como uma mistura que, combinando traços de um e outro tipo, resulta num tipo compósito que retém características dos dois” (Vasconcelos, 2002, p. 8). A despeito de esse poder do coronel supostamente emanar do governo, Zé Bebelo emerge no romance como aquele jagunço que pretende, como político, salvar o sertão nacional, instituindo o poder abstrato, representativo do estado, destituindo as formas coronelistas de poder, nesse momento representadas por Hermógenes e Ricardão, assassinos de Joca Ramiro que, ao realizar o julgamento de Zé Bebelo, destituindo velhos costumes, torna-se inimigo dos antigos aliados.

Pela via metafórica, analisa-se sertão como uma entidade personificada, ao qual é atribuído o poder de agir sobre os sujeitos. Tomemos como exemplo a seguinte passagem: “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo” (Rosa, 2001, p. 302). Por ser lugar difícil, muitas vezes quem vive nele quer expulsar a pobreza, a dificuldade e a escassez de tudo. A força é componente necessária para no sertão se viver, pois é ela que faz mover, que faz mudar, que dá poder. Na fazenda dos Tucanos, Riobaldo, no meio da guerra, sitiado pelos inimigos, define o que é força: “Arreneguei do que é a força – e que a gente não sabe – assombros da noite”

(Rosa, 2001, p. 370). Antonio Candido, em relação a uma passagem bastante recorrente na obra: “Viver é muito perigoso...” (Rosa, 2001, p. 32), faz a seguinte afirmação e reforça a ideia anteriormente desenvolvida: “A vida perigosa força a viver perigosamente, tendendo às posições extremas a que podem levar a coragem, a ambição, o dever” (Candido, 2006, p. 128). A natureza humana do sertão está no fato de ele ser aquele que toma decisões na vida do sertanejo.

Em diálogo com Francis Utéza, José Carlos Garbuglio e Consuelo Albergaria, todos estudiosos na metafísica em Rosa, discute-se o sertão pela via da metafísica e a ela acrescenta-se os estudos de Giovanni Reale que, por sua vez, investiga os meandros da metafísica em Aristóteles.

Conforme o estudioso italiano, a metafísica é apresentada na obra de Aristóteles em quatro acepções: a primeira [...] caracteriza a metafísica como “ciência ou conhecimento das causas e dos princípios primeiros ou supremos” (Reale, 2001, p. 37). Para entendimento de tais acepções é preciso acessar o significado de “primeiro” e de “supremo”. Cada ciência tem um objeto e busca as razões da problemática de seu objeto; a matemática busca as razões das problemáticas dos números; a astronomia busca as causas e razões dos fenômenos celestes. A Metafísica não busca as razões e causas das “zonas particulares da realidade” (Reale, 2001, p. 39), como faz cada ciência com seus objetos determinados, mas estuda e determina as causas e os princípios “de todas as coisas sem distinção, de toda a realidade sem restrição, ou seja, de todos os seres” (Reale, 2001, p. 39, grifos do autor). A segunda acepção da palavra metafísica está muito próxima à significação anterior; a metafísica é a ciência “do ser enquanto ser, e do que compete ao ser enquanto ser” (Reale, 2001, p. 39, grifos do autor).

A terceira definição de metafísica está relacionada à substância. A metafísica como ciência do ser enquanto ser é portadora de múltiplos significados: o principal é o de substância, não só do ser, mas o principal fundamento de todos os outros entes. Por fim, a quarta definição de metafísica coloca-a como a ciência de Deus ou ciência teológica. No dizer de Reale, Aristóteles considera, entre as ciências, a metafísica como a mais divina por se tratar da ciência que Deus possui em grau supremo e por ter como objeto as coisas divinas. A metafísica é, portanto, algo acima do físico; se existe algo que é eterno, imóvel e separado cabe a uma ciência teórica investigar, não à física. Comentando Aristóteles, Reale diz que essas substâncias separadas seriam então Deus: “Movente e Imóvel, e outras Inteligências puras, moventes nos céus” (Reale, 2001, p. 46). O autor conclui que as quatro definições são relacionadas, mas que todas se fundem na definição com base teológica; é ela que dá a todas as outras uma “latitude transfísica, isto é, uma relevância propriamente metafísica” (Reale, 2001, p. 47).

Desde o início da narração, Riobaldo vem preparando seu ouvinte para o narrar prosseguido. Ele não começa a história em si; primeiro expõe suas reflexões sobre a existência ou não do Diabo, para que a história seja bem entendida, ao final das quais conclui: “O sertão está em toda parte” (Rosa, 2001, p. 24). Como entender que o sertão, aquele lugar geograficamente definido, vasto de vegetação, está em todo lugar, se seu lugar é delimitado? Aqui, o sertão não é mais lugar geográfico; é um lugar sem-lugar; é um ser móvel e projetado em toda parte. Esse móvel do sertão só pode ser o homem do sertão, esse homem que ali vive o dificultoso, o misterioso, que tem de ser forte, pois “sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias” (Rosa, 2001, p. 35).

Nesse sentido, homem e lugar se entrelaçam como corpo e alma, o homem é o corpo e o sertão a alma. Por mais que esse homem saia do geográfico do sertão, o sertão estará sempre nele, e é justamente por isso que o sertão está em toda parte, o que faz Riobaldo afirmar reiteradamente: “O sertão: é dentro da gente” (Rosa, 2001, p. 325).

Garbuglio, a partir Cavalcanti Proença, afirma que há dois planos em *Grande sertão: veredas*, um que é a história de jagunço, outro que são as indagações feitas pelo narrador acerca de variados assuntos, ou seja, as constantes perguntas quanto aos acontecimentos da vida e, sobretudo, da existência ou não do diabo. A guerra e a ação – narração – ocorrem no momento em que não há especulação; quando há, é o tempo no qual ele está contando a história para o doutor da cidade, ou seja, é o tempo da narrativa. Assim, o sertão é continuamente especulado, refletido e, ao mesmo tempo, demonstrado como se fosse teoria e prática e isso tem a intenção da busca pela compreensão do “ser tão”, não apenas do lugar geográfico, nem apenas do homem desse lugar, mas do viver. Por isso Riobaldo especula: “Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas” (Rosa, 2001, p. 116). Há nessa passagem a ideia de comparação dessas raras pessoas a veredas: veredazinhas, o que remete ao título do romance, que muitos têm como sendo oposição e ao mesmo tempo complementação do que é geral: grande sertão, e do que é específico: veredas. Assim, enquanto há o mais amplo conhecido por todos, há enraizado nele pequenos caminhos, ou pequenas vazantes. Do mesmo modo que um grande rio de onde saem outros menorzinhos, ou ainda como uma grande estrada da qual emergem pequenos cami-

nhos, assim também é o entendimento do mistério do sertão; da multidão de pessoas existentes, há aquelas, algumas, que são as veredas, veredazinhas, aquelas que conseguem compreender esse conhecimento. Riobaldo pouco sabe do sertão e também poucos sabem dele porque a metafísica é mistério que não se dá a conhecer materialmente, é para se sentir; assim também é o sertão de Riobaldo; ele, como iniciado, de acordo Albergaria, está na busca, no rastro desse “ser” intenso que é o sertão, o viver vivido.

Como esse conhecimento de sertão não é para todos, o próprio sertão confunde a gente, como é reiterado por Riobaldo:

O senhor faça o que queira e o que não queira – o senhor toda-a-vida não pode tirar os pés: que há-de estar sempre em cima do sertão. O senhor não creia na aceitação do ar. Porque o sertão se sabe só por alto. Mas, ou ele ajuda, com enorme poder, ou é traçoeiro muito desastroso. (Rosa, 2001, p. 548)

Estamos continuamente nele, mas dele quase não sabemos; além disso é traçoeiro. Essas afirmações assemelham-se às poucas definições que temos da vida, não sabemos ao certo por que e o que é a vida, mas somos frequentemente surpreendidos pelos acontecimentos dela. Este é um dos valores da metafísica: indagar sobre a vida; ter noção de um objetivo de existência, pois, comentando Aristóteles, Reale afirma que a metafísica busca o porquê último das coisas. Assim é o sertão rosiano: ele nos confunde, se esconde, é contraditório; ao mesmo tempo em que está dentro da gente, está em todo lugar e em lugar nenhum; “é sem lugar” (Rosa, 2001, p. 370). Isso nos remete à ideia de Riobaldo, segundo a qual “tudo é e não é...” (Rosa, 2001, p. 27).

Assim, sertão ultrapassa toda possibilidade de delimitação, pois é o viver, é o vivido, é o homem e tudo que o perpassa; é o demo; é ser forte, mas também é ser fraco; é aprender a viver; é questionar; é a terra e seus bichos. Por mais que nela existam seres perigosos, há sempre um manuelzinho-da-croa que, segundo Candido, é “uma espécie de encarnação da ternura” (Candido, 2006, p. 113). É, além disso, o próprio homem, pois que um habita o outro.

Aproximando os textos de Caminha, Gândavo e Sousa do de Guimarães Rosa, a que conclusão chegamos? Na literatura dos viajantes, o sertão é tomado em seu sentido geográfico como interior, lugar distante da costa e colonizável devido ao clima, à fauna, à flora e à riqueza em minerais. Por vezes também aparece como refúgio, como lugar de gente selvagem. Enfim, nesse momento o sertão estabelece uma espécie de fronteira entre dois mundos: o civilizado e aquele por civilizar.

Se pensarmos nos usos que o vocábulo tem nos textos dos colonizadores, podemos de alguma forma dizer que, para Caminha, Gândavo e Soares a palavra está a serviço de uma “cartografia verbal” que permita ao destinatário tomar uma decisão a respeito da colonização dessas terras e de formas diferentes, o que em Rosa nos parece se contrapor ao sentido privilegiado nos primeiros documentos que dão notícias das terras do Brasil.

Para o autor de Cordisburfo, com sua “liberdade de inventar”, para além dos sentidos geográfico, sócio-histórico, o sertão também tem sentido metafórico e metafísico. Quando o analisamos como potência significativa, vemo-lo surgir como um signo impenetrável, porque nele não se chega, nele se está. É o sertão fora da ordem, desertor, aquele que é o homem humano, por isso não colonizável.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERGARIA, C. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1977.
- AMADO, J. Região, sertão, nação, *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n.º 15, p. 145-151, 1995.
- CAMINHA, P. V. de. *Carta de Pero Vaz de Caminha*, Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 31/07/2013.
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: CANDIDO, A. *Tese e antítese*. 5.^a ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 111-130.
- CARDOSO, R. K. F. R. *Sertão lugar, sertão homem, sertão linguagem, ser tão sertão: tudo é e não é; do regional ao universal*. 93 fls. Monografia (conclusão de curso). Montes Claros: Unimontes, 2012.
- GALVÃO, W. N. *O império do Belo Monte: vida e morte de Canudos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- GÂNDAVO, P. de M. *Tratado da Terra do Brasil; História da Província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. Disponível em: <http://www.psb40.org.br/bib/b341.pdf>. Acesso em: 31/07/2013.
- GARBUGLIO, J. C. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- MELLO, A. F. de, *O “lugar sertão”: grafias e rasuras*, Dissertação (Mestrado em Geografia). Belo Horizonte: IGC, 2006.
- QUEIROZ, M. I. P. de. O coronelismo numa interpretação sociológica. FAUSTO, B. (Org.). *História da civilização brasileira*. Tomo III – O Brasil republicano: estrutura de poder economia (1889-1930). São Paulo: Difel, 1975. p. 153-190.
- REALE, G. *Metafísica*, Trad. Marcelo Perini. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

- ROSA J. G. *Grande sertão: veredas*. 19.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SILVA, M. do A. "Os 'cantos do interior': o sertão na palavra e a palavra no sertão". *Ícone*. Goiás, vol. 4, 2009, p. 17-36, Disponível em: <http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/volume4.html>. Acesso em: 12/02/2012.
- SOARES, G. *Tratado descritivo do Brasil*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me003015.pdf>. Acesso em: 31/07/2013.
- UTÉZA, F. *Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- VASCONCELOS, S. G. T. Homens provisórios. Coronelismo e jagunçagem em *Grande sertão: Veredas*. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Parte01_art25.pdf. Acesso em: 07/11/2011.
- VICENTINI, A. O sertão e a literatura. *Sociedade e cultura*. Goiás, vol. 1, n.º 1, jun. 1998, Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/issue/view/348>. Acesso em: 01/02/2012.

ESTE LIVRO FOI
COMPOSTO EM CARATERES STONE SERIF,
DESENHADOS POR SUMMER STONE, E IMPRESSO
EM PAPEL CREME 90 G E CAPA EM CROMO DUO 200 G,
NA PAPELMUNDE SMG, EM VILA NOVA DE FAMALICÃO, NO MÊS
DE MARÇO DE 2019, 35 ANOS APÓS A FUNDAÇÃO DA
ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS
PELO LUSITANISTA R.A. LAWTON,
EM POITIERS.

