

AVANÇOS EM

Literatura e Cultura Brasileiras.
Século XX. Vol. 2

Avanços em Literatura e Cultura Brasileiras.
Século XX. Vol. 2

1ª edição: Abril 2012

Petar Pretov, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-Iglésias
Samartim e Elias J. Torres Feijó (eds.)

Santiago de Compostela-Faro, 2012
Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)
Através Editora

Nº de páginas: 460

Índice, páginas: 5-7

ISBN: Volume VII 978-84-87305-62-7

Depósito legal: C 597-2012

CDU: 82(09) Crítica literária. História da literatura.

© 2012 Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)

www.lusitanistasail.net

© 2012 Através Editora

www.atraves-editora.com

Diagramação e impressão:

Sacauntos Cooperativa Gráfica - www.sacauntos.com

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

ÍNDICE

NOTA DO PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS.....	9
NOTA EDITORIAL.....	11
A CRÍTICA, SUAS NORMAS E OS TEXTOS DE AUTORIA FEMININA.....	13
Ivia Alves	
ESCRITA À FLOR DA PELE: A INSCRIÇÃO DO CORPO NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA.....	29
Kelen Benfenatti Paiva	
AS HORAS NUAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES: A CARACTERIZAÇÃO DE ROSA AMBRÓSIO A PARTIR DA SUA RELAÇÃO COM DIONÍSIA.....	43
Dina Chainho Chora	
ALTERIDADE E SUBALTERNIDADE EM CLARICE LISPECTOR E CONCEIÇÃO EVARISTO.....	61
Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo Côrtes	
ANÁLISE DA MEMÓRIA E DA DIÁSPORA EM DUAS MARIAS: MARIA MOURA E MARIA-NOVA.....	79
Laile Ribeiro de Abreu	
A DIÁSPORA E A PROCURA ROMANESCA EM <i>PONCLÁ VICÊNCIO</i> , DE CONCEIÇÃO EVARISTO E <i>UM DEFEITO DE COR</i> , DE ANA MARIA GONÇALVES.....	95
Aline Alves Arruda	
HELENA JOBIM, ANJOS E LITERATURA.....	107
Fátima Peres	
UMA ABORDAGEM DA ILUSÃO EM <i>A DOCE CANÇÃO DE CAETANA</i> , DE NÉLIDA PIÑON.....	121
Maria Inês de Moraes Marreco	
A CASA NO IMAGINÁRIO FEMININO: “UM ESPAÇO FELIZ”?.....	137
Elódia Xavier	

A CONDIÇÃO HUMANA E O UNIVERSO FEMININO NA OBRA DE LYA LUFT: TRAÇOS DE UMA TRAJETÓRIA LITERÁRIA.....	155
Iara Christina Silva Barroca	
EXPRESSÕES DO FEMININO. ANOTAÇÕES PARA UM ESTUDO EM TORNO DAS PERSONAGENS FEMININAS NA FICÇÃO DE JÚLIA NERY.....	175
Alleid Ribeiro Machado	
(DÊS)ORDEM E RESISTÊNCIA: O CASO DE STELA DO PATROCÍNIO.....	193
Maria José Coracini	
MARIA JOSÉ SILVEIRA: A MATRIZ FEMININA NO NOVO ROMANCE HISTÓRICO BRASILEIRO.....	209
Laura Areias	
POR UM CONCEITO DE LITERATURA AFRO-BRASILEIRA.....	217
Eduardo de Assis Duarte	
A CRISE DA LITERATURA COMO DISCIPLINA.....	237
Benedito Antunes	
INTELECTUAIS NO TRABALHO DE FORMAÇÃO DE LEITORES CRÍTICOS.....	255
Graça Paulino	
LINGUAGENS EM SALA DE AULA: RECURSOS PARA FAVORECER A COMUNICAÇÃO DOCENTE.....	273
Maria Lucia Marcondes Carvalho Vasconcelos	
O ENSINO DA LITERATURA E A EDUCAÇÃO DOS JOVENS.....	285
Marta Ferreira Pimentel	
LITERATURA MARGINAL E CULTURA PERIFÉRICA: NOVOS ENGAJAMENTOS ESTÉTICOS, POLÍTICOS E SOCIAIS.....	299
Rejane Pivetta Oliveira	
ERICO VERÍSSIMO PARA CRIANÇAS E JOVENS.....	313
Vera Teixeira de Aguiar	
O ENTRELUGAR DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL DE AUTORIA INDÍGENA NA PRODUÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....	325
Alice Áurea Penteado Martha	
ORQUESTRA JOVEM MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE: A INCLUSÃO DE ALUNOS DA PERIFERIA DA CIDADE.....	343
Aída Cuba de Almada Lima	

UM OUTRO PELOURINHO, UM OUTRO TABUÃO.....	363
Carlos Augusto Magalhães	
VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE E MEMÓRIA CULTURAL POR MEIO DA ARTE NAIF.....	383
Fernanda Maria Macahiba Massagardi	
CULTURA DE MASSA COMO CRÍTICA SOCIAL CONTEMPORÂNEA?	391
Giovana Zimmermann	
DA COR À COR INEXISTENTE A CRIAÇÃO CULTURAL DO RACISMO.....	407
Bernardo Pessoa de Oliveira	
A FLOR E A MORTE IMAGENS DE MÁRIO DE ANDRADE EM POEMAS DE MANUEL BANDEIRA, CARLOS DRUMMOND E CECÍLIA MEIRELES.....	421
Ilca Vieira de Oliveira	
A BUSCA DO INOMINÁVEL EM A MORTE ABSOLUTA, DE MANUEL BANDEIRA.....	441
Elcio Lucas	
COMISSÃO CIENTÍFICA PARA O X CONGRESSO DA AIL.....	455

NOTA DO PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

A Associação Internacional de Lusitanistas quer oferecer ao público interessado um alargado conjunto de investigações que possam informar, em boa medida, do estado da arte na pesquisa em ciências humanas e sociais do âmbito da língua portuguesa. Os onze volumes que a AIL publica contam com mais de 250 estudiosas e estudiosos de mais de 100 Universidades e Centros de Investigação da Europa, Estados Unidos da América e o Brasil, prova da extraordinária vitalidade das nossas áreas.

Para este trabalho, foi imprescindível o labor de uma equipa de revisão científica, entre os quais, toda a Direção e o Conselho Directivo da AIL, de alta qualificação e especialidade nos diversos assuntos aqui focados, a quem agradecemos vivamente a sua incessante e rigorosa dedicação.

O X Congresso da AIL, celebrado na Universidade do Algarve, mediu neste processo como marco fundamental. Ele fica também como um fito na nossa vida associativa. Fique aqui o nosso muito obrigado para as entidades colaboradoras da AIL nesse evento. Esta nota toma a sua plena razão de ser como testemunho de sincero agradecimento a todo o grupo humano dessa universidade que o possibilitou e às pessoas que me acompanharam na Comissão Organizadora: Carmen Villarino Pardo, Cristina Robalo Cordeiro, Regina Zilberman e Petar Petrov. Quero, igualmente, estender esse agradecimento ao nosso novo Secretário Geral, Roberto López-Iglésias Samartim, polo seu excelente trabalho co-editorial e organizativo na Associação.

Para o Prof. Petrov e para o Dr. Pedro Quintino de Sousa, coordenador executivo e responsável técnico desse X Congresso, respetivamente, quero reservar as últimas e principais palavras de gratidão: o seu compromisso, trabalho e rigor ficam como inesquecíveis para a Associação Internacional de Lusitanistas.

NOTA EDITORIAL

O presente volume faz parte de uma série de 11 que a Associação Internacional de Lusitanistas oferece ao público e aos estudiosos do âmbito das ciências humanas e sociais na esfera da língua portuguesa.

Os contributos que os compõem são fruto de um trabalho e de um processo de seleção e debate intensos. Assim, os textos foram submetidos à sua avaliação por pares, a posterior discussão no X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas organizado entre os dias 18 e 23 de julho de 2011 no Campus de Gambelas da Universidade do Algarve sob a coordenação executiva do Prof. Petar Petrov e, finalmente, à confirmação e revisão final, tendo em consideração os debates mantidos nas sessões do Congresso (em cujo site foram também previamente disponibilizados) e as propostas e críticas apresentadas por cada um dos leitores e ouvintes. De 350 propostas ficaram finalmente algo mais de 250, num processo que tenta garantir o rigor e prestígio académico precisos.

Na organização dos onze volumes agora publicados delineou-se uma tábua temática e cronológica com uma subdivisão de géneros – distingue-se a prosa, a poesia, o teatro e, incluídos nos géneros em causa, a teoria, os estudos autorais e o comparatismo cultural. A cartografia textual apresentada conduz o leitor pelas literaturas e culturas de Portugal (da Idade Média ao século XX), volumes 1 a 5; do Brasil (séculos XV a XX), volumes 6 a 8; de Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e África do Sul (século XX) juntamente com as da Galiza (séculos XVIII a XX) no volume 9; pela Cultura e o Comparatismo nas Lusofonias no volume 10 e pelas Ciências da Linguagem no volume 11 (lugar de grande destaque na produção ensaística do Congresso e onde foram abordadas temáticas distintas como o contacto de línguas, análise contrastiva, análise histórica, fonética e dialectologia, morfologia e léxico, análise textual e ensino).

A CRÍTICA, SUAS NORMAS E OS TEXTOS DE AUTORIA FEMININA

Ivia Alves¹

Universidade Federal da Bahia

Este ensaio tem o propósito de continuar minha reflexão sobre as teorias empregadas pela crítica literária sob o paradigma da Modernidade e a total exclusão da produção de autoria feminina do século XIX e dos primeiros anos do século XX .

Ao ler e analisar as produções escritas por escritoras brasileiras, no meu caso, baianas, observei que seus temas e suas formas de estruturar os conteúdos não se enquadravam nas normas das várias teorias críticas que atravessaram o final do século XIX e mais da metade do século XX. Em primeiro lugar, seus temas eram restritos, não universais, compelidos pelas normas sociais da sociedade em que viviam, isto é, a nascente sociedade burguesa e urbana. Não podiam escrever sobre o amor, não podiam louvar seus amados porque, sendo moças solteiras, deviam guardar sua decora, recato e decência de comportamento. Afinal, elas eram moças da sociedade e não podiam se dar a paixões ou desvarios (isto é, não podiam se entregar a paixões como era comum aos homens). Não podiam perder o senso de equilíbrio e de respeito.

Por outro, elas deviam viver dentro do ambiente doméstico e ter preocupações com a família, conseqüentemente, não podiam abraçar as grandes causas sociais, que as levariam para fora do lar, para reuniões, para auditórios não seletos (diga-se de passagem interagindo com outros homens). Diante

¹ Pesquisadora permanente do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM) e pesquisadora de produtividade do CNPq. Este artigo é a continuação de uma reflexão sobre a avaliação das produções de autoria feminina, que começou com Alves 2003.

do primeiro movimento burguês, o romantismo, a liberdade e o campo de ação das mulheres restringiam-se a tematizar o lar, crianças, o jardim e suas flores e pássaros que aí visitavam. Logo os temas da inocência, da criança, das flores passaram a ser o alvo de seus poemas. Não podiam voos mais altos como expressar a força do mar, o esplêndido emaranhado de energias vitais das florestas, restava a elas o jardim, as flores, os passarinhos. Interessante, naquele momento, nenhum crítico se dar conta dos limites impostos a uma parte da população. Talvez pensassem que a força do raciocínio e do extremo sentimento só poderia ser proveniente do homem.

Se a poeta fosse casada, tentaria mostrar a abnegação da esposa, o amor aos filhos. Mais tarde, com o positivismo e a república, outro tema aparece: exortar a Pátria e os filhos que elas vão criar para defender esta mesma pátria, embora a maioria delas seja pacifista. Com essa pequena gama de temas, muitas delas, quase fora do mundo e das mudanças que redundaram do romantismo para o realismo e naturalismo, (as transformações que advieram da Modernidade) não se resumiram à temática, começaram a construir através dos mesmos temas um contradiscurso que tornava seus textos difíceis de entendimento, principalmente pelos críticos que examinavam suas produções por outra clave.

Um exemplo da perspicácia da escritora Amélia Rodrigues mostra, em um poema, que uma pétala de rosa se desgarra da flor e flutua no ar em busca de algo. Um pássaro com seu discurso protetor avisa que ela não pode deixar-se suas companheiras e deixar-se levar ao acaso, pois seu destino é perder-se e morrer na lama. E adverte: “Ah! Fica!... não corras atrás da aventura/que ela é mentirosa!...” Pouco tempo depois, sentindo sede, o pássaro vai beber água entre caniços de um lago, onde ele a encontra quase moribunda. E ele fala: “Oh, ei-la!...” em suspiros lhe disse o piedoso/Gentil beija-flor/ “O vento matou-a.”; Responde-lhe a mísera:/ “Oh! não!... foi a crença na força do amor!...” Portanto, ela quer se expor ao desconhecido enquanto a voz dominante (o “gentil beija-flor”) a impede e mostra os perigos. No entanto, ela não está arrependida. Esse longo poema mostra que a pétala de rosa, metáfora da jovem, vai em busca de algo maior do que as quatro paredes de sua casa. Que

ela também pode buscar algo superior, e mesmo morrendo ela está feliz, pois ousou sair do casulo².

Ainda mais, pelo menos na conservadora sociedade baiana, ainda de cultura latifundiária, essas escritoras não tinham o direito de publicar, pois não era digno receber dinheiro pela venda de seu trabalho. Lemos em vários prefácios de livros publicados na época, a explicação da autora de reverter a renda obtida pelo livro para alguma causa ou entidade. Porém, o fator de maior impedimento se encontra na própria publicação. Sendo mulheres de classe média e alta (poucas não são desse meio, como Amélia Rodrigues) elas tinham que ser “introduzidas” na cena literária por um escritor ou crítico legitimado na sociedade ou, então, pela força da nobreza do nome de família, que por genealogia já tinha escritores ou poetas (quase todos formados em Medicina). Ao final dos anos 90 do século XIX, com a fundação das gráficas católicas (que entraram pesadamente no circuito, como forma de combater o Positivismo e a dissociação da Igreja do poder político, devido à República), tanto os Irmãos Salesianos quanto a Editora Vozes (dos beneditinos) passam a abrigar essas escritoras, embora orientando-as para temas abraçados pela Igreja. Só finalmente nos anos 20 do século XX, com a generalização do jornalismo, as mulheres não precisavam mais do guarda-chuva protetor.

Portanto, vários são os impedimentos que elas carregam, seja pela vida em sociedade, seja pelos paradigmas do romantismo e do naturalismo.

O poema de Adélia Fonseca³, poeta baiana, escrito no momento romântico, evidencia sua impossibilidade de tratar do maior tema do romantismo, o amor. Observe-se a sua indignação em um simples poema.

Meus desejos

Eu quisera dizer-te, meu anjo
Quanto és por minh'alma adorada;

² “A pétala de Rosa” foi publicada inicialmente no Jornal Eco Santamarense, em 09/01/1884 e [reunido] inserida em Alves (1998: 7-98)

³ Em viagem à Bahia. Gonçalves Dias a viu recitar seus poemas e escreveu um seu para ela com o título de Lesbia.

Eu quisera mostrar-te que trago
Tua imagem no peito gravada.

Eu quisera, que a sábia natura
Seus primores p'ra ti reservasse;
Eu quisera, que o Deus de bondade
De mil ditas teus dias t'coroasse.
Eu quisera, de todo o universo
Sobre o trono melhor te assentar;
Eu, enfim, desejara ser homem
E poético amor te ofertar.

Só em ti, enlevado, veria
O meu voto mais caro cumprido;
Quando u'alma, que a minha entendesse,
Ao Eterno eu houvesse pedido.

Tu então realizar[i]as, meu anjo,
Meu querido ideal amoroso;
Tu me deras do céu as delícias
Eu seria o mortal mais ditoso.⁴

Portanto, fica explícito que se ela quiser tratar do tema supremo do romantismo, ela terá de ser um homem, como está declarado na terceira estrofe.

As mulheres escritoras não desconheciam essas restrições. Inclusive muitos poemas se insurgem contra das regras sociais, como se pode notar nesse poema da mesma Adélia Fonseca. Interditada, pelas normas, de visitar seu amigo, interlocutor e mentor literário que está doente, sai-lhe espontaneamente esse poema

⁴ FONSECA, Adélia. *Ecos da minh'alma*. Bahia: Camillo de Lellis Masson, 1866. Livro encontrado na Biblioteca Nacional (Seção Obras raras). Este poema é dedicado a irmã, sg Lizir Alves.

Que preconceito tirano m'impede
 De voar pressurosa a teus lares?
 De poder, na ventura de ouvir-te,
 Extinguir da saudade os pesares?

Da saudade tão viva e profunda,
 Que, qual serpe, minh'alma envenena;
 Vem tu, pois, esmagar este monstro
 Que a tormentos cruéis me condena.

Com tuas sábias palavras
 Vem m'ensinar a esquecer
 Este mundo de mentiras
 Em que forçam-me a viver.

Ele, como tu bem sabes,
 Tem costumes sociais,
 Que nos privam de fazermos
 O que desejamos mais.

Em vão contra tais usanças
 Pretendo me rebelar;
 A elas cedo; sou débil;
 Não posso lutar travar.

.....

Vem ensinar-me a esquecer
 D'estes usos sociais,
 Que, sem razão, nos proibem
 O que desejamos mais.

(Fonseca, 1866: 132-133)

No entanto, percebe-se que existia uma rede formada no final do século XIX entre as mulheres do País e elas trocam ideias através das inúmeras

revistas escritas por elas⁵, também por cartas, mas através de poemas. Em um determinado momento em que o naturalismo estava no auge, a escritora gaúcha Anália Nascimento evidencia o seu conflito entre os momentos literários e as limitações do uso da linguagem pelas mulheres no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*. Meses depois, em outro poema, a romancista baiana Ana Ribeiro lhe responde, tentando acalmá-la. A própria Ana Ribeiro foge das normas escrevendo romances e contos, tomando como temas situações históricas ou situações experienciadas por ela em seu clã, como a vida de sua tia, que não tendo pretendentes, é forçada a viver no convento, onde morre. Voltada mais para a memória e lembranças, Ana Ribeiro burla as limitações, mas não ultrapassa a rígida vigilância da crítica da sua época.

Se não observarmos as condições de produção dessas escritoras, além das convenções sociais e culturais de sua época, caímos na armadilha de querer analisar as produções das mulheres pelos mesmos parâmetros da crítica moderna que acolhe as produções masculinas.

Na realidade, as produções das mulheres do século XIX e da primeira metade do XX iam de encontro, em geral, a esses parâmetros, pelos temas e assuntos escolhidos. Elas tentaram, a todo custo, construir uma forma de se expressar que driblasse as normatizações e convenções não só da arte literária como a pressão social exercida sobre seus comportamentos.

Exigia-se delas que não escrevessem palavras comuns, corriqueiras, como *beijo*, em vez de *lábios*, bem como outros vocábulos corriqueiros empregados no Naturalismo, e se restringissem ao jardim, em vez da floresta, do lago ao mar, do amor ao amor materno. Pode-se até verificar a mão masculina orientando as novas escritoras. Tomo aqui um trecho do prefácio do livro póstumo de Maria Augusta Guimarães. Seu primo e editor Eduardo Carigé resolve ditar 20 anos depois o livro para demonstrar às moças que se aventuravam em fazer poemas “realistas” mas o que deveria ser uma poesia feita por mulheres :

⁵ Várias pesquisadoras, nesses últimos vinte anos, têm resgatados centenas de periódicos.

Não dessas poesias realistas que hoje domina o espírito da mocidade e que não nos comove como o lirismo casto e puro que nos encanta o pensamento com o rendilhado da harmonia.

(Guimarães, 1896: 101)

No entanto, desde o Romantismo, calmamente e sem estardalhaço, as escritoras foram construindo metáforas que ultrapassavam o seu mundo limitado. Mas a maior liberdade que tomam está na prosa.

A liberdade do romance faz com que Maria Benedita Bormann (1853), sob o pseudônimo de Délia, discutisse de forma eficaz tal situação no romance *Lésbia*⁶. Segundo o comentário do livro realizado por Norma Telles, na reedição pela Editora Mulheres:

Lésbia é um romance de artista, um gênero que enreda o contínuo processo através do qual uma pessoa progride em direção à criação de sua arte. Trata-se de uma estória que aborda o desenvolvimento, formação e problemas específicos do artista e focaliza a busca de um “eu” criador que se manifesta também em outras esferas da vida – no caso deste livro, no corpo, nas roupas, na casa, refazendo os tradicionais espaços femininos. Um romance de artista escrito por uma mulher no século dezenove é muito raro por várias razões, apontadas por estudiosos, que não cabe enumerar aqui. Em breve, pode-se comentar que o campo de vivências das mulheres era muito mais limitado que o dos homens. Elas não iam à guerra, nem frequentavam universidades ou bordéis. E raramente eram artistas. Para tornar-se criadora, a mulher precisava enfrentar as experiências a ela destinadas e criticá-las. O livro de Délia, antecipando em uma década escritoras de língua inglesa dos últimos anos do dezenove e as modernistas do nosso século, estabelece a ligação entre a busca da protagonista por

⁶ Republicado o romance, em 1998, pela Editora Mulheres, de propriedade de Zahi-dée Muzart. Introdução de Norma Telles.

desenvolvimento artístico, independência financeira e amorosa, e a necessidade de um local de trabalho próprio.

As mulheres passam, também, através das formas de expressão, a ultrapassar as fronteiras sociais e literárias. E por causa dessas formas veladas, seus textos ou pareciam muito simples e claros ou então inexplicáveis.

Ainda Norma Telles evidencia o processo de construção do livro:

Como pode ser observado neste livro, a escritora é extremamente cuidadosa na escolha das palavras, provocando com isso ressonâncias e encadeamentos. Ela se torna bilingüe, multilingüe, criando uma estrutura na qual cada língua diferente ajuda a heroína a se livrar das incursões repressivas da outra. A heroína precisa ter acesso a vários mundos lingüísticos que dialogam entre si e a ajudam a estabelecer suas próprias regras.[5] Ela emprega esse recurso através de fragmentos, recortando e fazendo bricolagens para refazer sentidos. Acaba contrapondo-se às tendências dominantes de um monólogo com as metrópoles e uma pretensa homogeneidade cultural, refazendo nas brechas idéias correntes. No emprego das várias línguas está envolvida na busca de uma segunda identidade e da revisão das produções culturais. As citações não aparecem para ilustrar uma boa educação da personagem mas como a descoberta de uma outra interpretação. É assim também que utiliza os vários saberes que, ao invés de aparecerem como reguladores, sugerem inúmeras outras possibilidades, interrogando as vozes que ordenariam que se calasse. E por não querer se deixar fixar em categorias preestabelecidas é que também recusa a denominação de “Zola de saia”, que posteriormente Inês Sabino atribui a Maria Benedita Câmara Bormann. Percorre as várias escolas literárias, retirando delas o que lhe apraz.

Lendo as críticas, sempre escritas por homens (literatos e críticos), poucas consentiam em ver algum “dom poético ou literário” nessas produções. A maioria

dos críticos assumia um tom superior e magistral para evidenciar que tais produções não tinham fôlego, apresentavam pouca densidade ou mesmo desconhecimento literário, seja na métrica, seja no assunto, desautorizando suas produções e desqualificando suas autoras; usavam todo o poder da sua legitimidade de crítico ou escritor e suas palavras são semelhantes aos conselhos de um adulto para uma criança. Incentivavam a continuar, mas o maior espaço de seu texto evidencia seus erros e os poucos acertos. Quanto aos assuntos, como a maioria das autoras tratava do particular, do privado e do cotidiano, na maior parte das vezes, nem eram considerados.

Basta verificar a crítica do nosso aclamado Araripe Júnior sobre o livro de Délia no *Movimento literário do ano de 1893*:

Délia não perdeu a preocupação antiga da literatura brutal. Os temperamentos fortemente obscenos continuam a tentá-la; mas a sua pena, apesar disso, permanece incolor, inexpressiva, completamente ausente da veemência que poderia resgatar o erotismo desbragado das suas heroínas.⁷

E, assim, vamos encontrar tantos outros comentários, nenhum sinalizando uma boa ou potencial escritora.

Eufrosina Miranda (baiana, nascida em 1880), ao publicar seu livro, não tendo um padrinho literário, faz uma carta para o crítico de maior renome local, pedindo-lhe a “autorização”. E a resposta, que consta do livro, vem impressa nas primeiras páginas:

[...] Vamos, maviosa Poetisa, entremos no reflorado salão da publicidade.

Anima-nos a levar-vos a fortuna que nunca abandonou os audaciosos; impele-nos a não recusar o convite a auspiciosa estréia que é vosso (livro); enche-nos de coragem o não serdes uma desconhecida para esse público ao qual vamos apresentar.

(Miranda, 1909)

⁷ Disponível em: <http://www.editoramulheres.com.br/critica14.htm>. Acesso em: 03/02/2011.

E, após informar que ela já tinha várias publicações esparsas em periódicos, o crítico não deixa de evidenciar de onde fala e para quem fala:

[...] sois apenas uma estreante no livro, e a autora do livro não desmente a inspirada poetiza dos versos publicados em folhas avulsas.

Se a vossa obra não é um escrínio de deslumbrantes preciosidades, se não atinge o supremo ideal da Arte na forma e no fundo; acho-a escoimada dos graves defeitos dos que começam a fazer versos, e promissora duma vigorosa artista que ainda sereis, visto já não vos faltar inspiração, gosto e acurado pelo estudo.

Encontrei nos vossos E., os estos apaixonados de um Fagundes na ‘Canção de Amor’, a nota dolente como o grito das arapongas no sertão deserto de Casimiro de Abreu, e esse lirismo por vezes singelo e natural, cuja singeleza e naturalidade atinge o sublime na ‘Canção do exílio’ do autor do ‘Y-Juca-Pirama’ estão neste caso as produções ‘Caridade’ e ‘Às mães’.

Como a produção é da década de vinte do século XIX e o registro dos poetas é do romantismo, não se sabe, ao menos, se ele está aplaudindo ou informando o hiato de tempo. Mas pelo contexto da época, muito longe de ecos de progresso, que vinha avassalando o mundo e mesmo o Rio de Janeiro, creio que o crítico está demonstrando que ela está dentro das normas de escrita para uma mulher. Mas o que lhe falta... é mais estudo, mais exercício. Por causa dessa má-vontade com os textos de escritoras, e são inúmeros os exemplos, algumas delas criaram a estratégia de escapar desse tipo de crítica, diminuindo a importância das suas produções. A estratégia de Amélia Rodrigues, ao começar a publicar sua coluna quinzenal em uma revista, impediu qualquer crítico de diminuir sua contribuição na cena literária:

A condescendência com que me acolheram [a imprensa religiosa] prova e de sobra o fato de estar eu aqui, de te

achares tu a destrinçar toda essa enfiadeira de frioleiras alinhadas pela minha penazinha, que não saiu precisamente da oficina onde se fabricou... a de Rui Barbosa.

(Rodrigues: 1893)

Ou mesmo depois de estar em cena, a publicação de seus poemas selecionados e reunidos ao longo de mais de 30 anos em Bem-me-que-res, permanece com a mesma ambiguidade e ironia de sempre no prefácio:

Porque saem arranjados em livro estes versos? dá-lhes a minha presunção algum valor? – Nenhum! – Sinceramente reconheço que, por muitos faltos de originalidade e colorido e por muito abundantes de monotonia triste, não chegam à craveira das obras estimáveis ou procuradas, imerecendo, portanto, a honra da mais ligeira leitura à aristocracia dos intelectuais da temporada presente, com razão rigorosa e difícil de contentar.

Arranji-os em livro porque... o Liceu do Salvador ali está a erguer-se [...] e é preciso que cada qual tire do que lhe sobra alguma coisa para ajudar a fazer aquela colméia bendita.

[...]

Ousadia apadrinhada por tão aceitável motivo deve ter curso tranqüilo, e não haverá de certo alma boa – mesmo a dos críticos intransigentes – que lhe vá por embargos à viagem aventureosa e humilde pelos arraiais da caridade.

Portanto, nada mais tenho a dizer ao entendimento que aqui puser olhos curiosos se não isto:

– Toma os versos, caríssimo; não os leias, se lhes não puderes suportar o pouco mérito: nem todas as Musas possuem túnicas de seda púrpura e éfode de pérolas para oficiarem no tempo da Poesia; – não te esqueças

porém, se⁸ és alma boa, de que, mais que o sabor literário de páginas bem feitas, vale o gozo de fazer bem aos desamparados.

(Rodrigues, 1906)

Pelas esparsas transcrições aqui colocadas, essa fala mostra as minhas inquietações na prática de análise e busca de sentidos e interpretação dos textos de autoria feminina. Trata-se, principalmente, do modo de operacionalizar e trazer à tona os sentidos escamoteados dos textos das escritoras que viveram no século XIX e início do XX, discurso que insiste em ser diferente do discurso hegemônico de autoria masculina, e cujos códigos não sintonizam com os códigos de um esquema “masculino”, segundo Rita Schimdt.

Tenho, portanto, a intenção de trazer à cena os impasses de operacionalização que essas pesquisadoras envolvidas com o resgate de escritoras de séculos anteriores, têm com a produção de autoria feminina.

Assim, nós, as estudiosas dessa produção, não podemos tomar como paradigma a crítica moderna, a ponto de fazer o mesmo com essa produção. Precisamos, sim, é deslocar nosso olhar para outro tipo de crítica que contemple as condições de produção e o contexto histórico cultural da época. Teríamos de buscar, como buscamos, operar com outros instrumentais e esses viriam da contemporaneidade, quando outros elementos começaram a ser ressaltados, tais como o contexto, para quem falavam, o que queriam dizer. E só pelo caminho da crítica feminista, os textos dessas autoras começaram a revelar basicamente suas inquietações, suas visões de mundo e suas limitações na vida social.

Para desenvolver essa reflexão, portanto, parto do princípio de que, desde a construção da Modernidade, em função da divisão sexual do trabalho, colocava-se a mulher para viver em um espaço privado e quase ve-lado da sociedade. Mas não é só isso: pela própria divisão de tarefas, suas responsabilidades estavam limitadas à casa, ao cuidado com os filhos e,

⁸ Esta revista de longa duração teve dois títulos. Enquanto esteve sob a direção de Amélia Rodrigues intitulava-se *A Paladina*, dois anos após, em 1912, mudando a direção passou a chamar-se *A paladina do lar*.

para isso, pouca instrução bastava, apenas um verniz (música, línguas e etiqueta social) para as poucas horas que podia conviver nos salões com outras pessoas, fora do âmbito familiar.

No entanto, várias dessas mulheres se rebelaram e ousaram ser elas mesmas ultrapassando tais limitações, tornando-se autodidatas, influenciando na educação e instrução de suas filhas, que despontariam como escritoras e jornalistas.

A linha teórica contemporânea mais forte é aquela que assume (dilui) a literatura como mais um discurso dentro dos vários discursos da cultura, a qual podemos adentrar ou melhor aceitar, porque ela desaloja a autorreferencialidade da literatura, seus métodos e procedimentos específicos, a avaliação e, por seu turno, dá lugar ao híbrido (não exigindo formas puras nem a intenção da universalidade ou da essencialidade), portanto, deixando de, por um lado, ser considerada apenas pela categoria estética (como foi desenhada pelo séc. XIX e consolidada no séc. XX, sendo seu último exemplo a *História concisa da literatura brasileira*, escrita por Bosi) e, por outro, agrega e acrescenta à discussão outros temas e o olhar do cotidiano, ao gosto da literatura de autoria feminina por aquela época.

Se, na Idade Média, com a literatura oral, como aponta Ria Lemaire, dois códigos diversos corriam paralelos referentes aos respectivos imaginários, como comprovam as expressões da literatura popular e oral, qual ou quais impasses e barreiras aconteceram na Modernidade, com a consolidação da escrita, com a divisão sexual do trabalho e a divisão de um espaço público e privado para a mulher escritora? Será que, na Modernidade, a mulher deixou de escrever? E a tradição, aquela passada oralmente, de boca em boca, contada pelas mulheres, não deveria excitar outras mulheres a escrever? Será que podemos recorrer a essa tradição, a essa resistência silenciosa, não documentada pela literatura, mas que chega até nossos dias através dos estudos de literatura oral e popular? Será que podemos tomá-la como um fio condutor para analisar temas e gêneros literários, considerados pela Modernidade, como subgêneros (correspondência, folhetins, crônicas, diários) e, portanto, indesejáveis de figurar no cânone universalista? Como e por que nem sequer apontar a sua existência? Basta folhear as páginas de periódicos ou da própria Antologia, coordenada por

Zahidée Muzart, para perceber quantas autoras existiram e publicaram (Muzart, 1999, 2004 e 2009). Será que elas foram olvidadas porque escreveram textos ruins ou porque seriam textos que não se enquadravam nos interesses e princípios universalistas e puristas dos críticos literários da modernidade?

Seguindo Foucault e outros teóricos do momento, a narrativa contemporânea deve contemplar as vozes que foram excluídas e que não detinham poder político e ideológico. A atual postura implica desenhar uma narrativa da literatura não linear, mas que dê conta das simultaneidades, rupturas, descontinuidades, descompassos históricos, condições externas de possibilidade, condições de produção, como também dê meios para a construção de outras categorias, deixando de lado o paralelismo eurocêntrico de estilos (predominantes) e gêneros literários (prestigiados) instituídos pela alta literatura, parâmetro que também excluiu da História da Literatura os textos dos negros e de imigrantes, neutralizando-os como obras “bárbaras” ou como “subliteratura” e considerando-os como ameaça aos padrões vigentes, segundo Schmidt. Tentar inserir esses autores e autoras no cânone estabelecido não nos interessa, porque ficaram evidentes os critérios de exclusão que foram empregados para a análise e julgamento da produção de autoria feminina. Mas não se pode mais aceitar que elas constituam a margem e, sim, construir outra forma de história da literatura. Essa ou essas novas formas de narrativa, é que deixo para os futuros estudiosos. Meu trabalho foi apenas apontar e questionar o problema.

Referências bibliográficas

- ALVES, Ivia. Uma questão conflitante: a categoria do estético na produção de autoria feminina. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidée. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Mulheres, 2003. p. 491-498.
- ALVES, Ivia. *Interfaces: ensaios críticos sobre escritoras*. Ilhéus, Bahia: Editus, 2005.
- ALVES, Ivia (Org. e Apres.). *Amélia Rodrigues: itinerários percorridos*. Santo Amaro: NICSA; Salvador: Quarteto, 1998.

- ALVES, Lizir Arcanjo (Org.). *Mulheres escritoras na Bahia: as poetisas 1822-1918*. Salvador: Étera, 1999.
- BORMANN, Maria Benedita [Délia]. *Lésbia*. Atualização do texto e introdução por Norma Telles. Florianópolis: Mulheres, 1998.
- CARVALHAL, Tania Franco. *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL/ Unisinos, 1996.
- GUIMARÃES, Maria Augusta. *Lira dos vintes anos*. Bahia: Diário da Bahia (Gráfica), 1896.
- FONSECA, Adélia. *Ecos da minh'alma*. Bahia: Camillo de Lellis Masson, 1866.
- LEMAIRE, Ria. Expressões femininas na literatura oral. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995. p. 93-123. (Trad. Dioneia dos Santos Lages).
- MIRANDA, Áurea. *Fragmentos d'alma: versos da adolescência*. Bahia: Typ. Bahiana de Cincinato Meclchiades Ilustr, 1918.
- MIRANDA, Eufrosina. *Eflúvios: primeiros versos*. Salvador: Tipografia Bahiana, 1909.
- MUZART, Zahidée. Resgates e ressonâncias: uma *beauvoir* tupini-quim. *GT A mulher na literatura/ANPOLL*, 2000. Disponível em: <<http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br>>. Acesso em: 2 fev. 2011.
- MUZART, Zahidée (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999, 2004, 2009. 3v.
- SCHMIDT, Rita T. *Pensar (d)as margens: estará o cânone em estado de sítio?* In: CONGRESSO ABRALIC, 5., 1999, Rio de Janeiro. *Anais...: Cânones & Contextos*. Rio de Janeiro: Abralic, 1997. v.1, p. 287-291.
- RODRIGUES, Amélia. Cartas a uma amiga. In: _____. *Leituras Religiosas*, Rio de Janeiro: Esc. Tipografia Salesiana, 1893. (recorte, sem página).
- RODRIGUES, Amélia. *Bem-me-Queres*. Bahia: Esc. Tipografia Salesianas, 1906.

- SCHMIDT, Rita. Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL/ED; Unisinos, 1996. p. 115-121.
- TELLES, Norma. Introdução. In: BORMANN, Maria Benedita [Délia]. *Lésbia*. Florianópolis. Disponível em: <<http://www.editoramulheres.com.br>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

ESCRITA À FLOR DA PELE: A INSCRIÇÃO DO CORPO NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Kelen Benfenatti Paiva
Universidade Federal de Minas Gerais

[...] a escrita se faz por seus traços de memória marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos, no pulsar do sangue que faz bater o coração na ponta nos dedos, na superfície das páginas, da tela, da pedra, e onde se possam fazer traços [...].

Ruth Silviano Brandão

“A escrita se faz com o corpo” afirma Ruth Silviano Brandão em seu ensaio “O corpo escrito da Literatura” (BRANDÃO, 2006: 34). Tal afirmativa parece ainda mais significativa quando o assunto é autoria feminina. É possível afirmar que as mulheres, ao se embrenharem pelo labiríntico processo criador da escrita literária, deixam entalhados nessa escrita seus corpos.

Na busca dos rastros deste entalhamento do corpo feminino na literatura é que a presente comunicação se propõe a ressaltar em contos contemporâneos de autoria feminina como se dá a inscrição desses corpos. De que forma o corpo feminino é retratado, representado e inscrito na literatura feita por mulheres.

Não se trata, contudo, de reproduzir a mítica do corpo feminino, a idealização desse corpo, como muito se viu, por exemplo, em relação à maternidade e sim ressaltar que aquela que escreve deixa rastros em sua

escrita de sua condição social, cultural, étnica e de gênero, esboçando as identidades que a constitui.

Elódia Xavier, em seu livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007), propõe uma análise da representação do corpo na narrativa de autoria feminina. Para tanto, amplia e reformula a proposta de análise de Arthur Frank, desenvolvendo uma espécie de tipologia do corpo. Em sua pesquisa, a autora propõe dez categorias de corpos presentes nas narrativas feitas por mulheres de diferentes épocas. O corpo invisível, o subalterno, o disciplinado, o imobilizado, o refletido, o violento, o envelhecido, o degradado, o erotizado, o liberado.

Tal categorização não pretende dar conta da totalidade da representação do corpo feminino nas narrativas de autoras como Júlia Lopes, Carolina Maria de Jesus, Nélide Piñon, Lya Luft, Lygia Fagundes Telles, Marta Medeiros, Rachel Jardim, Marilena Felinto, Rachel de Queiros, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Heloísa Seixas, Márcia Denser e Fernanda Young e sim destacar que o corpo entalhado em palavras por essas e tantas outras mulheres é um lugar de “inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (apud XAVIER, 2007: 223).

Neste sentido, parece pertinente a busca de elementos nos contos de autoras contemporâneas que nos permitam observar a literatura como local de demarcação de espaço em que se inscrevem a própria constituição do sujeito, suas posições pessoais, políticas, ideológicas e sociais. É possível afirmar que muitas escritoras criam personagens femininas, inscrevem corpos de mulheres com atitudes transgressoras de reação a um processo histórico de anulação e silenciamento na trajetória das mulheres.

Assim, encontramos nas narrativas de escritoras contemporâneas muitas personagens conscientes do que se denomina feminino, em seu sentido primordial, daquilo que se liga diretamente à mulher, do próprio corpo, de sua sexualidade e de sua eroticidade. Figuras femininas criadas na contramão de uma espécie de “horror ao corpo”, que se desvencilham dos padrões de comportamento atribuídos socialmente à mulher e tomam posse de seus corpos, transformando-os em fonte de prazer.

Distintas da forma idealizada como foram figuradas aos moldes românticos, como anjos ou demônios, puras, santas ou sedutoras e fatais, as mulheres criadas por mulheres, em muitos casos, carregam consigo um tipo de denúncia e de registro da condição feminina e de certa busca de identidades. Retratam ainda as transformações e principais dilemas enfrentados ao longo dos séculos pelas mulheres.

Em muitos contos o que se observa são personagens que não aguardam passivas o que a sociedade ou seus pares lhes impõem. Em outros, as personagens que reproduzem os estereótipos femininos funcionam na narrativa também como forma de denúncia ou de crítica a uma sociedade que insiste em legar à mulher o lugar da submissão e da margem. Como amostragem dessa dicção que fala de um lugar marcadamente feminino, que inscreve o próprio corpo e sua condição biológica e psicológica em sua escrita, vale lembrar alguns nomes de autoras contemporâneas cuja literatura nos possibilita pensar a questão. Lembro Lygia Fagundes Telles, Cidinha da Silva a portuguesa Maria Teresa Horta, para citar apenas algumas mulheres que souberam dizer bem sobre as mulheres.

Desconstruindo estereótipos

É na voz de uma de suas personagens femininas que Lygia Fagundes Telles coloca o grito da literatura feita por mulheres: “Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos” (TELLES, 1998). Vale destacar a importância de tal afirmativa na história da literatura de autoria feminina que se propõe a dar voz às mulheres, falar de seus anseios, de suas expectativas, do que lhes aflige ou lhes alegra, dos devaneios, das utopias, da busca de si mesmas, da pluralidade de elementos identitários que as constituem, das questões do ser humano, dos problemas sociais, das questões filosóficas, políticas e ideológicas. Trata-se do empenho em ampliar por meio da resistência intelectual e criativa o denominado “universo feminino”, num processo lento de escrita e de conquistas das mulheres que se dedicam às letras.

A desconstrução de estereótipos, pode-se dizer, é uma marca bastante evidente da literatura de autoria feminina na contemporaneidade. Para destacar essa característica, retomo duas categorias da tipologia dos corpos de Elódia Xavier – o corpo envelhecido e o corpo erotizado – nos contos “A ceia”, de Lygia Fagundes Telles; “Aconteceu no Rio de Janeiro”, de Cidinha da Silva, além dos contos “Mônica” e “Lídia”, de Maria Teresa Horta.

Trata-se de um recorte, uma pequena amostragem de como essa desconstrução é elemento importante em uma literatura que está a serviço da arte e da causa feminina, comprometida em denunciar e criticar a opressão feminina quer pelos padrões de beleza e juventude quer pelas regras sociais e culturais de comportamento.

O corpo envelhecido

O envelhecimento do corpo, a perda da juventude e a inevitável sensação de proximidade da morte fazem parte das inquietudes do ser humano e talvez incidam de forma mais contundente na vida das mulheres, uma vez que os padrões de beleza estabelecidos socialmente estão atrelados a fatores como a juventude e a magreza, entre outras características. É a autora quem destaca:

Se a sociedade industrial em que vivemos marginaliza o idoso em geral, as mulheres sofrem mais os efeitos dessa marginalização, uma vez que cultura dominante impõe-lhe os padrões de beleza e juventude. O corpo, produzido pela mídia, corrobora esses princípios, transformando a vida das mulheres idosas numa eterna frustração.

(XAVIER, 2007: 85)

Se o não reconhecimento de si diante da velhice – tão bem eternizado pelos versos de Cecília em “Retrato” –

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios, nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração que nem se mostra.
Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
Em que espelho ficou perdida a minha face?

(MEIRELES, 1983: 84)

– ressoam nos textos escritos por mulheres, a imagem do corpo envelhecido aparece ora como reflexão da própria existência e da finitude da matéria ora como crítica ao culto excessivo da jovialidade em detrimento da velhice.

Para lembrarmos apenas dois contos de autoras contemporâneas em que a questão se apresenta, ressalto “A ceia”, de Lygia Fagundes Telles e “Aconteceu no Rio de Janeiro”, de Cidinha da Silva. No primeiro, o envelhecimento do corpo feminino é evidenciado pelo fim do relacionamento entre Alice e Eduardo. Este, após uma união de mais de quinze anos, rompe com a protagonista e pretende se casar com Lili, Olívia, uma mulher jovem. O último encontro, “a última ceia”, regada a pão e vinho, se dá em um restaurante no final da noite e é marcado pela ironia da protagonista e por sua recusa pela separação.

Ao longo da narrativa, a autora deixa nas entrelinhas o esboço do corpo envelhecido de sua protagonista. No diálogo estabelecido entre o casal, Alice busca ressaltar o que teria de novo: o perfume que lembra tangerina e o novo corte de cabelo, uma tentativa de “remoçar”, de parecer mais jovem.

O corpo envelhecido é desenhado para o leitor à medida que Alice, de forma irônica e mordaz, refere-se à nova namorada de Eduardo que é muito mais jovem do que ele próprio. Ao se opor rispidamente à jovialidade de sua rival, a protagonista vai se desvendando aos olhos do leitor:

[...] E a raposinha foi fazendo mais perguntas ainda...
Por que você a chama de raposinha?

Porque ela tem cara de raposinha, não tem? Tão graciosa.
E já sabe tudo a meu respeito, não? Até a minha idade. [...]
(TELLES, 1971: 94)

– Tão jovem, não, Eduardo?
– Alice, você prometeu.
– E naturalmente vai vestida de noiva, ah, sim, a virgenzinha... Já dormiu com todos os namorados, mas isso não choca mais ninguém, imagine! Tem o médico amigo que costura num instante, tem a pílula, morro de inveja dessa geração, como as coisas ficaram fáceis!
(TELLES, 1971: 101)

A nítida demarcação do pertencimento a uma outra geração que não vivenciou as liberdades proporcionadas pelo uso da pílula anticonceptiva, propagada na década de 1960, e da liberação gradativa do comportamento sexual feminino reforçam a imagem de si mesma projetada pela protagonista. Contudo, ela também é exceção às regras de comportamento feminino impostas socialmente à medida que mantém um relacionamento com um homem mais jovem.

Não há no discurso de Alice um lamento explícito pelo envelhecimento de seu corpo, mas a recusa pela perda, por sua “rápida substituição” por uma mulher bem mais jovem.

Há indícios ainda da caracterização do corpo feminino envelhecido na descrição do narrador onisciente que afirma: “Com certa surpresa, como se a estranhasse, ele [Eduardo] continuou olhando aquela silueta curva e desfeita” ou no diálogo de Eduardo e Alice sobre seu novo corte de cabelo:

[...] Pude ver que seu penteado também é novo.
– Cortei o cabelo. Remoça, não é mesmo?
– Não sei se remoça, Alice, só sei que te vai bem.
(TELLES, 1971: 100)

A consciência e o incômodo causado pelo envelhecimento do corpo se dá não pela própria reflexão, mas é gerada pela situação do rompimento

e reafirmada pelo desfecho da narrativa em que a visão e posição da sociedade se mostra impetuosa em relação ao envelhecimento da mulher:

– A madama está se sentindo mal?

Ela abriu os dedos. Rolou na mesa uma bolinha compacta e escura.

– Estou bem, é que tivemos uma discussão.

O garçom recolheu o pão e o vinho. Suspirou.

– Também discuto às vezes com a minha velha, mas depois fico chateado à beça. Mãe tem sempre razão – murmurou, ajudando-a a levantar-se. – Não quer mesmo um taxi?

– Não, obrigada. – Apertou de leve o ombro do moço. – O senhor é muito bom. [...]

(TELLES, 1971: 102)

Ao trazer à tona o tema da diferença de idade nas relações afetivas, Lygia Fagundes Telles questiona os tabus da sociedade em relação ao desejo feminino. Sua protagonista, embora fadada ao abandono pelo homem mais jovem com quem se relacionara – situação típica e estereotipada –, após o último encontro, levanta “sua face de máscara pisada” e segue consciente do preço a ser pago por um corpo envelhecido.

Vale lembrar que nesse conto como em outros de autoria feminina a reprodução de uma situação típica dos preconceitos sociais em relação ao envelhecimento do corpo feminino e da relação afetiva entre uma mulher mais velha e um homem jovem é utilizada como crítica aos preconceitos, como discussão das questões gênero, como questionamento dos padrões de comportamento a partir dos quais o corpo feminino envelhecido sofre uma espécie de punição estabelecida socialmente, é destinado ao abandono, à marginalização amorosa. Ao passo que o homem mais velho desfruta socialmente de status e aclamação quando se envolve com uma mulher jovem.

A velhice também será retratada no conto “Aconteceu no Rio de Janeiro”, de Cidinha da Silva. Neste, a protagonista é Dona Mariana: “uma senhora de oitenta anos, bem vividos, corpinho de sessenta e cinco, disposição e humor de quem nasceu para bem viver” (SILVA, 2007: 41). Seguindo uma rotina diária, a protagonista, avó de Marianinha, “escolhe

a roupa, um batom que combine, passa o perfume leve que a acompanha há trinta anos. Chega pontualmente às 16h15 e espera os pãezinhos que ficam prontos às 17horas”, na padaria do bairro.

Os detalhes da rotina de D. Mariana e suas manias levam inicialmente o leitor a invocar a imagem “típica” da avó que povoa o imaginário coletivo em nossa sociedade. Contudo, o envelhecimento da mulher é ressignificado pela autora que desconstrói a figura estereotipada da avó ao descrever a cena:

D. Mariana chega ao estabelecimento e é cumprimentada por todo mundo. Esgueia-se entre as mesas lotadas de rapazes de sungas coloridas, salpicados de areia, molhados do banho de mar. Sorridentes,ERVEJEIROS, cheios de bossa. [...] Sentam-se em um cantinho discreto e D. Mariana acerta o aro dos óculos escuros. [...] Faltam quinze minutos para as 17 horas e Marianinha, impaciente, pergunta: ‘Mas vovó, por que a senhora não usa o serviço *delivery*? Fica aqui esperando o maior tempo para pegar esses pãezinhos. Ou por que a senhora não sai de casa mais tarde? Já estamos sentadas aqui há meia hora.’

‘Ora minha filha (passando os olhos pelo traseiro do gostosão mais próximo e pela profusão de peitorais, bíceps, adutores e outros glúteos ao redor), e você acha que eu iria perder essas be-le-zuuuu-ras?’

‘Vóooo!?’

(SILVA, 2007: 41)

A imagem estereotipada da avó é substituída pela da mulher idosa que não anula sua sexualidade e segue sendo um ser de desejos. D. Mariana vive sua sexualidade por meio da visão, um sentido culturalmente ligado ao desejo masculino. A inversão é significativa na desconstrução do estereótipo feminino, pois a protagonista faz-se símbolo da transgressão ao requerer para si a primazia do sentido da visão como forma de despertar seu desejo, alimentando-se do olhar, da imagem de corpos masculinos “salpicados de areia, molhados de banho do mar”.

A protagonista de Cidinha da Silva sinaliza para questões importantes na vida das mulheres: a sexualidade e o desejo feminino que independe do envelhecimento do corpo.

O corpo erotizado

Outra forma de desconstrução dos estereótipos femininos na literatura feita por mulheres se refere à questão da erotização do corpo. A erotização do corpo feminino é extremamente explorado pela mídia como capital, produto de consumo, objeto de desejo em uma sociedade culturalmente motivada ao culto do corpo. Contudo, em vários contos de autoria feminina ocorre uma inversão desta erotização, pois ela se dá como forma de autoconhecimento, um auto-erotismo. Assim em vez de ser erotizado para o prazer do outro, o corpo feminino será fonte de prazer próprio.

O que se observa na narrativa de muitas escritoras contemporâneas é a apropriação do próprio corpo pela linguagem. Ao escrever e inscrever o corpo feminino, suas personagens se fazem agentes, sujeitos sexuais e não meros objetos do desejo masculino. Arleen B. Dallery, no artigo “A política da escrita do corpo: *écriture féminine*”, atenta para a questão de forma esclarecedora:

Na verdade, o corpo da mulher é excessivamente determinado. Consequentemente, falar o corpo pressupõe um corpo real com suas construções anteriores a serem desconstruídas pela mulher no processo de se apropriar discursivamente de seu corpo.

(DALLERY, 1997: 69)

Essa apropriação discursiva de que fala a autora é peça fundamental na história das conquistas das mulheres. Ao tomar para si a pena, as mulheres estabeleceram uma forma de resistência ao silenciamento. Além disso, ao criarem personagens que de forma direta ou indireta criticam e desconstruem as imagens estereotipadas pela sociedade por meio da mídia, da escola, da literatura ou outras artes, as escritoras reivindicam o direito de participar, por meio da escrita, de um movimento de transfor-

mação das estruturas sociais e culturais, embora tenham ciência de que se trata de um longo e lento processo.

Rosiska Darcy de Oliveira, em seu artigo “A cicatriz do andrógono”, reflete sobre a apropriação discursiva da mulher e sobre o feminino e afirma:

Nas mulheres que escrevem hoje vivem as mães e avós que esconderam diários, vive também a experiência do livre exprimir-se assim como vive a ambigüidade face ao que se está sendo. Nas mulheres que estão escrevendo vive uma ancestralidade feminina que forma com a experiência andrógona de hoje uma coisa sem equivalente que, aliás, não se repetirá. Talvez seja a essa coisa que estamos chamando de feminino na literatura.

(OLIVEIRA, 1990: 159)

O mérito dessa escrita que se faz com o corpo estaria, segundo a autora, no fato de dar visibilidade ao invisível, à libido feminina, ocultada pela libido masculina autoreferente. (OLIVEIRA, 1990: 160)

Na apropriação discursiva do próprio corpo, a auto-erotização será marca constante na literatura contemporânea feita por muitas mulheres. Bons exemplos da inserção nessa vertente são alguns contos de Maria Teresa Horta, como “Mônica” no qual se observa o discurso do desejo, a exaltação dos sentidos, a celebração do erotismo como força de libertação da subjetividade feminina.

A autora desconstrói o estereótipo da mulher dominada sexualmente, cujo papel primordial é servir ao desejo do outro. Ao contrário, sua personagem será um ser que deseja e satisfaz seus anseios, sem se preocupar com as convenções instituídas quanto aos padrões de comportamento feminino.

Sobre as limitações impostas ao corpo feminino – produto social, cultural e histórico – Mary Del Priori destaca como a sociedade ao longo do tempo impôs normas, estabeleceu seus usos e funções. As inúmeras transformações por que passou o corpo feminino, desde sua limitada “função de procriação” até a liberação sexual feminina proporcionada pela “revolução silenciosa” das últimas décadas não foram suficientes

para dirimir “a dissimetria profunda entre homens e mulheres na atividade sexual. Quando da realização do ato físico, desejo e excitação física continuam percebidos como domínio e espaço de responsabilidade masculina” (DEL PRIORI, 2000: 11).

É na contramão das resistências às transformações dos papéis sociais e dos padrões de comportamento que Maria Teresa Horta questiona esse domínio masculino e dá as suas personagens femininas o comando do ritual erótico-amoroso, como ocorre no conto em questão. Mônica, a protagonista, observa, deseja e conquista Pedro:

Primeiro desejou impaciente tocar-lhe o peito, depois imaginou-lhe as nádegas ásperas, os ossos salientes das ancas, o sexo grande. E o seu corpo enrijeceu: os bicos dos seios, a língua, o clítoris, um suco grosso a formar-se já no interior da vagina. [...] Mônica avançou os dedos até ao seu braço apoiado no peitoral estreito e procurou-lhe o calor debaixo da camisa branca que ele usava, indo através do punho lasso sob o qual a mão trepou depois sem custo, visto-riando a tomar conhecimento da temperatura da sua pele. [...] Viu-o estremecer e afastar-se, esquivo, admirado; como se fugisse, como se não quisesse continuar a ser tocado, tomado, à vista de todos.

(HORTA, 2005: 5)

A exploração sensorial é condutora do jogo do prazer e a exposição do próprio desejo se revela como questionamento da realidade social. Libertada das interdições sociais e culturais, a mulher, nesse conto, quebra o silêncio do corpo e reclama para si o direito ao prazer, fazendo-se sujeito de seu próprio desejo.

É possível afirmar que várias personagens femininas de Maria Teresa Horta são eroticamente liberadas, não seguem protocolos de conduta estabelecidos pela sociedade, e têm consciência do prazer que o próprio corpo pode proporcionar. Nesse sentido, o erotismo funciona como questionamento da repressão feminina, denúncia da opressão e ao mesmo tempo como reafirmação da libertação e liberação da mulher. Uma escrita que é ao mesmo tempo feminina e feminista como

atenta BITTENCOURT (2005: 14), uma literatura comprometida com a história das mulheres.

Em “Lídia”, outro conto de Maria Teresa Horta, o corpo erotizado também se evidencia. A protagonista, uma mulher casada que repulsa o contato com o marido, se fecha em seu quarto e em um mundo próprio, em estágio febril, magra, nua, com o rosto desfeito, age estranhamente aos olhos do marido que planeja interná-la. O conto parte da caracterização do corpo feminino que sofre lentamente, na narrativa, uma metamorfose. Lídia, no início do conto, olha-se no espelho e observa marcas vermelhas nas costas, pouco a pouco, as marcas vão ficando mais evidentes e ardentes e os estados de consciência e de loucura se alternam. Cada vez mais distante de sua vida real, a protagonista, em seu quarto, descobre o próprio corpo e vive sua sexualidade em um processo de auto-erotização.

Essa auto-erotização e descoberta do próprio corpo pode ser exemplificada se pensarmos na utilização da metáfora das asas. Para além da correspondência imediata das asas com o voo, do símbolo de liberdade e, portanto, da libertação feminina do espaço do quarto privado para o espaço aberto e sem limites, é possível pensarmos na correspondência entre as asas e o desejo feminino.

Nesse sentido, vale lembrar que na história de opressão das mulheres, o desejo e a sexualidade ficaram sempre podados pelo pudor e pelo recato. A partir dessa chave de leitura, parece interessante destacar que a figura feminina desenhada por Maria Teresa Horta vai pouco a pouco desvinculando-se dos padrões de comportamento e das atribuições ditas femininas, para dar corpo ao próprio desejo. As asas, representação do desejo feminino, arde “de dentro para fora”, à flor da pele, brota de forma dolorosa e ardente, causa estranhamento na própria mulher “que não se reconhece no espelho” e no homem que “sentiu-se amedrontado” e “enojado”.

Embora haja um estranhamento feminino com o despontar das “marcas vermelhas” do desejo, o incômodo do nascimento das asas vai sendo absorvido e, conseqüentemente, há um reconhecimento do corpo por meio do toque: “a olhar o corpo liso e macio que percorreu com as

mãos. Apenas ao de leve” (HORTA, 1985: 159). Em seguida, há a exploração e o autoconhecimento do próprio corpo:

Ficava horas alisando o próprio corpo com a ponta dos dedos, passando a língua pelos braços, pelos joelhos, pelos pulsos. [...] Debaixo do chuveiro masturbava-se até se sentir exausta. [...] Depois frente ao espelho do quarto voltava a acariciar-se, lentamente, entreabrindo os lábios da vagina e vendo o pequeno clítoris nefacto, erecto e húmido.

(HORTA, 1985: 166)

No final da narrativa, sentindo-se ameaçada pela presença do marido e do médico, a protagonista se lançou pela janela de seu quarto, “Abriu as asas. Cintilantes ao sol da tarde. E voou.” O elemento fantástico na narrativa, o poder metafórico das imagens criadas pela autora, reafirmam a escrita com o corpo de mulher. A erotização e metamorfose do corpo feminino produzem um efeito de conscientização da própria condição feminina e do longo e doloroso processo de libertação e emancipação.

A partir da leitura dos contos de Maria Teresa Horta, do de Lygia Fagundes Telles e do de Cidinha da Silva, além da crítica aos estereótipos instituídos socialmente ou de sua desconstrução, é possível apreender um fio condutor que os liga. Uma temática se encontra nas linhas e entrelinhas dessas escritas de mulheres: o desejo feminino. Desejo que desenha para si mesma o corpo erotizado, como se observa nas construções das protagonistas, que transcende os limites das interdições sociais como em Mônica; possibilita a metamorfose do corpo e é ao mesmo tempo sinônimo de libertação, como em Lídia e de dependência, em Alice; um desejo que sobrevive ao corpo envelhecido, como em D. Mariana. Um desejo à flor da pele que se inscreve de forma marcante no corpo do texto dessas e de tantas outras mulheres.

Referências bibliográficas

BITTENCOURT, Miriam Raquel Morgante (2005). *A escrita feminina e feminista de Maria Teresa Horta*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis –

- UNESP. Disponível em: http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048019P1/2005/bittencourt-mrm_dr_assis.pdf. Acesso: 15 jan. 2011.
- BRANDÃO, Ruth Silviano (2006). O corpo escrito da Literatura. In: *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- DALLERY, Arleen B. (1997). A política da escrita do corpo: *écriture féminine*. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (1997). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos.
- DEL PRIORE, Mary (2000). *Corpo a corpo com a mulher: pequena história da transformação do corpo feminino no Brasil*, São Paulo, Senac.
- HORTA, Maria Teresa (2005). Mônica. In: COELHO, Luísa. *Intimidades*. Rio de Janeiro: Record.
- HORTA, Maria Teresa (1985). Lídia. In: *Contos*. Lisboa: Editorial Caminho.
- MEIRELES, Cecília (1983). *Obra poética*. Nova Aguilar S. A.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. (1990). A cicatriz do andrógeno. In: *Revista Tempo Brasileiro: Feminismo e Literatura*. N. 101, abril/junho. p. 145-162.
- SILVA, Cidinha da (2007). Aconteceu no Rio de Janeiro. In: *Cada tridente no seu lugar*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Mazza.
- TELLES, Lygia Fagundes (1971). A ceia. In: *Antes do baile verde*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- TELLES, Lygia Fagundes (1998). *As meninas*. 32ª ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- XAVIER, Elódia (2007). *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres.

**AS HORAS NUAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES: A
CARACTERIZAÇÃO DE ROSA AMBRÓSIO
A PARTIR DA SUA RELAÇÃO COM DIONÍSIA**

Dina Chainho Chora
Universidade de Lisboa

Le sens (ou la fonction) d'un élément de l'œuvre, c'est sa possibilité d'entrer en corrélation avec d'autres éléments de cette œuvre et avec l'œuvre entière.

[...]

tout personnage se définit entièrement par ses rapports avec les autres personnages.

Tzvetan Todorov

Um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea, Lygia Fagundes Telles foi agraciada, ao longo da sua carreira, com vários prémios dentro e fora do Brasil, o que traduz a magnífica receção da sua obra por parte de leitores e críticos quer nacionais quer estrangeiros¹. É também elucidativo da qualidade do seu trabalho, o facto de muitas das suas narrativas estarem publicadas e traduzidas² em diversos paí-

¹ Dentre os prémios recebidos destacam-se o *Golfinho de Ouro*, o Grande Prémio da Associação Paulista dos Críticos de Arte, e o prémio *Jabuti* por “Invenção e memória” (2001), o prémio *Moinho Santista* pelo conjunto da sua obra e o *Prémio Camões*, o galardão mais importante da literatura em língua portuguesa, pela qualidade da sua obra, estes dois em 2005.

² No Brasil, assistimos à reedição da sua obra pela Editora Rocco que tem os direitos de edição desde 1997. Inicialmente os seus textos foram divulgados em Portugal pela editora Livros do Brasil e hoje essa função está a cargo da Editorial Presença. Temos ao nosso dispor várias coletâneas de contos - *Antes do baile verde*, *A disciplina do amor*, *A noite escura e mais eu*, *A estrutura da bola de sabão*, *Histórias de desencontro* – e os romances *Ciranda de Pedra*, *As meninas*, *Verão no Aquário* e *As Horas Nuas*.

ses³ e de algumas delas terem merecido adaptações para o cinema, o teatro e a televisão. A sua obra tem merecido igualmente a atenção dos críticos, havendo um vasto elenco de ensaios e teses, como o ilustra, por exemplo, o portal da autora⁴. Questões em torno do universo da mulher, do feminismo, da aprendizagem da vida, das metamorfoses do ser, do fabuloso, de uma escrita em busca da interioridade humana ou ainda de técnicas narrativas, com particular incidência no monólogo interior são as que mais têm sido exploradas.

O presente trabalho visa contribuir para um maior conhecimento da obra literária desta autora brasileira, cuja escrita rasura a estrutura organizativa tradicional tripartida de exposição, desenvolvimento, desenlace e onde presente e passado se imbricam sem anúncio prévio da voz narrativa. O nosso *corpus* é o romance *As Horas Nuas*⁵ e será utilizada como referência a edição portuguesa⁶.

A arquitetura desta narrativa não assenta no enredo nem a sequência temporal – cronológica e linear – tem qualquer relevância num fazer literário que parece querer, em primeiro lugar, ser o fiel secretário das reflexões, pensamentos, memórias e devaneios das personagens. Escrever ao sabor do pensamento dos seres ficcionais, recorrendo a múltiplos narradores, muitas vezes, eles próprios personagens, e a várias visões e focalizações, traçar painéis caleidoscópicos da matéria diegética profundamente subjetiva, parece ser a maior preocupação da escritora que, apesar do intimismo predominante na sua escrita, não perde o ensejo de evidenciar que as suas personagens se movimentam e interagem com e num meio criado à imagem de uma sociedade bem real, refletindo e apresentando a sua visão crítica e empenhada sobre questões estritamente sociais e históricas da realidade brasileira, pano de fundo de referência da maioria, senão de todos, os seus textos. Assim se entende, por exemplo, as considerações tecidas pela personagem Rosa sobre a utiliza-

³ Como a Alemanha, França, Espanha, Checoslováquia, Itália, Suécia, Inglaterra e Polónia.

⁴ http://litteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/cronologia/cronologia.shtml?biobiblio

⁵ Doravante designada pelas iniciais *AHN*.

⁶ Publicado em 1989 pela Nova Fronteira e reeditado em 1998 pela Rocco, o romance mereceu o prémio Pedro Nova, como o livro do ano em 1999. Está traduzido para francês, italiano, alemão, espanhol e sueco.

ção de raparigas muito jovens em anúncios televisivos (Telles, 2005: 24), sobre a forma de fazer educação sexual na televisão (Telles, 2005: 25) ou sobre a legalização do aborto (Telles, 2005: 25).

AHN é uma narrativa que se ocupa do *dizer* – dizer o que se passa no espírito das personagens –, muito mais do que narrar ações humanas. A matéria diegética está centrada na intimidade dos seres, com incidência sobretudo na personagem principal, no seu passado e na forma como este é rememorado. Consequentemente, nesta lógica narrativa, as personagens deixam de ser meros atores para passarem a ser eles próprios a matéria a explorar. Assim, a nível da arquitetura textual, a obra constrói-se mais dos momentos catalíticos do que de núcleos (Barthes, 1986).

Propomos analisar o romance abordando uma temática, quanto a nós, ainda não muito trabalhada na obra de Lygia Fagundes Telles e que nos afigura ser um campo fértil de análise: o estudo das personagens a partir das relações que se estabelecem entre si e da sua intercomunicação bem como das problemáticas que envolvem o acto de comunicação⁷, que encerra o sentido de *comungar*, isto é, de *compartilhar*, de *entrar em relações com alguém* (Machado, 1990). Mas dadas as contingências impostas pela natureza e limites físicos do presente ensaio, focalizar-nos-emos apenas na personagem principal – Rosa Ambrósio e na sua relação com Dionísia. As relações destas duas personagens, que partilham o seu quotidiano, o como comunicam e o quê, são as questões sobre as quais nos propomos refletir para compreender a personagem Rosa que ocupa o centro desta narrativa.

Para este ensaio, servimo-nos de alguns conceitos que julgamos útil enunciar. *Comunicar* envolve vários pressupostos: um conteúdo proposicional, a existência de um destinatário e a intenção de comunicar algo ao outro, o qual, por sua vez, deverá estar aberto à intenção comunicativa e partilhar, com o emissor, os mesmos códigos linguísticos e não linguísticos, para que a comunicação, enquanto matéria objetiva e subjetiva (os subentendidos), se efetive com sucesso. Porém, nem sempre a co-

⁷ “Toute parole est, on le sait, à la fois un énoncé et une énonciation. [...] En temps qu'énonciation, elle se rapporte au sujet de l'énonciation et garde un aspect subjectif car elle représente dans chaque cas un acte accompli par ce sujet”. (Todorov, 1966: 145).

municação tem o principal intento de comunicar ao outro uma realidade sobre o mundo exterior. Muitas vezes *comunicar* é um ato no qual a função de transmissão se anula, para com ele se cumprir uma função mais íntima, adstrita a impulsos desencadeados mais pela emoção do que por razões cognitivas. Reportamo-nos ao *comunicar estados de alma*, concomitantemente forma de exteriorização de sentimentos e meio a serviço do autoconhecimento, num processo muito próximo ao que se verifica numa consulta de psicanálise: falar para se analisar, se problematizar, se conhecer melhor e falar para preencher o vazio existencial. Nesta situação de comunicação sobrepõe-se a intra-relação do eu às inter-relações sociais. Nesta lógica, *falar com o outro* ou *com o próprio eu* tem uma intenção pragmática e perlocutória já que, enquanto ação deliberada, *falar com* tem um determinado fim ou intenção e, simultaneamente, pretende agir sobre o outro (mesmo que esse outro seja o próprio eu), na medida em que pressupõe uma reação à mensagem recebida.

Rosa Ambrósio é uma atriz decadente que, tendo vivido o esplendor e o sucesso artístico quando jovem, não reage bem ao envelhecimento, ao esquecimento e à solidão a que se vê votada. Viúva, abandonada pelo amante muito mais novo do que ela e com uma filha quase ausente e pouco compreendida devido à sua predileção por homens muito mais velhos, Rosa vive num apartamento de luxo em São Paulo, tendo por únicas companhias o gato Rahul, a empregada Dionísia e o álcool que consome de forma desregrada e compulsivamente. Ao longo das páginas deste romance o leitor acompanha as angústias desta mulher que rejeita ver-se envelhecer e que se entrega à bebida e à memória como forma de matar o tempo presente, um tempo infeliz vazio de realizações e de sentido.

É, contudo, interessante verificar que a primeira personagem a ser nomeada não é Rosa e sim a empregada Dionísia, o que deixa desde logo antever a sua relevância na urdidura ficcional. O romance inicia-se com um discurso interior da personagem Rosa Ambrósio que simula uma situação dialógica com a empregada que se encontra ausente da cena:

Tropeço no macio, desabo em cima dessa coisa, ah! Meu Pai. A mania da Dionísia largar as trouxas de roupa suja no meio do caminho. Está bem, querida, roupa que eu sujei e que você vai lavar, reconheço, você

trabalha muito, não existe devoção igual mas agora dá licença? eu queria ficar assim quietinha com a minha garrafa, ô! delícia beber sem testemunhas, algodoadas no chão feito o astronauta no espaço .

[...]

Licença, Diú, não leve a mal mas vou ficar um pouco por aqui mesmo, bestando no espaço.

(Telles, 2005: 15)

Esta invenção dramática, no interior do discurso imediato⁸, devida talvez, ao estado de embriaguez de Rosa e à sua apetência para atuar, já que é uma atriz, permite definir, à partida, alguns traços da tipologia de relações estabelecidas entre as duas personagens. Nesta passagem, como em muitas outras, está patente que há uma diferenciação nos papéis que lhe são atribuídos. Rosa é a patroa e Dionísia a criada que executa as tarefas domésticas como está explícito em “você vai lavar”. Assim, entre ambas há uma relação hierárquica fundamentada nas funções que desempenham numa relação de subordinação de natureza laboral. Indexada a esta distinção está a origem social das personagens. Rosa Ambrósio da Fonseca, de seu nome completo, pertence à burguesia – “uma burguesa assumida porque nunca neguei minha condição” (Telles, 2005: 17). Seu avô era alemão, a sua tia-avó mineira (Telles, 2005: 34) e o seu nome foi inspirado na denominação de um famoso navio de passageiros⁹ da frota nacional, frequentado normalmente pela elite brasileira. Logo, por via de deslocação do valor semântico, o seu pronome comporta uma significação marcada pela sumptuosidade e elitismo contidos no “objeto” que o inspirou, sendo igualmente um prenúncio de uma vida faustosa concretizada profissionalmente.

⁸ G. Genette prefere esta designação a *monólogo interior* “já que o essencial, [...] não é o ser interior, mas surgir logo à primeira [...] emancipado de qualquer patrocínio narrativo, o ocupar logo ao primeiro lance a frente da ‘cena’” (Genette, s.d: 172).

⁹ “Rosa da Fonseca” foi um precursor dos cruzeiros marítimos na costa brasileira nos anos 60/70. Era um navio luxuoso, com muito conforto e com um leque de ofertas muito variado. Tinha um hospital, uma pequena capela, ginásio, boutique, cabeleireiro, duas piscinas, buate, salões para jogos e refeições e oferecia diversos espetáculos para diversão dos seus passageiros.

Se bem que a sua casa materna fosse o lado pobre da família – o “pai arrastava-se num modesto cargo na Prefeitura” (Telles, 2005: 174) e a mãe vendia goiabada aos conhecidos do bairro para “manter uma aparência decente” (Telles, 2005: 174), situação agravada com o desaparecimento inexplicável do pai –, o facto é que frequentava a casa da tia Lucinda, “irmã da mamãe e casada com o tio André.” (Telles, 2005: 174), os únicos que ajudaram a família nessa época. Deste lado rico fazia igualmente parte a tia Ana, figura proeminente no círculo da alta sociedade e com uma atividade muito intensa no domínio da caridade, mas que não foi de grande ajuda para a família de Rosa, na época das vacas magras, tendo, contudo, a contemplado depois no testamento (Telles, 2005: 175). Diz a narradora Rosa, a propósito destas duas tias, que viviam em verdadeiros palacetes, com “Chevrolet na garagem e o bando de empregados, sem falar no motorista fardado” (Telles, 2005: 176). A proximidade com os familiares abastados proporcionou-lhe o acesso à cultura uma vez que assinavam várias revistas brasileiras e francesas como *Sei tudo*, *O Tico-tico*, *Illustration. Formes et couleurs* (Telles, 2005: 44). O convívio burguês e o ambiente cultural de que usufruiu na sua adolescência aguçaram-lhe o gosto pelo requinte e por uma vida abastada mais tarde conseguida, em parte, por via da sua profissão de atriz.

Outra marca distintiva da personagem é o seu poder económico perceptível através das características do seu apartamento, do mobiliário, da decoração, dos adereços pessoais e no facto de ser também proprietária de quatro apartamentos no prédio onde habita (Telles, 2005: 112).

Na extremidade contrária da ordem social está Dionísia, serviçal doméstica, assalariada, uma “agregada negra” (Telles, 2005: 24), no dizer da própria Rosa, cuja raça é também ela indiciadora da sua pobreza, assim como o facto de a sua ascendência estar rasurada do texto. Diferentemente de Rosa, Dionísia é um elemento do povo cuja sobrevivência depende do seu trabalho. À opulência das roupas e acessórios e ao gosto cultural refinado da patroa, a serviçal ostenta marcas das limitações económicas e culturais da sua classe. Usa alpargatas brancas (Telles, 2005: 52), tem por distração ver telenovelas, comovendo-se com os melodramas das personagens (Telles, 2005: 51) e o seu andar é pesado “como o destino” (Telles, 2005: 53). Usa uniforme engomado (Telles,

2005: 54), insígnia da sua classe profissional, uma exigência ditada por convenções sociais, e o seu corpo apresenta marcas do desgaste resultante da sua longa e árdua laboração, como o testemunha o gato que, personificado, é investido da função de narrador na primeira pessoa, em alguns momentos da narrativa:

Por entre as pernas torneadas da mesa vejo os tornozelos mal torneados de Dionísia do mesmo tom da madeira. Pesados de varizes. Passou agora tão perto que pude ver as veias-matrizes descendo como rios sinuosos se aliviando nos afluentes.

(Telles, 2005: 128)

É de concluir que estas personagens se posicionam em pólos contrários, em virtude de vários fatores: a sua ascendência, a sua cor, a educação e cultura, a classe social, o seu poder económico e a sua profissão. Também se nota uma diferenciação quanto ao carácter de ambas já que Dionísia é apresentada como um ser que não gosta de mentir, um ser que recorre ao silêncio como meio de respeitar o princípio da verdade: “– Cordélia mandou trancar o bar e a senhora achou a chave. Hoje ela quis saber da senhora, não respondi porque não posso mentir” (Telles, 2005: 103).

Porém, frisa-se que este princípio é quebrado quando está em jogo proteger a imagem de Rosa: “– Cordélia ia descer e eu disse que não caíria, que a senhora estava dormindo, que estava tudo bem. Precisei mentir.” (Telles, 2005: 47). *Mentir* um ato necessário que atesta o quanto a criada quer salvaguardar a imagem de Rosa, ao colocar a estima pela patroa acima dos seus padrões éticos. Inversamente, Rosa faz constante uso da mentira, por vezes não assumida, como um processo psicológico de superação ou de fuga a uma situação indesejada. Assim se entende, por exemplo, as histórias que conta ao neurologista

Mil desculpas, doutor, tenho que sair imediatamente, o ensaio vai começar, marquei tudo ao mesmo tempo, lamentamento tanto!

– Mas... Houve algo que...

– Não houve nada, imagina, a culpa é minha, fiz confusão, é apenas isso.

(Telles, 2005: 146)

e ao taxista:

Vim do hospital, meu senhor. Uma pessoa que amo muito está morrendo. Está lá morrendo, me desculpe se estou assim atordoada.

[...]

– Naquela esquina, desço na esquina. Peço desculpas, hem?!

– Não tem nada não. Desejo as melhoras lá do seu doente. Comoveu-se. Meus olhos dançam nas lágrimas do doente que não existe, fui além da representação.

(Telles, 2005: 149)

De acordo com a voz do gato, Rosa seria um ser de caráter heteróclito: “É falsa e é verdadeira. Café com leite, impossível separar o leite.” (Telles, 2005: 128).

Apesar de distintas, elas se complementam porque há uma relação de dependência entre ambas: Rosa necessita dos préstimos de Dionísia e Dionísia precisa vender os seus favores e trabalho braçal. Estabelece-se deste modo uma relação mercantil baseada na procura e na oferta. A relação, considerada do ponto de vista situacional, que resulta dos distintos papéis desempenhados por cada uma das personagens, neste contrato comercial, entre patroa e empregada, de natureza vertical, surge, contudo, anulada na narrativa se se tiver em conta a convivência afetiva que sobressai de muitas das páginas do romance.

Verifica-se que Dionísia se dirige a Rosa através do vocábulo “senhora” (Telles, 2005: 102, 103), forma de tratamento cerimonioso ou respeitoso, adequada a uma subalterna. No entanto, constata-se uma proximidade afetiva entre estas duas mulheres que têm algumas características em comum: são mulheres, viúvas, crentes, de idade madura, sós e partilham o mesmo espaço, já que Dionísia é uma empregada interna. Talvez devido à situação de isolamento e de soli-

dão da personagem principal, ao seu estado de depressão e aos longos anos de convivência com Dionísia, foi cultivada uma cumplicidade que transparece sobretudo nos diálogos. Pressente-se um carinho acentuado de Rosa para com a sua empregada, como se depreende do facto de se referir a Dionísia utilizando a abreviatura do seu nome (Diú) e o adjetivo de valor nominal “querida” (Telles, 2005: 33, 142), formas de nomeação que subentendem uma invalidação da verticalidade inerente à relação empregador-empregado, anteriormente aduzida.

São várias as situações enunciadas que testemunham esta convivência de ordem afetiva pela técnica quer do *showing* (Genette, s.d.: 163 e ss.) quer do *telling* com predominância da voz na primeira pessoa já que a narrativa se alicerça essencialmente no recurso a narradores-personagens (homodiegético [Genette, s.d.: 243 e ss.] e autodiegéticos). Vejamos alguns exemplos: Rosa deixa-se despir por Dionísia (Telles, 2005: 103); é ela que lhe prepara o banho (Telles, 2005: 128) e trata de alguma da sua higiene íntima como o atesta a citação: Dionísia já respondeu quando pulverizou minhas partes – ela diz partes – com o desodorante da moda” (Telles, 2005: 105).

Pode inferir-se que Rosa aceita e promove uma ligação horizontal da ordem dos afetos com a sua empregada, o que permite a anexação, neste ser ficcional, de certas funções que ultrapassam os seus deveres enquanto criada. Consideremos os seguintes excertos.

– A senhora está dormindo?

Abro os olhos. Dionísia com o seu casaco de tricô, gorro e meias de lã, está saindo. Ou chegando, nunca se sabe.

– Estava pensando. Rezou por mim?

– Rezo sempre mas a senhora precisa também se ajudar, disse enérgica. [...] Precisei de dinheiro e passei na Cordeília, tudo isso agora é com o secretário dela que cuida dessas coisas.

(Telles, 2005: 102)

- Toma este suco de mamão, a senhora emagreceu.
 – Ih, Dionísia, impressionante, eu estava pensando em magreza ...
 [...]

Quando ela começou a tirar minha roupa entreguei-me com a humildade de um manequim de vitrine. Suas mãos são ásperas mas quentes.

(Telles, 2005: 103)

Estes trechos dialógicos elucidam o pacto consensual e silencioso celebrado pelas duas personagens. Rosa consente em delegar na criada uma maior liberdade de ação que lhe permite, por exemplo, poder ter a iniciativa de resolver questões pecuniárias (“Precisei de dinheiro e passei na Cordélia”) que surgem como obstáculo à realização das suas tarefas domésticas usuais. Igualmente são aceites os conselhos da criada dados com firmeza (“a senhora precisa também se ajudar, disse enérgica”), ordens (“Toma este suco de mamão”) e apreciações ao seu estado de saúde (“a senhora emagreceu”). Nesta proposta de leitura, Rosa coloca-se numa situação de submissão/rendição voluntária a Dionísia, invertendo-se a posição que ocupa na hierarquia anteriormente apresentada e fundamentada na origem social e no desempenho que cada uma cumpre na esfera laboral. Nesta relação de natureza afetiva, podemos considerar que Rosa é a *dominada* e Dionísia a *dominadora* ou, se se preferir uma imagem bélica, uma a *vencida* e a outra a *vencedora*, como o deixa pressupor o sema *submissão* contido nos vocábulos “entreguei-me” e “humildade” e da comparação implícita de Rosa a um manequim, como se de um autómato se tratasse, o que traduz a sua inércia e a aceitação do *deixar-se manusear por*, ou seja, a preferência por um papel passivo em detrimento de um activo.

De notar ainda a comunhão de pensamentos testemunhada por Rosa, o que evidencia o profundo conhecimento da personalidade da patroa pela empregada que parece ter o dom de adivinhar a sua mente. Também a nível espiritual, a dependência de Rosa é notada quando pergunta à criada se tinha rezado por ela. A resposta, para além de ser afirmativa, elucida igualmente o apreço de Dionísia, já que revela também o

caráter permanente e perseverante do ato de rezar pela patroa, graças ao advérbio “sempre” e ao valor iterativo do presente do indicativo (“rezo”). Vejamos mais alguns excertos que reiteram a ascendência de Dionísia sobre Rosa e que permitem acrescentar outras linhas de leitura:

– Hora de dormir, chega de agitação. Vai, deita.

Fico de pé em cima da cama tomada bruscamente por uma alegria delirante, rodopiou o tecto e eu rodopiei com ele, Agora! grito e caio de joelhos nos travesseiros, Presta atenção, Dionísia, estou representando, *Ah! Minha ama, pergunte seu nome. Se for casado, a tumba será meu leito nupcial!*¹⁰

(Telles, 2005: 105)

Dionísia entrou com a bandeja.

– O chá saiu tarde porque o pãozinho demorou. Prova, está quente.

– Acho que não vou mais voltar lá. Na Ananta, prefiro ficar falando com você, ela não gosta de mim e você é minha amiga. Você não é minha amiga?

– Sou.

– O amor é importante, Diú. Vamos ficar juntas sempre, você vai me proteger.

(Telles, 2005: 128)

Querida, pode me trazer um pouquinho de uísque?

– Acho que já chega por hoje. Vou buscar a televisão.

– Tenho ódio de televisão. Queria ver o Pato Donald, tem desenho do Pato Donald? [...]

– Daqui a meia hora tem um canal que só leva programa infantil, vou ligar desde já. Tenho que sair mas não demoro. [...]

¹⁰ Frase plagiada de *Romeu e Julieta* de William Shakespeare (Ato I, cena 5): “Julieta - Então vai perguntar-lhe como se chama. Vai! Se for casado, um túmulo será todo o meu fado.”

– Vai, querida, vai e cante por mim. Meu cigarro, onde está? Tomar chá e aguardar, a mamãe disse.

[...]

– Está aqui o cigarro. Se quiser frutas, a fruteira está cheia. Tem pastéis na geladeira e laranjas fresquinhas que a Cordélia trouxe lá da chácara.

(Telles, 2005: 129)

Constata-se, mais uma vez, o papel de autoridade assumido por Dionísia (veja-se os verbos *chegar*, *ir* e *deitar* – 1ª citação – no modo imperativo e a força perlocutória que encerram). Observe-se também o comportamento desajustado de Rosa, num momento do dia investido de uma carga subjetiva acentuada no mundo das relações mãe-criança: hora de dormir. Tempo e contexto de intimidade (o quarto de dormir), associados ao afeto e aos cuidados que as mães dedicam aos seus filhos, são pretexto para Rosa aceitar representar o papel de uma garota face à postura maternal de Dionísia. Efetivamente, o desempenho da função de “mãe” pode legitimar, nesta personagem, os poderes de repreender (“chega de agitação”) e dar ordens. A sua atitude é entendida por Rosa como uma prova de amor que a leva a exteriorizar, de modo infantil, a alegria esufiante sentida. Ela age *como se fosse* a criança que recebe a atenção e o carinho da mãe.

Assim, os três excertos são testemunhos da assunção de uma relação similar à parental, podendo considerar-se que Dionísia se comporta como uma extremosa mãe que cuida, trata, se preocupa, alimenta e exerce o poder de repreensão e censura para com Rosa, papel aceite por esta que, por sua vez, incorpora o papel de filha. Este desempenho está claro não apenas no seu discurso infantil, considerando que é próprio das crianças o fazer perguntas pueris de um relativo vazio de sentido com o único propósito de estabelecer ou manter contacto afetivo com aqueles que lhes são queridos, mas também no gosto manifestado por programas infantis, como desenhos animados, e pelas atitudes (“Fico de pé em cima da cama tomada bruscamente por uma alegria delirante, rodopiou o tecto e eu rodopiei com ele, Agora! grito e caio de joelhos nos travesseiros”). Este comportamento risível e, de certo modo, digno de compa-

decimento, atendendo à avançada faixa etária da personagem, é explicável pelo seu estado de saúde, pela ingestão abusiva de álcool e por uma grande necessidade de carinho, factos já anteriormente referidos. Estas circunstâncias levam-na a reviver, por via da recriação, uma situação marcante da sua infância. Neste seu devaneio, Dionísia *faz de conta* que é a sua mãe. Esta interpretação é validada pelo 3º excerto que alude a uma provável frase materna: “Tomar chá e aguardar, a mamãe disse.”

As suas falas teatrais, inclusas no primeiro excerto, vêm corroborar a tendência da personagem para a encenação, no plano da sua vida real e, simultaneamente, abrem a possibilidade de estabelecer um outro tipo de relação graças à palavra “ama”, na qual Dionísia seria a dama de companhia, dado o seu papel de confidente e de zeladora da vida de Rosa.

Concomitantemente com os papéis de *progenitora vs cria* ou *ama vs criança* podemos anexar um outro: o de *enfermeira vs doente*, considerando que Dionísia se preocupa em proporcionar bem-estar e agir no sentido de zelar pela saúde física e psicológica de Rosa - “Está na hora do seu banho”, (Telles, 2005: 47); “Vou fazer uma gemada, açúcar dá força”, (Telles, 2005: 104); “Como a senhora emagreceu”, (Telles, 2005: 143) – que a vê como um porto de abrigo quando necessita de amparo: “Perco o equilíbrio e me apoio no braço de Dionísia”, (Telles, 2005: 102).

Qualquer um destes papéis interpretados, na relação destas duas personagens, assenta na necessidade extrema de conforto material e espiritual de Rosa que vai encontrar em Dionísia a fonte de alimentação. As mãos da criada podem ser ásperas mas são quentes (Telles, 2005: 103) e é o seu braço que acaricia (Telles, 2005: 104) como prova de carinho e reconhecimento. Significativa é a procura de contacto físico por Rosa quando está feliz:

Ela enlaçou Dionísia

(Telles, 2005: 33)

Fui ao quarto de Diú, o rádio ligado numa música sertaneja, abracei-a com força e rodopiámos num rodopio sertanejo, ela rindo contente, eu rindo.

(Telles, 2005: 170)

Igualmente expressivo é o ato de beijar a mão de Dionísia (Telles, 2005: 103, 129), forma de agradecimento e de reconhecimento do desvelo da criada, por vezes verbalizada:

Diú, eu te quero tanto

(Telles, 2005: 21)

– Você é uma santa, Dionísia.

(Telles, 2005: 103)

Adeus meu Pombo!

(Telles, 2005: 142)

Em suma estamos perante duas personagens com as ligações já enunciadas, que partilham o seu dia-a-dia e cuja movência constante no mesmo espaço físico as levou a cultivar uma relação que privilegiava os afetos, enfraquecendo o distanciamento suposto na relação “patroa-empregada”. Uma relação em que predomina o coração que naturaliza a manifestação de diversos sentimentos extremados – de aprovação ou desaprovação, de agrado ou de desagrado, de amor ou de desamor – manifestos por Rosa, uma mulher alcóolica e em depressão que acaba por ser internada numa clínica particular especializada em viciados e desajustados (Telles, 2005: 104), o que é o mais apropriado ao seu estado.

Se, em diversos momentos, ela expressa a sua gratidão para com a criada, encontramos, contudo, uma ocorrência em que a sua opinião é manifestamente crítica:

Excelente pessoa, sem dúvida, mas ultimamente ...

[...]

Mas a pobre da Diú era sádica como todo fanático primário, essa mania de culto! Ensaivava mais coisas do que ela, Rosa Ambrósio, quando em plena atividade. Mas o que tanto eles ficam ensaiando naquele templo?

(Telles, 2005: 122)

Como compreender esta nota negativa de Rosa sobre Dionísia expressa pela adversativa *mas*, pela frase interrompida e pelas reticências? Como justificar a mudança do seu juízo de valor? Começemos por sublinhar que o discurso não está na primeira pessoa. Trata-se de um discurso indireto livre da responsabilidade de um outro ser ficcional investido da função de narrador – o gato Rahul – que presencia a cena. Recorrendo a esta técnica cria-se a possibilidade de dúvida sobre a autoria e fidelidade da asserção transcrita, sendo possível questionar se teria sido mesmo proferida assim, se não incluirá a subjetividade de quem transpôs o dito. Para além desta dúvida, colocada pela forma como o discurso é apresentado no enunciado, podemos procurar na personalidade de Rosa outra explicação para este enunciado, considerando que o discurso é fiel ao seu ato enunciativo. Tendo em conta a subjetividade positiva dos vocábulos “excelente” e “pobre” (enquanto sinónimo de “coitada”), o valor da exclamação, a comparação que estabelece consigo mesma (“Ensaia mais coisas do que ela, Rosa Ambrósio, quando em plena atividade.”) e a interrogação que traduz uma certa curiosidade, é possível interpretar esta depreciação como pura manifestação de ciúme: ciúme porque Dionísia não lhe dedica o tempo todo, ciúme porque Dionísia tem uma atividade artística intensa e ela não (ensaia muito, canta num coro de igreja), ciúme porque Dionísia interage no mundo exterior e ela não. Considerando o ciúme um sentimento que só desponta numa relação considerada valiosa e que é pressentida como ameaçada, depreende-se o quanto é significativa esta reação verbal de Rosa. Assim, esta proposta de leitura assenta numa implicação sentimental entre ambas e na análise interpretativa das suas inter-relações.

O tipo de relação que se estabelece entre as duas personagens está, mais uma vez, explícito na seguinte passagem:

Dionísia está parada na minha frente com o pano de pé não mão, [...] Ela não me persegue, me segue. Com atenção, não devoção.

[...]

A última amiga que me restou, a Lili. Tão leal, na linha do devotado amigo. [...] Dionísia também é fiel com o seu avental de vigilante.

(Telles, 2005: 140)

Se atendermos aos sentidos dos verbos *perseguir* (de sema negativo); de *seguir* (com sentido positivo), de *atenção* (sinónimo de *cuidado*, *vigilância*), de *devoção* (no que tem de *irracional*) e de *fiel* (enquanto *constante* e *seguro*), ficam traçadas as linhas gerais que fixam a tipologia do relacionamento cultivado entre Rosa e Dionísia: é uma relação fundada em princípios e sentimentos marcadamente positivos mas que não deixa de ser racional e lógica como o demonstram os vocábulos *atenção* e *vigilante*.

Do exposto, conclui-se que, a nível da significação do enunciado, estas personagens se complementam graças aos jogos de interesses subjacentes aos vários tipos de inter-relações dicotómicas apresentadas. Se bem que empossadas de funções de valor antitético, com base em eixos semânticos pertinentes, as personagens não se anulam. A existência de uma personagem implica a da outra e a inteligibilidade de cada um destes seres ficcionais é tanto mais completa quanto mais se pressupor os laços que estabelecem entre si. A construção do ser de cada um induz à construção do outro e validam-se quando se confronta e se coteja o seu sentido no enredo, tal como alega Philippe Hamon (1977: 100):

É, pois, diferencialmente, diante das outras personagens do enunciado que antes de tudo se definirá uma personagem.

[...]

O que diferencia uma personagem P1 de uma personagem P2 é o seu modo de relação com as outras personagens da obra, isto é, um jogo de semelhanças ou diferenças semânticas.

Trouxemos assim um projecto de captar o sentido da(s) personagem(ns) no interior do enunciado, numa implicação bilateral e numa proposição de conjunção. Tendo em conta quer a análise da figura de herói proposta por Propp (1992), não obstante as figuras de Lygia não se encaixarem de todo no perfil do herói popular, quer as proposições de Ph. Hamon (1977: 90 e ss.), consideramos possível que a diferenciação da personagem Rosa se funde em alguns dos critérios enunciados por este último crítico: uma qualificação própria já apresentada; uma distribuição do ponto de vista quantitativo, dado que, sendo a personagem central, é ela que ocupa a maioria da narrativa; uma autonomia (o seu surgimento não depende de nenhuma outra personagem) e uma funcionalidade registada e detectada por oposição à de outras personagens, nomeadamente Dionísia.

Julgamos ter ficado demonstrado que o estudo das interações entre as personagens, é uma via para se apreender a inteligibilidade de uma obra literária, concretamente no romance *AHN* marcado por um interesse profundo pela matéria humana que se abre ao entendimento sobretudo pela comunicação inter-pares e pelos múltiplos encontros e desencontros que se vão tecendo ao longo das páginas.

Esperamos que este trabalho aguce o interesse pela obra de Lygia Fagundes Telles, levando os leitores a reler ou a ler a sua tão elogiada escrita como, numa das orelhas de *Conspiração de nuvens*, afirma José Saramago:

Recentemente estava eu a folhear alguns livros de Lygia Fagundes Telles que desde há muito me acompanham na vida, a afagar com os olhos páginas tantas vezes soberbas. Releio-o uma vez mais, palavra a palavra, sílaba a sílaba, saboreando ao de leve a pungente amargura daquele mel.

(Telles, 2007)

Bibliografia

Corpus:

TELLES, Lygia Fagundes (2005). *As Horas Nuas*, col. “Grandes Narrativas”, n.º 296, Lisboa: Ed. Presença.

_____ (2007). *Conspiração de nuvens*. RJ: Rocco.

Complementar:

BARTHES, Roland (1986). “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications*, n.º 8. Paris: Seuil.

GENETTE, Gérard (s.d.). *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega.

HAMON, Philippe (1977). “Para um estatuto semiológico da personagem”, *Categorias da Narrativa*. Lisboa: Arcádia.

PROPP, Vladimir (1992). *Morfologia do Conto*, 3ª ed. Lisboa: Vega.

TODOROV, Todorov (1966). “Les catégories du récit littéraire”, *Communications*, n.º 8. Paris: Seuil.

Endereços eletrônicos:

http://literal.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/cronologia/cronologia.shtml?biobiblio

http://www.culturabrasil.org/romeuejulieta/romeu_e_julieta.htm

**ALTERIDADE E SUBALTERNIDADE
EM CLARICE LISPECTOR E CONCEIÇÃO EVARISTO**

Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo Côrtes
Universidade Federal de Minas Gerais

A relação da mulher com a sociedade em que ela vive está diretamente ligada à sua produção literária. Nos séculos passados, pouco se sabe sobre as escritoras e, conseqüentemente, pouco se sabe sobre como as mulheres viam o mundo em que viveram. No século XIX, por exemplo, eram representadas pelos autores do romantismo ora como puras, ingênuas, incapazes de viverem sem o sexo oposto, ora como luxuriosas a ponto de levar um homem à loucura. Com o amadurecimento político e intelectual da mulher, as autorias femininas se fizeram mais presentes e persistentes na sociedade, havendo uma representação mais marcada pela vontade de se posicionar e de se fazer notar como mulher diante do meio em que vive.

É nesse âmbito que pretendo analisar a manifestação da classe subalterna nas narrativas brasileiras, especificamente, a figura das empregadas domésticas presentes nas obras de Clarice Lispector e Conceição Evaristo, a partir de reflexões teóricas relacionadas ao gênero, à raça e à classe.

Clarice Lispector se destaca pelas reflexões feitas sobre a mulher do século XX habitante dos grandes centros urbanos. A escritora inovou a estética literária brasileira e se destacou pela perspectiva intimista, no que tange à estrutura do texto narrativo. As personagens clariceanas representam a situação alienada dos indivíduos das grandes cidades, geralmente tensas e imersas num mundo repetitivo e inautêntico, que as despersonaliza. As mulheres estão sempre envolvidas com os problemas de

casa e não se dão conta do quão medíocre é a vida que levam e os homens são sempre inexpressivos ou autoritários.

Apesar de toda complexidade de sua narrativa, não se pode afirmar que sua obra é de cunho social. Mesmo em “*A hora da estrela*”, que tem como protagonista uma imigrante nordestina, a questão social não é tratada com a mesma profundidade que a questão psíquica, mas isso não significa que a autora ignora o tema, muito pelo contrário.

Influenciada pelo existencialismo de Sartre, Lispector se ocupa, em grande parte de sua obra, das mulheres. Ela foi, a seu tempo, inovadora no que tange à imersão poética na década de 50. Sua literatura introspectiva e intimista busca fixar-se na crise do próprio indivíduo, em sua consciência e inconsciência. É dessa forma que começa uma narrativa interiorizada, centrada num momento de vivência interior da personagem provocando o fluxo de consciência. Esse fluxo é um sistema para apresentação dos aspectos psicológicos da personagem na ficção.

Em *Laços de Família*, por exemplo, as personagens vivem sufocadas pela rotina até que algo as deixa desequilibradas, estremecidas. Isso faz com que tomem consciência de alguma peça fundamental para que sua existência possa ser palpável, concreta. Esse processo de descoberta do óbvio e profundo as provoca o desequilíbrio; as personagens são levadas a uma reforma íntima e radical, mas temporária. Elas vivem um estado crítico de solidão e tristeza, abandono, culpa e, principalmente, auto-enfrentamento. O narrador de terceira pessoa expõe o íntimo das personagens com toda dor e compaixão que as palavras suportam narrar.

Lispector traduz em ações um sentimento muito próprio da mulher ao longo história, descrito por Perrot, ao considerar que “dizer “eu” não é fácil para as mulheres a quem toda uma educação inculcou a conveniência do esquecimento de si.” (Perrot, 2005: 42). Para tanto, era preciso uma educação diferenciada que saiu muito cara à produção feminina, pois os homens sempre tiveram acesso à filosofia, poesia, viagens, escolas e universidades. Às mulheres, restavam as situações corriqueiras, os bibelôs, os sonhos e fantasias de donas de casa.

As crônicas de *A descoberta do mundo*, livro composto por crônicas publicadas aos sábados no Jornal do Brasil de agosto de 1967 a dezembro de 1973, assumem um caráter metaficcional em vários momentos e

isso é particularmente interessante para a produção da análise que se segue neste trabalho. Isso porque, ao falar sobre o seu fazer literário, Lispector “denuncia” não só a sua postura diante da vida, mas também de uma parcela significativa da classe média brasileira da qual ela fazia parte.

Não são raras as reflexões da autora sobre a alteridade, mesmo evitando o engajamento social, Lispector aponta questionamentos fundamentais sobre as diferenças de classe a partir das discussões existencialistas. Pode-se perceber que sua inspiração brota da crítica feita pelo feminismo de meados do século XX, retratando o universo da mulher de classe média, dona-de-casa, solitária e incompreendida até por si mesma. Essa temática engendrada, ou o fato de colocar uma nordestina como protagonista de um romance ou, ainda, evidenciar, em tantos textos, seu conflito em relação ao trabalho subalterno feminino, como das empregadas domésticas e cozinheiras em sua obra, reflete a constante preocupação com alteridade da autora, mesmo não sendo esse seu foco de escrita.

Mesmo envolvida com a alteridade, a relação de Lispector com a subalternidade é, por vezes, conflituosa, como relatada na crônica “Por detrás da devoção” (Lispector, 1999: 49) quando a autora afirma que

(...) por falar em empregadas, em relação *às quais sempre me senti culpada* e explorada, piorei muito depois que assisti à peça “As criadas”, dirigida pelo ótimo Martim Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de ódio mortal.

(Lispector, 1999: 49. Grifo meu)

A culpa sentida pela autora é a consciência de que ela tem acesso a uma “versão” de suas empregadas diferente do que elas realmente são. Isso se evidencia quando ela reconhece que se sentiu *mais culpada* quando viu, através de Martim Gonçalves, como elas são *por dentro*. Há um conflito instaurado em seu texto entre quem é ela diante do outro e quem é o outro para ela, como exemplifica o trecho “minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.” (Lispector, 1999: 23), aqui, ela reconhece que o desconhecido do outro seria o que desconhece dela mesma. Uma análise de *A hora da estrela* focada na alteridade

evidencia esse conflito, quando a autora constrói uma protagonista que desconhece o mundo em que vive na mesma proporção que desconhece a si mesma e um narrador que se interessa particularmente por essa faculdade – do não ser – da sua personagem.

A obra de Conceição Evaristo já apresenta a alteridade com uma ótica menos conflituosa, embora mais contundente do ponto de vista da crítica social, pelo fato de a autora ser de origem economicamente e intelectualmente diferente. Sua estréia na literatura foi em 1990, quando passou a publicar seus contos e poemas na série *Cadernos Negros*. Desde então, Evaristo tem mostrado uma produção literária marcada pela presença de uma voz feminina que promove a denúncia e reflexão passando pela memória, que é usada como instrumento de reconhecimento dos fatos pessoais ou histórico-sociais, ressaltando a realidade social e cultural dos afro-descendentes. Segundo Eduardo de Assis (*Conceição Evaristo: literatura e identidade*),

a poesia de Conceição Evaristo enfatiza a abordagem dos dilemas identitários dos afro-descendentes em busca de afirmação numa sociedade que os exclui e, ao mesmo tempo, camufla o preconceito de cor. A descrição da dor, do sofrimento negro e da sua desesperança faz-se de modo incisivo.

Podemos encontrar na literatura de Evaristo, além da temática do feminino, comum em Clarice Lispector, a questão da raça e da classe. Os dilemas, angústias e anseios de uma mulher marcada pelos valores patriarcais vão permanecer em suas narrativas e poemas, contudo, o olhar sobre esses sentimentos parte não mais da classe dominante, mas sim da experiência da subalternidade. Por isso, o conflito refletido na culpa de Lispector cede lugar a uma crítica mais ácida, inclusive, ao discurso da classe dominante em relação à subalternidade.

A postura de mulher negra e escritora sobre a sua própria condição coloca a obra de Conceição Evaristo em cheque numa sociedade que pratica o racismo e o sexismo velados. A abordagem temática de sua narrativa é considerada inovadora, pois passa pela literatura existencialista de Clarice Lispector – pela precisão com que descreve os sentimentos

humanos – e pela narrativa contemporânea que enfatiza de forma direta a vida do subalterno. Dessa forma, algumas influências que Conceição Evaristo sofreu ao longo de sua vida fizeram com que sua literatura se distanciasse, em certo ponto, da narrativa clariceana. Ela afirma que não nasceu rodeada de livros como os escritores da classe média, nasceu rodeada de palavras. Com isso, constata-se o trato com a memória e a imagem, elementos recorrentes da narrativa oral; além do lirismo e intimismo presentes na literatura brasileira da década de 40 do século XX.

É possível afirmar que a escrita de Lispector abre precedentes para uma literatura, além de engendradora, engajada, como a de Evaristo. A experiência *do escrever* é fundamental para essas personalidades, uma vez que é ela (a escrita) que conecta o que pensam com o que vivem e como vivem. Clarice Lispector afirma que “escrever é uma maldição, mas uma maldição que salva”, isso porque esse ato

Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e *nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, procurar reproduzir o irreproduzível*, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.

(Lispector, 1999: 134. Grifo meu)

Para ambas as autoras, a escrita proporciona a inscrita. É possível entender melhor o mundo quando se fala e escreve dele e sobre ele. No caso de Evaristo, a necessidade da escrita é pela afirmação, além do gênero, da classe e da cor também. Ela reconhece que é preciso “fugir para sonhar e inserir-se para modificar” (Evaristo, 2007: 20) e essa inserção, para ela, pedia a escrita. É nesse exercício de inserção que é possível estabelecer a partir de que ponto de vista cada autora parte. Evaristo, ao reproduzir o irreproduzível, dialoga com uma classe que Lispector desconhecia profundamente, embora se demonstrasse envolvida com o tema. Uma (Evaristo) parte do universo da pobreza para ressignificar o existencialismo tão presente na outra (Lispector).

Ao dizer “a gênese da minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habita-

vam em nossas casas e adjacências” (Evaristo, 2007: 19), a autora demonstra o desejo de aproximar seu universo de identificação literária à oralidade para representar uma voz coletiva pobre, economicamente, mas farta, culturalmente. A experiência da leitura para ela “foi um meio, uma maneira de suportar o mundo, pois proporcionava um duplo movimento de fuga e inserção no espaço em que vivia” (Evaristo, 2007: 20). Percebe-se, portanto, que a escrita torna-se a performance da vida, não por representá-la como um simulacro, mas por ser uma forma de se ver inserida na vida pelo ato de escrever sobre ela. Lispector ilustra tal condição ao reconhecer que a máquina corre antes que seus dedos corram, a máquina escreve nela (Lispector, 1999: 232); isso porque ela imprime a vida e se imprime no ato de escrever.

Dessa forma, claro fica justificar a ambigüidade de C.L. em relação às domésticas na sua literatura. Sua culpa está no fato de ela reconhecê-las como um *alter* (outro) que merece viver dignamente. Tanto que questiona, na crônica “Ao correr da máquina” a vida da faxineira

que mora na Raiz da Serra e acorda às quatro da madrugada para começar o trabalho da manhã na Zona Sul, de onde volta tarde para a Raiz da Serra, a tempo de dormir para começar o trabalho na Zona sul.

(Lispector, 1999: 232)

Porém, a visão “de fora” do universo da faxineira limita as impressões de Lispector a uma compaixão paradoxal que oscila entre a cumplicidade dentro do universo feminino e a perversidade dentro do universo sócio-econômico. Como, por exemplo, na crônica “A mineira calada” em que a autora se surpreende ao ver sua empregada lhe pedir um livro para ler que seja interessante e não *água com açúcar*:

(...) de repente – não, nada é de repente nela, tudo parece uma continuação do silêncio. Continuando pois o silêncio, veio até a mim a sua voz: “A senhora escreve livros?” Respondi um pouco surpreendida que sim. Ela me perguntou sem parar de arrumar e sem alterar a voz, se podia emprestar-lhe um. Fiquei atrapalhada. Fui franca: disse-lhe que

ela não ia gostar de meus livros porque eles eram um pouco complicados. Foi então que, continuando a arrumar, e com a voz ainda mais abafada, respondeu: “Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar.”

(Lispector, 1999: 48)

Tivera Lispector passado pelas experiências de Evaristo, sua postura diante de uma empregada culta não seria de espanto. Há, no romance *Becos da memória*¹, de Conceição Evaristo, uma personagem, Ditinha, que trabalha de empregada doméstica na casa de D. Laura. A apresentação dessa personagem se difere em vários aspectos das de Lispector, principalmente pela ausência do conflito ou culpa, substituída ora pelo respeito, ora pela revolta. As metáforas utilizadas para representar Ditinha se dão sempre a partir de um universo de significação positivo exemplificando esse tratamento na personagem:

Ditinha olhava as jóias da patroa e seus olhos reluziam mais que as pedras preciosas (...) continuava a arrumação do quarto, varria debaixo da cama, olhava o teto à procura de teias de aranha (...) Um raio de sol batia nos fios de cabelos trançados, *fazendo-a brilhar que nem as jóias.*

(Evaristo, 2006: 92-93. Grifo meu)

A comparação de Ditinha com uma jóia é colocada em oposição às jóias da patroa, essas reluziam e refletiam a angústia da empregada que vivenciava uma realidade extrema oposta quando chegava a casa após o trabalho. Em artigo publicado, Evaristo escreve sobre sua infância em que a mãe desenhava um grande sol no chão do quintal para que ele se materializasse naqueles dias. Neste, a autora lança mão de alegorias que projetam a crítica social feita pela autora, mas, mesmo assim, a diferença no trato e na linguagem permanece em relação à Lispector:

¹ *Becos da memória* é um romance entrecortado de caráter multifocal, publicado em 2006, pela Mazza Editora.

Nossos corpos tinham urgências. O frio se fazia em nossos estômagos. Na nossa pequena casa, roupas molhadas, poucas as nossas, muitas as alheias, isto é, das patroas, corriam o risco de mofarem acumuladas nas tinas e bacias. A chuva contínua retardava o trabalho e pouco dinheiro, advindo dessa tarefa, demorava mais e mais tempo.

(Evaristo, 2007: 17)

Aqui, a autora se declara filha de lavadeira e que, por isso, necessitava do calor para secar as roupas, para a mãe não ficar sem o pagamento, usando a metáfora do frio associada à fome, num leve tom de denúncia. Não se pode, entretanto, afirmar que há em Evaristo a ausência de conflitos, o que se percebe, em comparação à *Lispector*, é um desejo consciente de denúncia ou reflexão para que haja um novo universo semântico associado a tais personagens. Enquanto o conflito desta beira a culpa, o daquela questiona os estereótipos. C.L. tem consciência de tais estereótipos criados pelas classes médias e altas brasileiras; mas aceita-os, muitas vezes, tanto que confessa sua paradoxal postura diante de suas empregadas.

Ao contrário de Evaristo, *Lispector* espera que suas empregadas sejam sempre *rasas* e se surpreende quando uma lhe pede um livro mais interessante para ler ou uma outra que ia ao analista e a incomodava profundamente: “fazia análise, juro... Duas vezes por semana ia ver uma Dra. Neide. Telefonava-lhe nos momentos de angústia. (...) Compreendi, mas terminei não suportando.” (*Lispector*, 1999: 51). O universo de identificação da classe surge, principalmente, quando a autora ressalta “juro” como se os leitores pudessem duvidar do que estava a dizer.

O conflito na escrita de Evaristo é marcado pelo questionamento da postura retratada por *Lispector* na relação patroa-empregada que oscila entre a satisfação, a desconfiança, compaixão ou espanto, como na passagem em que Ditinha acaba o seu trabalho e, antes de ir embora, D. Laura confere tudo o que ela fez:

Estava tudo um brinco! A casa reluzia! Ela elogiou o trabalho de Ditinha, gostava do trabalho da moça. (...) D. Laura gostava muito do trabalho de Ditinha. Olhando e admi-

rando a beleza de D. Laura, Ditinha se sentiu mais feia ainda. Baixo os olhos envergonhada de si mesma.”

(Evaristo, 2006: 94)

A patroa gostava muito do *trabalho* de Ditinha e não de Ditinha. A comunicação entre as duas se resumia nos momentos de conferência das tarefas, antes de ela ir embora. A admiração se restringia ao resultado do trabalho, mas D. Laura não concebia como era a vida de sua funcionária fora de sua casa. O local da subalternidade tirava-lhe o direito de ter uma essência. A atmosfera de desconfiança e desconhecimento na relação patroa-empregada é retratada também em Lispector, na crônica “Por detrás da devoção”, quando a narradora afirma que teve uma empregada argentina que tinha um ódio declarado em forma de devoção:

(...) Pseudamente me adorava. Nas piores horas de uma mulher – saindo do banho com uma toalha na cabeça – ela me dizia: como *usted* é linda. Bajulava-me demais. E quando eu lhe pedia um favor, respondia: como não! *Usted* vai ver o que vale uma argentina. Faço todo o que a senhora pede. Empreguei-a sem referências (...).

(Lispector, 1999: 50)

Outro exemplo da condição ou não-condição das empregadas na obra clariceana está no texto “Como uma corsa”, em que Eremita, uma criada de 19 anos, é descrita como nem feia nem bonita, nem magra nem alta, traços indecisos, unhas, carnes, dentes. Uma mistura de resistência e fraqueza, uma doçura em forma de lágrimas. Tinha medo, fome, vergonha e um noivo. Era gentil e honesta. A narrativa ressalta a falta de personalidade da personagem na sua condição subalterna, que lhe impedia de qualquer manifestação: “os olhos castanhos eram intraduzíveis, sem correspondência com o conjunto do rosto. Tão independentes como se fossem plantados na carne de um braço, e de lá nos olhassem – abertos, úmidos.” (Lispector, 1999: 71). Nada a patroa sabia sobre Eremita, tal distanciamento revela uma hierarquia social determinada por uma microfísica do poder que engessa as personagens em seus estereótipos: a patroa, fútil e desconfiada X a empregada prestativa e misteriosa.

Tal mistério advém do local de identificação da narrativa que reflete o universo da patroa. Em “Becos da Memória”, quando esse universo é invertido, o leitor tem acesso à vida da empregada. A narração se ocupa em descrever a trajetória de Ditinha até o momento em que vai trabalhar com D. Laura e continua depois do trabalho. Neste caso, o leitor percebe que o foco está na empregada, enquanto no outro está na patroa. A alteridade é o foco de ambas as autoras, entretanto, uma irá refleti-la a partir do ponto de vista economicamente privilegiado e outra do subalterno.

Em Evaristo, o subalterno ganha visibilidade, mas sua voz está na narradora que teve a experiência da subalternidade e não ocupa esse lugar. Daí a justificativa para tal diferença entre as autoras. O lugar da subalternidade é descrito quando o foco da narrativa retrata as reflexões da empregada ao chegar a casa depois do trabalho:

Ditinha estava cansada, humilhada. Olhou em seu barraco, uma sujeira. As roupas amontoadas pelos cantos. Olhou as paredes, teias de aranha e picumãs. Um cheiro forte vinha da fossa. (...) tirou o pai da cadeira de rodas e o colocou na cama. O pai fedia sujeira e cachaça. Lembrou-se da patroa tão limpa e tão linda como as jóias. Pensou que o dia de amanhã seria duro. A casa estaria de pernas pro ar depois da festa. Seriam tantas louças. Na certa sobriariam doces e bolos. A patroa haveria de dividir com ela, com a cozinheira e com a babá. Traria para casa e seria a vez de os olhos dos filhos brilharem mais que qualquer jóia. Ela seria um pouquinho feliz.

(Evaristo, 2006: 97)

A autora permite que o leitor tenha acesso a esse “outro lado” retratado como “profundezas” por Lispector em relação à Eremita. É possível afirmar que aquela “traduz” os pensamentos das personagens que esta não é capaz de apreender: eremita era ausente,

às vezes o seu rosto se perdia em uma tristeza impessoal e sem rugas, essas ausências iam e vinham sem muita expli-

cação como tudo na vida de Eremita. (...) Quando voltava, estava mais rica, não se sabe em que fonte bebera, mas devia ser antiga e pura. (...) Voltava como um cabrito recém-nascido que se ergue sobre as pernas. (...) Se alguém descesse às suas profundezas, não encontraria nada além de profundezas. Seguindo muito além, talvez encontrasse um indício de caminho guiado por um bater de asas ou um rastro de bicho. Ela mesma não poderia narrar o que lhe sucedia, porque ela não sabia.

(Lispector, 1999: 71)

A narradora afirma que ela viera da floresta e em suas ausências, era para lá que ia. Uma escuridão, um lugar primitivo e ignóbil, já Ditinha é colocada como uma moradora da favela, mas vizinha de D. Laura. Morava a poucos minutos da casa da patroa, porém em um lugar totalmente adverso.

A caracterização feita pela narrativa é uma visão *de fora*, de uma terceira pessoa que se aproxima e observa o que é diferente e exótico para ela. Isso é facilmente percebido quando há a descrição da origem de Eremita. A floresta representa o desconhecido, o exótico e primitivo. A favela talvez? Para Evaristo, sim.

A imprecisão com que ela é descrita também denuncia o ponto de partida desse enunciadador. Ele não descreve Eremita, apenas faz algumas considerações sobre ela, como se nunca se detivesse para olhar seu rosto ou pensar sobre quem e como ela é. A narradora representa uma classe que vê o subalterno como um outro desconhecido. A essa narrativa, interessa o que Eremita não manifesta, não demonstra, por uma razão que ela não sabe qual é. As ausências dela, que são descritas por um enunciadador que não vive a realidade de Eremita.

O silenciamento de Eremita é traduzido por Foucault, em *Microfísica do Poder*, quando o autor alega que o poder está ligado à verdade e à voz. O narrador representa a voz de uma classe, de uma sociedade. O texto, por exemplo, aborda a temática do furto como uma prática natural, como se todos já esperassem isso de uma criada. Não há profundidade, no que tange à questão social de causa e efeito do ato:

A única marca de perigo por que passara era o seu modo fugitivo de comer pão. No resto era serena. Mesmo quando tirava o dinheiro que a patroa esquecera sobre a mesa, mesmo quando levava para o noivo em embrulho discreto alguns gêneros da dispensa. A roubar de leve ela também aprendera das florestas.

(Lispector, 1999: 72)

O conto finaliza com essa afirmação, como se a narrativa não desse conta da situação. O conflito clariceano em relação à alteridade ressurge nessa passagem, quando o leitor percebe o esforço da autora para evitar o julgamento na narrativa. Há uma insinuação de que a fome é o impulso para os atos ilícitos, pois somente ao comer o pão é que a personagem demonstra avidez ou aparenta perigo. O roubo é uma consequência do modo fugitivo de se alimentar, aprendido na floresta, certamente. O mesmo assunto é levantado em Evaristo quando Ditinha vai trabalhar mais feliz no dia seguinte à festa, pois sabe que poderá levar para casa doces e bolo.

Lispector tem uma particular preocupação com a fome. A crônica “Crianças chatas” retrata esse paradoxo, pois a autora sugere acreditar que o sofrimento causado pela fome é ficção e confessa sua incapacidade para lidar com a situação: “Não posso pensar na cena que visualizei e que é real. O filho está de noite com dor de fome e diz para a mãe: estou com fome, mamãe. Ela responde com doçura: dorme.” (Lispector, 1999: 23), a não possibilidade de ver tal cena como real retrata o distanciamento da autora dessa realidade e a impossibilidade de pensar na cena retrata a preocupação da autora com o fato de isso não ser ficção. Cena parecida aparece no conto “Olhos d’água”, de Conceição Evaristo, quando a narradora afirma que a mãe fazia brincadeiras para despistar a fome:

Eu sabia, desde aquela época, que a mãe inventava esse e outros jogos para distrair a nossa fome. E a nossa fome se distraía. Às vezes, no final da tarde, antes que a noite tomasse conta do tempo, ela se assentava na soleira da porta e juntas ficávamos contemplando as artes-nuvens no céu.

Umam viram carneirinhos, outras cachorrinhos; algumas gigantes adormecidos, e havia aquelas que eram só nuvens, algodão doce. A mãe, então, espichava o braço, que ia até o céu, colhia aquela nuvem, repartia em pedacinhos e enfiava rápido na boca de cada uma de nós. Tudo tinha de ser muito rápido, antes que a nuvem derretesse e com ela os nossos sonhos se esvaecessem também.

(Evaristo, 1990: 29)

A fome, aqui, é descrita com uma certa ternura. O universo lúdico é apontado como solução para tal sofrimento e a violência está num campo muito sutil, quando se pensa que era preciso brincar para distrair a fome. Já em “Crianças chatas”, a mãe, refletindo a angústia da narradora na impossibilidade de conceber essa realidade, responde violentamente aos apelos do filho faminto: “ela repete exasperada: durma. Ele insiste. Ela grita com dor: durma, seu chato! Os dois ficam em silêncio, no escuro, imóveis. Será que ele está dormindo? Pensa ela toda acordada. E ele está amedrontado demais para se queixar.” (Lispector, 1999: 23). Evaristo traz uma alternativa para a situação descrita na angústia de Lispector da mesma forma que seus textos são uma alternativa para aqueles que retratam as situações subalternas sempre com a atmosfera da violência e da incapacidade de algum sentimento positivo.

Outro exemplo desse trato é a crônica “Mineirinho” (C.L.) em que a autora reflete sobre o paradoxo que viemos tratando até aqui. A narrativa começa questionando a postura da própria narradora ao reconhecer sua compaixão por um assassino: “É, suponho que é em mim, como um dos representantes de nós que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora. E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram o Mineirinho do que seus crimes.” (Lispector, 1999: 123). Nesse, a narrativa se anuncia coletiva e representante de um nós, que questiona sua piedade por um criminoso. A autora reconhece que há um *nós* que difere do *eles* por não conceber certos fatos sociais e por não conseguir compreender, de um outro lugar, como se dá toda a trama das injustiças sociais. Para a autora, Mineirinho possuía uma violência assustada e inocente, como a da criança que

pede reclama da fome para a mãe que grita assustada. O sentimento paradoxal continua quando ela afirma:

Quero uma justiça que tivesse dado chance a uma coisa pura e cheia de desamparo e Mineirinho (...) essa coisa é um grão de vida que se for pisado se transforma em algo ameaçador – em amor pisado; essa coisa em que Mineirinho se tornou punhal, é a mesma que em mim faz com que dê água a outro homem, não porque eu tenha água, mas porque, também eu, sei o que é sede.

(Lispector, 1999: 125)

Há, então, uma necessidade de aproximação do objeto narrado para que se possa compreendê-lo e entender o que há de um em outro. O que há de Lispector em *Mineirinho* ou *Eremita*, o que a faz culpada em relação ao subalterno. Evaristo trata da criminalidade, em relação à *Ditinha*, sob um outro viés e sua justificativa foge do padrão convencional que a coloca como uma faminta que necessita roubar para sobreviver. O que *Ditinha* retrata é o conflito sofrido pela narrativa de Lispector, um conflito muito mais existencial do que físico em que feio e belo, rico e pobre, paixão e ódio se misturam e a impulsionam para uma outra vida. A personagem, ao chegar ao quarto da patroa e se deparar com os tantos presentes ganhos na festa, não acredita no que vê, pensa estar em um sonho ou conto de fadas. Percebe-se que há uma inversão na impossibilidade apresentada anteriormente associada ao fato de uma criança não conseguir dormir de fome. *Ditinha* até se lembrou que fizera 29 anos na semana anterior, mas ninguém, nem ela, havia notado. Quando guardou os presentes, a criada viu um broche com uma “pedra verde que até parecia macia”. Ele adorava essa jóia e quando a patroa a colocava, ficava mais linda que nunca. Em um ímpeto, sem saber por que, nem para que ela recolheu a pedra e a colocou dentro do sutiã encardido, entre os seios.

Ao voltar para casa, a personagem sofre, seu corpo sangra com a marca da pedra, ela já não se dá conta das coisas, anda sem rumo, chega em casa sem saber o que fazer. *Ditinha* entrou no quarto da fossa, refletiu sobre sua vida: estava na merda, só tinha merda ali e, assim, joga a pedra nos excrementos. A empregada não se perdoa,

vive em um conflito de culpa e submissão, até que é presa pelos policiais, denunciada pela patroa.

Após longa data, Ditinha volta para a favela envergonhada, dilacerada, incapaz de erguer a cabeça, olhar para os filhos. Os vizinhos descobrem sua volta no dia em que ia mudar, seu filho e amigos colocam-na, com todos os seus erros e enganos, aos olhos da favela. Inesperadamente, ouvem-se vozes emocionadas: Ditinha voltou! Choros e risadas invadem a favela para comemorar a volta dela. Carregaram-na como em um cortejo e colocaram-na, todos muito emocionados, dentro do caminhão de mudança como se fosse santa. Com toda essa emoção, Ditinha retirou as mãos dos olhos envergonhados e sorriu pela primeira vez desde o episódio da pedra que até parecia macia.

O trecho descrito é o ápice do que venho tratando neste texto, nota-se um narrador que representa a voz que se contrapõe ao anterior. Aqui se tem uma visão do quarto de despejo, do íntimo da subalternidade, lá há o envolvimento e a preocupação, mas isso não dá conta do mistério que é para a autora esse universo. Prova disso é o final do conto “Eremita”, em que há o reconhecimento dos furtos, uma justificativa para eles, mas nenhuma reflexão sobre a dimensão desse ato para a própria Eremita. Em nenhuma narrativa Clariceana, das estudadas aqui, é possível perceber uma atenção quanto à linguagem relacionada ao subalterno. Ela sempre aparece no âmbito do exótico, do misterioso ou piedoso, em uma narrativa violenta e sofrida pela culpa e paradoxal de querer compreender um universo do qual não se consegue ter as dimensões que ele ocupa.

As reflexões feitas por Ditinha ao longo da narrativa demonstram a simplicidade e ternura com que o tema é tratado. Ela não se reconhece na mansão, mas também não se sente bem em casa. A narrativa deixa claro que a empregada tem respeito e admiração pela patroa, que ela procura fazer tudo o mais perfeito possível para poder voltar no dia seguinte, mas a lida do dia-a-dia, a luta por dias melhores, o enfrentamento da realidade que é suja e pobre são alguns dos aspectos que impulsionam a querer uma pedra bela que aparenta ser macia.

Nota-se que o narrador prepara o leitor para a cena do furto. Mesmo o ato em si é de tal inocência que a personagem não sabe o que fará depois com a pedra roubada e nem tem ideia de seu valor material. Em

momento algum esse gesto parece comum ou corriqueiro, embora a patroa devesse sempre ter aguardado por ele. É como se o narrador fizesse questão de justificar o ato para que a personagem não fosse julgada erroneamente.

Para Foucault (2003: 82), o poder é uma força que atravessa todo o corpo social e deve ser considerado muito mais do que uma instância negativa que tem como função a repressão. Ele produz coisas, gera prazer e produz discurso. O abismo existente entre D. Laura e Ditinha ilustra essa relação de poder na sociedade. Enquanto aquela dita as regras, manda e cria as leis esta obedece e se vê cada vez mais subjugada à situação criada pela patroa graças ao poder que lhe foi concedido.

Para finalizar, mostramos a figura da criada Ditinha diante de sua comunidade – Eremita na floresta – sendo reconhecida aplaudida por seus pares que em momento algum a julgaram pelo seu ato. O enunciatador deixa clara a sua identificação com a atmosfera da alegria presente nas festas da favela quando narra que as

as vozes e as emoções se liberam. Ditinha! Era Ditinha! A mulher havia voltado!(...) Grandes e crianças que nem estavam acostumados a grandes demonstrações de carinho correram para ela e a pegaram no colo. Andaram com ela ali em volta feito santo em andor. Gritando, chorando, rindo. Que bom, Ditinha havia voltado!Depois solenemente colocaram a mulher no caminhão como se colocassem uma santa no altar. Todos choravam. O motorista do caminhão enxugou uma lágrima no canto dos olhos. Ditinha, que se mantivera o tempo todo com o rosto entre as mãos, olhou para todos e sorriu. Era o primeiro sorriso desde aquele dia em que escondera no seio a pedra verde-bonita-suave que até parecia macia.

(Evaristo, 2006: 126)

Essa passagem exemplifica bem a proximidade do enunciador do discurso com sua personagem. A cumplicidade que impera entre os moradores da favela é toda exposta nessa aqui quando a criada, é carregada como se

tivessem revivendo seus medos, traumas; expurgando suas culpas, todos ali, em uma só emoção. Como se fosse um cortejo.

Enquanto os dramas clariceanos retratam a mulher da década de 50 denunciando sua alienação e apatia diante da sua existência, os de Evaristo refletem a figura feminina que sofre por lutar contra a fome, a pobreza e a discriminação. Ambas muito contribuíram para a questão do gênero na literatura brasileira, inovaram, cada uma a sua época e perspectiva, trazendo a mulher em cena e refletindo sobre sua condição, que é ainda vista como subalterna, seja por seu trabalho, seja por estar subjugada a um marido ou a uma sociedade machista. Pode-se pensar, então, em Conceição Evaristo como leitora de Clarice Lispector que, influenciada pela necessidade de inscrever seus dramas existenciais na literatura, fá-lo com uma perspectiva contemporânea, agregando ao gênero, reflexões de classe e raça.

Bibliografia

- ASSIS, Eduardo Duarte de (2002). Notas sobre a Literatura Afro-descendente. *Poéticas da Diversidade*. Org. Marli Fantini Scarpelli e Eduardo Duarte de Assis. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós-Lit. pp. 47-61.
- ESTANISLAU, Lúcia Avelar (2000). *Feminino Plural*. Brasil Afro Brasileiro (org. Maria Nazareth Soares). Belo Horizonte: Autêntica.
- EVARISTO, Conceição (1990). Vozes-Mulheres. In *Cadernos Negros* 28. São Paulo: Quilombhoje. p. 28.
- EVARISTO, Conceição (2003). *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza.
- EVARISTO, Conceição (2006). *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza.
- EVARISTO, Conceição (2007). Da grafia –desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: *Representações performáticas brasileiras: Teorias, práticas e suas interfaces*. Org. Marcos Antônio Alexandre. Belo Horizonte: Mazza. pp. 16-21.
- FOUCAULT, Michel (2003). *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal (18ª edição).
- GOTLIB, Nádia Batella (1995). *Clarice – uma vida que se conta*. São Paulo: Ática.

- LISPECTOR, Clarice (1999). *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice (1999). *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco.
- PERROT, Michelle (2005). *As mulheres ou o silêncio da história*: Bauru.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (2010). *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart Almeida *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG.

Sites

- ASSIS, Eduardo de. *Conceição Evaristo: literatura e identidade*. Disponível em: [http://: www.lettras.ufmg.br/literafro](http://www.lettras.ufmg.br/literafro) – acesso em 12/03/2011.

**ANÁLISE DA MEMÓRIA E DA DIÁSPORA
EM DUAS MARIAS: MARIA MOURA E MARIA-NOVA**

Laile Ribeiro de Abreu
UFMG/Fale

Maria Moura e Maria-Nova: personagens construídas sob a luz da memória

O trabalho com a memória individual ou coletiva é tema recorrente nos textos de Rachel de Queiroz e Conceição Evaristo. Seus romances problematizam a vida daqueles que se colocam pelas bordas sociais com recortes que servem de painel para o entendimento do panorama político e social brasileiro, construindo, em seus textos, um espaço de histórias e memórias, apresentadas em situações diaspóricas.

Maria Moura é mulher incomum para o seu tempo. Órfã de pai vê a ameaça bater a sua porta com a chegada do pretendente da mãe viúva que se entrega a um homem ardiloso que trama a morte dela para herdar suas terras e, desposar-se com sua enteada. Moura soube se defender do padrasto assassino, não lhe entregando os documentos das terras e com isso, correndo riscos de ter sua vida ceifada, assim como aconteceu com a mãe. Astuta, ela arquiteta a morte do padrasto pelas mãos de um ex-escravo que morre de amores por ela. Depois do feito, Moura passa a sentir a ameaça do assassino apaixonado que lhe cobra o cumprimento do trato feito em troca da morte do padrasto. Ela livra-se dele colocando-o numa armadilha feita por João Rufo, homem de confiança dela e que a protege sempre. Antes, porém, de tudo ocorrer, ela procura o pároco e confessa suas intenções: “ – Padre, eu me confesso porque pequei... Co-

meti um grande pecado... O pecado da carne ... [...] E o pior é que, agora, eu tenho que mandar matar ele” (QUEIROZ, 1998: 07).

Ao confessar-se, ela faz do padre sua testemunha podendo-se valer dele como escudo caso algo de grave ocorresse com ela da mesma forma como ocorreu com sua mãe. Paul Ricouer trabalha a importância da testemunha caracterizando-a como aquela que conta o acontecimento que presenciou, espera que lhe deem crédito a respeito da história que narrou, garante que sua narrativa poderá ser confirmada pelo testemunho de outras pessoas que também estavam presentes ao acontecimento. Abre-se, com essa última possibilidade, um espaço para se discutir o depoimento, tornando o acontecimento público e passível de contestação bem como verificação. A essa fase, Ricouer chama de documental (RICOUER, 2007: 175).

E assim começa sua saga. Para livrar-se dos primos gananciosos das Marias Pretas, ela põe fogo na sua casa e foge para a Serra dos Padres em busca do eldorado que tanto ouvira de seu pai. O ato de pôr fogo na casa traz toda a simbologia de rompimento com o passado e de ingresso a uma nova vida: “[...] tinha chegado a uma encruzilhada... e era hora de escolher o caminho novo” (QUEIROZ, 1998: 40).

Escolher um novo caminho exigia dela que escolhesse também uma nova forma de representação para a vida. Ela escolheu o seu caminho e de outros que a seguiram nascendo, então, uma líder travestida de jagunço, com seu bando, única forma de se fazer obedecida, respeitada e poderosa. A construção queiroziana ilustra a questão feminina e “enveredar-se nas suas histórias significa enveredar-se na questão da ideologia patriarcal, emergente no cenário do sertão” (COSTA, apud DUARTE, 2002: 184).

Chegar à Serra dos Padres e estabelecer-se é sua meta. Para alcançá-la, vai deixando atrás de si um rastro de histórias da mulher comandante que rouba e saqueia sustentando o seu bando e já adquirindo sua riqueza. Sua fama arrasta-se atrás de si e ela cumpre sua meta chegando ao seu objetivo e lá construindo uma ‘Casa-Forte’ que é o seu quartel general.

A chegada do pároco a quem confessara sua intenção de matar o padrasto mal feito desencadeia nela suas memórias. Maria Moura identifica-se com Beato Romano, nome dado ao pároco quando se es-

tabelece em companhia de Moura. Ambos cometeram o pecado da carne e também foram os responsáveis por três mortes. No entanto, a morte tem para eles significados diferentes. Moura só matou quando não teve outra opção, ou era ela ou o outro se tornando, portanto, uma espécie de libertação. Para o Beato, a morte tem uma função regeneradora estabelecendo entre os dois personagens uma espécie de ponto e contraponto, ou “confronto entre o masculino e o feminino” (COSTA, apud DUARTE, 2002: 184).

Deparar-se com aquele que sabia o seu segredo, que o ouvira de sua própria voz faz com que Moura recorde toda a sua vida anterior. Aquele homem é a representação concreta de todo o seu passado. De acordo com Ecléa Bosi:

O discurso do pensador está-se interrogando sobre a passagem da percepção das coisas para o nível da consciência. A certa altura, introduz a reflexão seguinte: “Na realidade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças”. Com essa frase, adensa-se e enriquece-se o que até então parecia bastante simples: a percepção como mero resultado de uma interação de ambientes com o sistema nervoso. Um outro dado no jogo perceptivo: a lembrança que “impregna” as representações.

(BOSI, 2006: 46)

Um turbilhão de imagens e de pessoas com quem conviveu emergem de sua memória e, num *flash-back*, ela revive todo o seu passado, reconstruindo todos os fatos, juntando todas as peças num mosaico de recordações que, de acordo com Ecléa Bosi: “[é] uma organização extremamente móvel cujo elemento de base ora é um aspecto, ora outro do passado; daí a diversidade dos “sistemas” que a memória pode produzir em cada um dos aspectos do mesmo fato” (BOSI, 2006: 51).

Aquela chegada inesperada traz a Moura a oportunidade de recordar seus parentes: os primos das Marias Pretas, Firma, esposa de um dos primos e a prima, Marialva que já traz na formação do nome (Maria + alva) um traço característico de sua personalidade. Dela, Maria Moura

gosta e nela confia; nos primos, não. Dessa forma, impõe-se, mais uma vez o embate entre o feminino e o masculino.

Os primos Tonho e Irineu e a prima Marialva narram o texto em primeira pessoa juntamente com Maria Moura e Beato Romano, formando, portanto a narrativa composta por cinco narradores-personagens¹. A narrativa desenvolve-se com a versão dos fatos dada por cada um deles, amalgamando-se com suas reminiscências pessoais. Assim, “a anamnese (reminiscência) é uma espécie de iniciação, como a revelação de um mistério” (BOSI, 2006: 89).

Cada personagem narra sua própria versão para os fatos, permitindo ao leitor a compreensão sob óticas diferentes, trabalhando o que Bakhtin chama de “polifonia de vozes”, designando as diversas perspectivas, pontos de vista ou posições que se representam nos enunciados tendo como base a retórica dos próprios personagens que buscam se isentar de qualquer culpa ou caráter duvidoso uma vez que cada um se apropria de sua razão.

Dessa forma, a autora usa o recurso da polifonia para legitimar essa personagem. São muitas vozes para confirmar a construção das memórias de Maria Moura, tornando-a uma espécie de lenda. O encontro com Beato Romano traz a ela um turbilhão de imagens e recordações, iniciando-se o processo de destecitura de todas essas lembranças fazendo-a retroceder ao passado pela ação do presente: “É do passado que parte o chamado ao qual a lembrança responde” (BERGSON, apud BOSI, 2006: 48).

Por ser mulher incomum para seu tempo, Maria Moura não se deixa dominar, ao contrário, torna-se a grande dominadora de homens rudes e não se deixa intimidar por aqueles que viviam a ordem vigente imposta pelo patriarcalismo que determina ao homem a função de gerenciar a família, os bens e tomar as decisões e à mulher a submissão, a fragilidade e a alienação. Elizete Passos explica que “a divisão de homens e mulheres estabelecida pela ideologia patriarcal também serve para estabelecer uma dicotomia entre *existência* e *essência*. A mulher é

¹ Embora a narrativa seja feita pelos cinco personagens, Maria Moura, segundo Luís Felipe Ribeiro, “é a solista absoluta, [cuja] voz domina, soberana”, toda a narrativa. (RIBEIRO, 1999: 52).

sempre tomada como essência, pois pressupõe problematidade [...]” (PASSOS, apud DUARTE, 2002: 62).

Maria-Nova é moradora da favela descrita no livro *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo. Nasceu e cresceu ouvindo as histórias contadas por Tio Totó, Vó Rita, mãe Joana e outros que com ela conviviam. Trabalhava ajudando a mãe alvejar as roupas das mulheres ricas e alvas como suas roupas, destacando aí a influência europeia, modelo de beleza para a época.

Toda a narrativa é marcada pelas memórias das histórias ouvidas por Maria-Nova havendo aí, um resgate importante das histórias familiares narradas pelos mais velhos e que tanto contribuem para a formação cidadã e ética de seus membros. Por serem relatos advindos de pessoas marginalizadas onde ler e escrever são privilégios dados a poucos, a opção pela narrativa oral se justifica. Essa escolha pela construção cuja base se faz pela oralidade não é incomum o que enquadra o texto de Conceição Evaristo dentro de uma tradição literária. Autores consagrados como João Guimarães Rosa e Rachel de Queiroz escreveram seus textos tendo como base o que ouviram.

Seguindo a trilha narrativa benjaminiana de que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1996: 198), Maria-Nova já se define para o futuro onde espera poder registrar numa espécie de escrevivência todos aqueles relatos, no afã de preservar a memória de seus descendentes:

Um sentimento estranho agitava o peito de Maria-Nova.
Um dia, não sabia como, ela haveria de contar tudo aquilo ali.
Contar as histórias dela e dos outros. Por isso ela ouvia tudo tão atentamente. Não perdia nada.

(EVARISTO, 2006: 35)

Do ponto de vista formal, o texto não é marcado pela linearidade narrativa. Pelo contrário, o que se faz é um emaranhado de histórias cada qual com seus personagens que retomam a narrativa de acordo com a vontade da narradora ou de acordo com a necessidade dela de não se esquecer de nenhum detalhe e nenhum personagem. Daí a ideia de “Colcha de Retalhos” definida por Maria Nazareth Soares Fonseca, no prólogo do livro. Embora o texto seja

fragmentado, as histórias se complementam. Nesse processo rememorativo, a narradora recorre a tudo o que ela viveu naquele ambiente pobre e marcado pelas desigualdades sociais impostas por uma sociedade excludente que vê o negro como representação do erótico e da exploração pelo trabalho ou pela sexualidade. Para Ricouer (2004: 83), “con la rememración, se acentúa el retorno a la conciencia en despierta de un acontecimiento reconocido como que tuvo lugar antes del momento en que esta declara que lo percibió, lo conoció, lo experimentó”².

Vivendo em um ambiente onde o letramento e a consciência política não existem, Maria-Nova destaca-se por ser aquela que busca um futuro melhor, destacando-se na escola em que frequenta, mesmo sendo mulher e negra. Sua condição de gênero não lhe impede de se atirar aos desafios e conquistar seu espaço. Aos olhos da personagem Outra³ que a vê buscando água, ela é uma *persona* diferente, pois seu olhar não traz a indiferença tampouco a curiosidade tão comum nos demais moradores da favela que sempre a viam como um ser diferente e até ameaçador: “Ela é a única pessoa que sabe me olhar normalmente. Os outros me olham procurando me ver”. (EVARISTO, 2006: 45).

Ela não se deixa dominar e num processo de resistência e de desejo de conservar a cultura do seu povo, recorre à memória para registrar aquelas histórias. Para Alejandro Frigerio, essa prática é o que garante que as permanências das culturas negras:

[...] fueron usualmente concebidas como una forma de resistencia cultural – a la esclavitud primero, a la marginalización social y cultural después. Quizás por eso, la cuestión de la existencia o no de ciertos comportamientos que – en fun-

² “Com a rememoração, acentua-se o retorno à consciência despertada por um acontecimento reconhecido com o que teve lugar antes do momento em que declara que percebeu, conheceu, experimentou”. Tradução feita por mim.

³ A Outra é personagem que não tem nome próprio no texto e que sempre representa uma ameaça aos demais moradores, exceção feita, apenas, à Vó Rita que é quem cuida da Outra. Essa personagem, assim como o Homem, não tem nome próprio, mas a escrita faz-se com maiúscula, denotando a intenção clara da narradora em destacá-los como representantes dos tantos anônimos que vivem o preconceito ou que testemunham algo que não deveriam.

ción de su común origem africano – caracterizaban a grupos fenotípicamente catalogados como negros fue objeto de um agitado debate.⁴

(FRIGERIO, 2011: 28)

Dessa forma, a mulher destaca-se como sendo a grande gerenciadora das famílias tão distantes da sociedade patriarcal a que todo um sistema se moldava. Maria-Nova vem questionar as injustiças há séculos arraigadas na concepção patriarcal brasileira. É o “Novo” que emerge, trazendo a força para as mudanças que virão pelo registro das histórias narradas, narrações estas que provam, segundo Graciela Ravetti que “o não dominar os procedimentos ocidentais de leitura e escritura não implica não possuir memória, história ou reminiscência” (RAVETTI, 2003: 85).

Embora os “Contadores de Histórias” sejam pessoas sem letramento, Maria-Nova inspira-se em suas personagens, em seus enredos para registrar as memórias daqueles becos. Assim, constrói-se na obra uma escrita performática que determina o corpo como fio condutor da comunicação almejada por aqueles relatos. A expressividade oral vale-se do corpo como elemento significativo uma vez que o corpo fala. Não se consegue transmitir nenhuma informação oral sem se valer dessa expressividade. Graciela Ravetti afirma que:

Por esses motivos se justifica as ações performáticas quando nos interessamos por nossas tradições, cultura e arte: é porque tudo o que somos e o que sabemos nos remete sempre a um mais além do sacralizado pela escrita e, mais que isso, nos impulsiona a superar os limites do que a língua – qualquer língua – pode articular por si mesma.

(RAVETTI, 2003: 37)

⁴ [...] foram concebidas como uma forma de resistência cultural – primeiro à escravidão, depois à marginalização social e cultural. Talvez por isso, a questão da experiência ou não de certos comportamentos que – em função de sua origem africana comum – caracterizavam grupos fenotípicamente catalogados como negros foi objeto de um debate agitado.

Nesse processo de “transescrita” (RAVETTI, 2003: 35), Conceição Evaristo dá vazão à intenção de Maria-Nova que representa a própria Conceição num processo de discurso indireto livre trabalhando a construção das memórias daquela gente sofrida e à margem da sociedade que abraça a todos com o slogan utópico de “Ordem e Progresso”.

Duas Marias e uma mesma diáspora

Stuart Hall, teórico cultural jamaicano, acredita que a diáspora é representada como parte do homem e responsável por grande parte da diversidade de identidades uma vez que o sujeito diaspórico não o é por livre arbítrio, uma vez que há sobre ele uma força que o impele a sair de onde está. Entretanto, ao fazê-lo e se estabelecer em outro ambiente, ele traz consigo toda uma herança cultural que influenciará outras culturas e receberá delas influências numa mesma proporção. Segundo Hall, essa situação forçada colabora para o processo de miscigenação, especialmente, na América Latina onde não há uma identidade pura, mas um conglomerado de identidades resultantes do deslocamento cultural do indivíduo (HALL, 2003).

Maria Moura, ao se vir numa encruzilhada não hesita em incendiar sua casa, seus bens e partir em busca de sua herança na Serra dos Padres. Esse procedimento involuntário traz a ela o novo, o desconhecido e num processo de desterritorialização, ela parte com aqueles que se dispuseram a segui-la rumo ao incerto:

Eu tinha planejado a defesa e o incêndio, mas agora a minha ideia era vaga. Na primeira hora procurava só respirar bem fundo e tomar o cheiro daquela liberdade. Não me doía tanto quanto esperei, o fogo na casa do Limoeiro. Afinal, agora tinha chegado a vez de se cumprir o meu grande sonho. As terras da Serra dos Padres, tudo fresco, olho d'água correndo entre as pedras.

(QUEIROZ, 1998: 79)

A diáspora de Maria Moura ocorre quando os primos a obrigam a deixar sua casa, ameaçando uma invasão que resultaria no afastamento dela de

todos os seus bens e a sua submissão ao regime patriarcal. O conceito de diáspora que foge à ideia da diáspora judaica não é aceito por unanimidade em todo o meio acadêmico, porém já se utiliza o conceito para explicar o que ocorre com todos aqueles que deixam seu lugar de origem e partem num processo de “transnacionalização”. De acordo com os estudos de Sérgio Costa, “o conceito ‘diáspora’ vem merecendo uso crescente no âmbito da discussão de redes de solidariedade transnacionais, desvinculadas de um território, como é o caso dos laços entre comunidades de imigrantes e seus países de origem” (COSTA, 2006: 232).

Dessa forma Rachel de Queiroz constrói uma personagem inovadora em todos os aspectos. Mulher incomum para a sua época, Moura des-sacraliza todos os preconceitos relacionados à mulher como pessoa apenas figurante na construção da família, vivendo sob a batuta do pai e, depois, sob a do marido, por isso, ela opta por ter uma vida sexual livre. Mantinha relacionamentos com Duarte e, posteriormente, com Cirino a quem se entrega verdadeiramente como mulher por inteiro, mas casar-se não queria e não se imaginava presa às ordens de um homem:

Além do mais, eu tinha horror a casamento. Um homem mandando em mim; logo eu, acostumada desde anos a mandar em qualquer homem que me chegasse perto. [...] Um homem me governando, me dizendo – faça isso, aquilo, qual! Considerando também dele tudo que era meu, nem em sonho – ou pior, nem em pesadelo.

(QUEIROZ, 1998: 324)

Paradoxalmente, há passagens em que a protagonista maior se fragiliza e mostra sua vontade de ser uma mulher normal, nascida e criada para o casamento: “Toda mulher quer ter um homem seu”. Não se sentia “cabra macho pra viver no meio dos homens e não sentir nada”. Nasceu para o comando, mas desejava a submissão ao homem, paradigma da ideologia patriarcal: “queria ter um homem me exigindo, me seguindo com um olho cobiçoso, com ciúmes de mim, como se eu fosse coisa dele” (QUEIROZ, 1998: 202).

Dessa forma, a identidade construída dessa personagem vai se fragmentando, mostrando em pequenas facetadas a dificuldade dela em se

manter nessa postura masculina uma vez que há em seu âmago uma mulher que teria seguido o curso normal da vida destinada à mulher se não tivesse que se entregar de corpo e alma a essa diáspora por ser uma questão de sobrevivência, representando a mulher do século XVIII. De acordo com Lúcia Castelo Branco e Ruth Silviano Brandão, “nesse território dos estilhaços, da fragmentação e da desordem se constrói o texto feminino” (CASTELLO BRANCO & BRANDÃO, 1989: 143).

Sendo assim, sua diáspora lhe leva ao poder, mas também lhe leva a contracenar com a morte em várias passagens, pois para ser respeitada e temida, achava que precisava impor-se pela força e foi exatamente isso o que fez. Foi combativa e não se entregou aos inimigos que colecionou ao longo de sua travessia que lembra, guardadas as devidas proporções, a travessia do ‘atlântico negro’, pois embora não fosse negra, era mulher e participava de um grupo minoritário cuja voz só era (é) ouvida pela imposição.

Maria-Nova vive em uma favela que será desativada por uma construtora para a edificação de uma obra que não beneficiará àqueles que lhe darão lugar, mas participará dos sonhos de outras que não nasceram ali, não viveram e nem criaram raízes naquele chão e, que, portanto, não reconhecerão naquela terra as digitais daqueles que lá viveram. E assim, não só Maria-Nova, mas também, todos os moradores viverão a diáspora pela exclusão, pela imposição daqueles que se beneficiam do capital na conquista de seus espaços.

Existem aqueles que já viveram outras diásporas e que se sentem fracos para encarar mais uma travessia. A esses Maria-Nova ouve e tenta acalantar, tendo interesse por suas histórias e valorizando suas experiências: “Maria-Nova, para que sirvo? A favela acabando, por que tenho de ir com vocês? Por que não parar aqui? Meu corpo pede terra” (EVARISTO, 2006: 49). O pedido do corpo é a resistência desse morador que não se ambientará em outro espaço onde não se identifique. A retirada à força é sempre um trauma do qual a maioria não alcança a superação. Nestes casos, a morte é a única alternativa para aquele que é arrastado de sua terra e não se ambienta em outro lugar.

Maria-Nova não concorda com o desfavelamento e tenta amenizar o sofrimento dessa perda projetando para o futuro a escrituração de to-

das as histórias compartilhadas ou ouvidas, garantindo a permanência desses relatos, evitando, com isso, o esquecimento. Sobre essa questão, Florentina Souza explica que:

Na diáspora forçada, fugindo a coisificação imposta pela escravização, os africanos e afrodescendentes costuraram e teceram identidades e, a partir da memória, reorganizaram suas vidas desenhando novas configurações culturais advindas da situação em terras estrangeiras.

(SOUZA, apud ALEXANDRE, 2007: 31)

Nesse processo de resgate cultural, Maria-Nova nos apresenta Tio Totó, com sua coroa de rei, as rezadeiras, os grupos de capoeira recriando a cultura africana numa mistura de sua essência com a cultura imposta pela colonização. Dessa forma, os descendentes agregam valores a sua cultura. Por isso, “as culturas africanas e as produzidas na diáspora traçam desenhos identitários que desafiam barreiras nacionalistas” (SOUZA, apud ALEXANDRE, 2007: 34).

Buscando os sentidos *linkados* nas raízes de seu povo, Maria-Nova discursa em sala sobre a questão negra que envolve seu povo e apresenta o conhecimento que tem sobre o assunto sem, no entanto, se mostrar condoída com sua sorte, postura que faz com que ela vá conquistando o seu espaço sem se acomodar no destino traçado ao descendente africano aqui no Brasil sem acesso à escola de qualidade e se limitando ao subemprego:

Na semana passada, a matéria estudada em História fora a “Libertação dos Escravos”. Maria-Nova escutou as palavras da professora e leu o texto do livro. A professora já estava acostumada com as perguntas e com as constatações da menina. Esperou. Ela permaneceu quieta e arredia. A mestra perguntou-lhe qual era o motivo de tamanho alheamento naquele dia. Maria-Nova levantou-se dizendo que, sobre escravos e libertação, ela teria para contar em muitas vidas.

(EVARISTO, 2006: 137)

O desfavelamento crescente entristece a todos que sabem que o futuro será incerto fora dali. Terão que se reestruturar, buscar outro canto tendo em comum a pobreza que assola a todos. Mas o sentimento que desperta nessas pessoas é o de não pertencerem mais a nenhum lugar, é o entrelugar que traz o banzo porque são pessoas que não se enquadram no modelo social que privilegia uma parte da sociedade e exclui outra. Ou quando o aceita, tem sempre uma carga pejorativa em relação ao corpo, ou são figuras estereotipadas. Sérgio Costa analisa esses casos e explica que são posturas que só favorecem à discriminação:

Não é o corpo negro, em seu sentido físico, absoluto, que aproxima as vidas na diáspora, mas formas similares de tradução dos processos de exclusão e discriminação aos quais os possuidores de um corpo negro estiverem e estão submetidas nas sociedades modernas.

(COSTA, 2006: 199)

Assim, a diáspora de cada família chega pelo anúncio do que é oferecido pela desocupação e pelo caminhão da construtora que vem fazer a mudança. Cada família receberá tijolos, cimento e algo mais para reiniciar suas vidas onde bem entendessem provavelmente às margens de um rio, junto a alguma comunidade nova já iniciada ou se esconderiam em favelas já consolidadas em outra parte da cidade. O destino dos que insistem em serem os últimos a abandonarem seu lugar torna a estadia perigosa e até insuportável. Em seu texto, a autora relata que “os caminhões chegavam de manhã e até tarde levavam as famílias. Todos já estavam mesmo querendo partir. A vida se tornara insuportável. Áreas da favela estavam desertas. Ir de um local a outro havia se tornado um perigo” (EVARISTO, 2006: 151).

Há poucas personagens que se contrapõem à passividade dos favelados. Isto porque não há naquele meio uma sociedade organizada que saiba dos direitos de cada um e os faça cumprir. Não existem recursos ou argumentação num ambiente onde as pessoas não estejam preparadas para exercer devidamente a cidadania, pois nunca foram instrumentalizadas para esse exercício. Nesse sentido, essa postura pacífica é bem atual, pois apesar dos avanços que a política brasileira já alcançou, pela de-

mocracia consolidada que temos, ainda há uma conformidade que não deve existir no seio de um povo que se diz próspero. São poucas as Marias-Novas ou os negros Alírios que levantam o debate sobre questões polémicas essenciais como aborto, a maioridade aos 16 anos, o preconceito racial e sexual e outros que sempre fornecem à mídia subsídios para a exploração sensacionalista. Quando Maria-Nova acompanha negro Alírio ao escritório da construtora, ela e seus amigos levantaram o debate, cobraram uma explicação, deixando claro que havia vozes naquele meio que não se conformavam com o pouco que lhes era oferecido:

Negro Alírio, às vezes, falava coisas que ela e os outros nunca haviam pensado ou ouvido. Ela, por exemplo, nunca havia pensado que os restos, que muitas vezes ganhava das patroas, eram os excessos dos que tinham muito e que esta sobra era construída justo em cima da falta ou do pouco dos que nada tinham.

(EVARISTO, 2006: 135)

Se pensarmos no Brasil há muitos anos atrás e fizermos um comparativo do que temos hoje, diremos que as conquistas foram imprescindíveis. E foram mesmo. Entretanto, não são suficientes. Enquanto houver uma educação elitista que prepara a minoria para o ingresso na academia pública, deixando a maioria que estudou a vida inteira na escola pública fora do processo por não estarem suficientemente preparados; enquanto houver mães pernoitando nas filas para conseguir fichas médicas e vagas em escolas para seus filhos, ainda teremos muito pelo que lutar nesse país. Por isso, quando Maria-Nova pensa em seu povo, ela sabe que a única coisa que pode fazer por todos eles é resgatar pela escrita suas histórias. Não há o que fazer diante do desfavelamento, mas citando o historiador Florestan Fernandes, que diz “contra a idéia da força, a força das idéias” o que Maria-Nova faz é exatamente isso: lutar contra essa força usando a única arma de que dispõe, suas palavras, sua escritura. A força de seu discurso faria com que todos que se submeteram a essa diáspora fossem lembrados como exemplo de povo que há séculos sofre pela exclusão, mas que deixaram impressos no povo brasileiro seus caracte-

res. Estudar a cultura brasileira, a formação dessa nação sem considerar a cultura africana é pura ilusão, pois é impossível.

Maria-Nova prepara-se para a despedida buscando aqueles que mais a admiram, numa atitude que lembra o poeta que vem 'beber na fonte' e se embriagar com a humildade e a lucidez de Vó Rita, sua inspiração e exemplo. Elas saíam juntas da favela e cada qual seguiria seu caminho, mas não iriam sós, pois o coração de cada uma guardava um pedacinho da outra e, assim, seguiriam distribuindo o que aprenderam mutuamente.

Considerações finais

Conceição Evaristo e Rachel de Queiroz não são contemporâneas. Quando Conceição nasceu, Rachel já estava enfronhada na militância política, já era escritora da Literatura Brasileira bem conceituada no meio acadêmico e já lutava por uma política mais igualitária para todos os brasileiros sem distinção de cor, etnia, sexo ou religião. Contemporânea de Patrícia Galvão, a Pagu, Rachel incomodava a sociedade da época com suas ideias e seus discursos próprios para um homem e não para uma "moça casamenteira".

No entanto, muito há em comum entre as duas escritoras. Além da predileção pela construção de protagonistas femininas fortes, há uma interseção entre elas no que tange à denúncia aos excluídos. Maria-Nova, em *Becos da Memória* (2006), é a voz que grita mais forte naqueles becos e que denuncia a má distribuição de renda e de vagas nas escolas, a miséria a que se submetiam aquelas mães que ganhavam o pão de seus filhos, lavando o sangue alheio. Maria Moura é a força que surge do sertão onde a vida dura abruteca as pessoas, fazendo-as valerem-se pela força, pelo mando, tornando a mulher oligárquica tanto quanto o homem ou submissa às vontades impostas à sua condição pelo gênero. Para tanto, as duas escritoras valem-se do fio condutor da memória pessoal ou coletiva para construir seus textos sempre tendo como ferramenta básica as histórias contadas por seus descendentes, primando pelo resgate da linguagem oral, mas sem carregar a linguagem evitando, com isso, a estereotipia.

Valem-se, também, da desterritorialização uma vez que inserem suas protagonistas numa espécie de diáspora. Nos dois textos em ques-

tão, a diáspora de cada personagem apresenta-se pela imposição de uma sociedade excludente, mas que encontrou em Maria Moura e em Maria-Nova a resistência como resposta. Saíram forçadamente de seus territórios, mas levaram com elas toda a bagagem cultural herdada de seus ancestrais que lhes permitirá salvaguardar suas identidades.

Acreditamos que textos literários que discutam a condição daqueles que vivem à margem, mas que resgatam suas identidades pelo viés da memória são de suma importância para que se compreenda o verdadeiro papel da Literatura na formação de uma nação.

Referências bibliográficas

- ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). 2007. *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza.
- BENJAMIN, Walter. 1996. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense.
- BOSI, Ecléa. 2006. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 13ª Ed. São Paulo: Companhia da Letras.
- CASTELO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. 1989. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria.
- COSTA, Sérgio. 2006. *Dois Atlânticos: teoria social, ante-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DUARTE, Constância Lima, DUARTE, Eduardo de Assis, BEZERRA, Kátia da Costa (orgs.). 2002. *v. I. Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DUARTE, Constância Lima, DUARTE, Eduardo de Assis, BEZERRA, Kátia da Costa (orgs.). 2002. *V. II. Gênero e representação na Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- EVARISTO, Conceição. 2006. *Becos da Memória*. Belo Horizonte: Mazza Edições.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. 2006. p. 05 a 10. In: EVARISTO, Conceição. 2006. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza Edições.
- FRIGERIO, Alejandro. *Cultura negra em El cono sur: Representaciones em conflicto*. Buenos Aires: Ediciones de La Universidad Católica Argentina. Disponível em http://isbndb.com/d/person/frigerio_alejandro_.html. Acesso em: 10/01/2011

- HALL, Stuart. 2003. *Da diáspora – identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaide Resende ET AL. Belo Horizonte: UFMG.
- PASSOS, Elizete. 2002. “A razão patriarcal e a heteronomia da subjetividade feminina”. In: DUARTE, Constância Lima, DUARTE, Eduardo de Assis, BEZERRA, Kátia da Costa (orgs.). 2002, v. I. *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 60-66.
- QUEIROZ, Rachel. 1998. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano.
- RAVETTI, Graciela. 2003. *Mediações Performáticas Latino-Americanas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- RIBEIRO, Luís Felipe. 1999. “Maria Moura, codinome Rachel de Queiroz”. In: *Geometrias do imaginário*. Galiza: Edicións Laiovento – Vento do sul.
- RICCEUR, Paul. 2004. *La memória, La história, El olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina, S. A.
- SOUZA, Florentina. 2007. “Memória e performance nas culturas afro-brasileiras”. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (org.). 2007. *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, pp. 30-39.

**A DIÁSPORA E A PROCURA ROMANESCA
EM PONCIÁ VICÊNCIO,
DE CONCEIÇÃO EVARISTO
E UM DEFEITO DE COR,
DE ANA MARIA GONÇALVES**

Aline Alves Arruda
UFMG/IFSULDEMINAS/ FAPEMIG

A questão da diáspora africana é um aspecto marcante na literatura afro-brasileira. Trataremos aqui dessa questão e de como ela se repete nessa literatura, em especial no romance de Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio*, publicado em 2003 e em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, de 2006.

A definição do conceito diáspora, segundo o *Dicionário de relações étnicas e raciais*, de Ellis Cashmore, vem dos antigos termos gregos *dia* (através, por meio de) e *speirō* (dispersão, disseminar ou dispersar). Entretanto, segundo o mesmo dicionário, a palavra vem sendo usada através da História com outras conotações, principalmente no sentido negativo, como é o caso da experiência judaica, da qual se originou a comparação com os povos africanos e sua dispersão pelo mundo. Na *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, de Nei Lopes, encontramos, além da definição já citada, uma outra: “o termo Diáspora serve também para designar, por extensão de sentido, os descendentes de africanos nas Américas e na Europa e o rico patrimônio cultural que construíram” (Lopes, 2004: 236). Também como forma de conscientização, segundo Gilroy (2001), o termo é usado a partir do conceito de “dupla consciência” de Du Bois, para significar a simultaneidade de consciência de pátrias e culturas. Infelizmente o conceito também é usado

para designar um novo tipo de problema: a visão sobre as comunidades transnacionais como uma ameaça à segurança dos países mais ricos.

Novos estudos sobre a diáspora têm sido apresentados no contexto dos Estudos Culturais por teóricos como Paul Gilroy e Stuart Hall. O termo, que também aparece na Bíblia¹ pode ser usado ainda nos estudos afro-brasileiros. Afinal, todas essas histórias são narrativas de libertação e dispersão de povos. O pensamento recente sobre o conceito de diáspora discute a questão do pertencimento, do conceito de raça e propõe uma reflexão mais ampla e ambivalente em relação ao nacionalismo e às identidades. Gilroy (2001: 17) afirma que as fronteiras culturais foram alargadas e “a idéia de diáspora se tornou agora integral a este empreendimento político, histórico e filosófico descentrado, ou, mais precisamente, multi-centrado”. Já Hall (2003: 27) considera que “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas”, elas não são, portanto, fixas e, num contexto diaspórico, carregam consigo a disseminação, o espalhamento que acaba multiplicando-as.

Para Ricouer (2000), a memória é erigida como critério de identidade e está a serviço da busca desta. É o que acontece com a protagonista Ponciá, que vive sua busca a partir da memória afrodescendente herdada de seus ancestrais, em especial de seu avô Vicêncio. E com Kehinde, protagonista de *Um defeito de cor*, que em sua diáspora para o Brasil, e nos caminhos que percorreu até sua volta para a África anos depois, vive sob as lembranças individuais de sua terra natal e a memória coletiva deixada pelos ancestrais africanos, especialmente sua avó.

Para Frye (1957: 185), “a forma perfeita da estória romanesca² é claramente a procura bem sucedida”. A procura, é, portanto, a aventura principal,

¹ O termo, segundo Hall (2003), se origina da história do Grande Êxodo; na Bíblia, no Velho Testamento. O livro do Êxodo conta a história da saída dos hebreus da opressão do Egito em busca da Terra Prometida. A diáspora seria essa saída dos escravos do Egito.

² Entendemos como “estória romanesca”, o correspondente a *romance* em inglês. A diferença, portanto, entre “estória romanesca” e “romance” é a mesma de *romance* e *novel*, em inglês. O que os difere, está, principalmente, segundo Chase (apud Frye, 1957), na maneira como vêem a realidade. O romance ou *novel* aborda a realidade mais próxima do cotidiano, enquanto a estória romanesca ou *romance* segue a tradição medieval e nos retrata um enredo menos detalhado. Segundo Frye (1957: 185), “a estória romanesca, de todas as formas literárias, a mais próxima do sonho que realiza o desejo, e por essa razão desempenha, socialmente, um papel curiosamente paradoxal”.

o elemento que dá forma à história. Trazendo a teoria de Frye para os romances contemporâneos aqui estudados, percebemos que essa busca está presente nos romances femininos e afro-brasileiros dessas escritoras. As protagonistas deles perfazem uma errância diaspórica a partir desse elemento. O que afirmamos, portanto, é que essa errância é a paródia da procura romanesca. Esse percurso tão comum às clássicas histórias medievais e também românticas burguesas, é feito de forma marcadamente diferente por Ponciá e Kehinde. É isso o que tentarei demonstrar nesse artigo.

O clássico herói romanesco e seus seguidores tinham em seu percurso uma procura pela formação. É caso daqueles protagonistas do gênero *Bildungsroman*. Essa busca normalmente perfaz toda a história do herói, predominantemente masculino. Assim, o personagem sai de casa, passa por vários percalços, encontra no caminho pessoas que o ajudam e também que o atrapalham, vive amores e luta em guerras ou batalhas de morte e finalmente retorna a casa, completando sua formação, ou se firma como herói diante da sociedade. Podemos citar como exemplos de personagens que fazem esse percurso literário Tom Jones, de Henry Fielding, David Copperfield, de Charles Dickens e Wilhelm Meister, de Goethe. Este último considerado o personagem modelo do herói do romance de formação alemão, no século XIX.

Já as protagonistas femininas e negras de *Ponciá Vicêncio* e *Um defeito de cor* percorrem outro caminho em sua formação, que passa pela diáspora em diferentes formas. Ponciá tem sua errância dentro do próprio país, numa espécie de diáspora interna; Kehinde passa pelo navio negreiro e toda história vivida pelos ancestrais de Ponciá.

A escritora Conceição Evaristo nasceu em Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, no Brasil, em 1946. Formou-se professora no antigo curso Normal, em 1971, e depois se mudou para o Rio de Janeiro, onde foi aprovada em um concurso municipal para magistério e, posteriormente, no curso de Letras na Universidade Federal daquele estado. As leituras sempre a acompanhavam: Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Carolina Maria de Jesus, Adão Ventura, entre outros, foram de grande influência para ela. Conceição é mestre pela PUC/RJ. Hoje é recém doutora em Literatura Comparada na UFF. A autora

publica poemas e contos na coletânea *Cadernos Negros* desde 1990, e é chamada para palestras e congressos em todo o Brasil e no exterior, nos quais aborda as questões de gênero e etnia na literatura brasileira. *Ponciá Vicêncio* é o primeiro romance de Conceição Evaristo e vem sendo tema de artigos e discussões no meio acadêmico desde sua publicação em 2003. Além da indicação ao vestibular 2008 da Universidade Federal de Minas Gerais, o livro foi publicado recentemente em inglês e indicado a vários outros vestibulares. A obra narra problemas do cotidiano das mulheres afrodescendentes sob um ponto de vista claramente feminino e negro, num contexto atual que nos permite propor o presente estudo. Além de *Ponciá Vicêncio*, a autora publicou também o romance *Becos da Memória*, em 2006, o qual narra a história de personagens que vivem em uma favela em processo de demolição.

O enredo de *Ponciá Vicêncio* traça a trajetória de uma mulher negra, a protagonista que dá nome ao livro, desde sua infância até a idade adulta. Ponciá mora com a mãe, Maria Vicêncio, na Vila Vicêncio, que concentra, no interior do Brasil, uma população de descendentes de escravos. Seu pai e seu irmão trabalham na lavoura para a família Vicêncio, que é dona das terras onde todos moram e trabalham, além de serem os donos do sobrenome dos habitantes da vila, como a família de Ponciá. O romance tem uma história fragmentada que, através de *flashbacks*, narra a infância da menina na vila junto da mãe e do artesanato com o barro que as duas fazem. O narrador, na terceira pessoa, nos leva ao íntimo dos personagens e à introspecção destes através do uso do discurso indireto livre durante toda a narrativa. É assim que conhecemos a alegria da menina Ponciá que, seguindo uma crendice popular brasileira, brincava de passar por debaixo do arco-íris com medo de mudar de sexo e se mostrava diferente desde criança, principalmente por sua semelhança física com o avô Vicêncio. Este, ainda escravo, num momento de loucura e tremenda indignação diante da escravidão que ainda perdurava, mata a esposa e se mutila, cortando o próprio braço. E é esse braço cotó que Ponciá imita desde pequena. E embora ela fosse criança de colo quando o avô paterno morreu, apresenta tais semelhanças. Todos dizem que a menina carrega consigo a herança do avô. Nêngua Kainda, uma velha

sábria da região, é quem mais enfatiza isso à menina e aos seus familiares. Para ela, Ponciá precisava cumprir sua herança.

Após perder o pai, Ponciá decide partir para a cidade grande em busca de uma vida melhor. Sua viagem é feita de trem e demora dias sofridos. Ela chega ao lugar sem referências, dorme uma noite na porta da igreja e depois consegue um emprego como doméstica. Enquanto junta seu dinheiro para comprar um barraco e trazer a mãe e o irmão para morar com ela na cidade grande, na vila Vicêncio, Luandi, seu irmão, também decide migrar, para a tristeza de sua mãe. O rapaz faz a mesma viagem que a irmã e chegando à cidade, arruma emprego de faxineiro numa delegacia, através da indicação do soldado Nestor, negro que ele conhece na estação de trem. Luandi fica feliz, já que seu sonho era ser soldado. Maria Vicêncio, com a casa vazia, decide viajar sem rumo até que chegue a hora de ir ao encontro dos filhos. Enquanto isso, Ponciá volta à vila em busca dos seus, mas não encontra ninguém, apenas a certeza, através de sua conversa com Nêngua Kainda, de que um dia, além de cumprir sua herança, ela reencontrará a mãe e o irmão. De volta à cidade, Ponciá se junta a um homem que conhece na favela. Inicialmente apaixonada, sofre depois com suas agressões físicas, causadas, principalmente, por causa do estado de apatia que ela se encontra e no qual permanece por longo tempo. As perdas de Ponciá foram muitas: a ausência dos familiares e os sete abortos que sofreu.

Luandi, na cidade, aprende a ler e a escrever e se aproxima cada vez mais do sonho de ser policial. Conhece Bilisa, uma prostituta, também negra, por quem se apaixona e juntos fazem planos. Entretanto, a moça é cruelmente assassinada pelo seu guarda costas e comparsa da cafetina, Negro Climério, fato que interrompe os sonhos do jovem casal. Antes disso, Luandi, com a farda emprestada do soldado Nestor, também retorna à vila e não encontra a mãe e a irmã, embora saiba, através de pistas simbólicas como o sumiço da estátua do avô, as cinzas no fogão e a casca de uma cobra, que elas estiveram lá há pouco. Ele deixa seu endereço com Kainda a fim de que esta o entregue à mãe para que eles se reencontrem. Maria Vicêncio, de posse do endereço do filho, vai ao encontro dele na cidade grande. Na favela, Ponciá, em seu delírio com saudades do barro, decide retornar à cidade natal, e lá, na estação de trem

reencontra a família O desfecho do livro traz, além do reencontro dos três, o encontro de Ponciá consigo e com o cumprimento de sua herança ancestral, junto do rio, do arco-íris e do barro.

Vemos que em *Ponciá Vicêncio* a busca se distingue da concepção de procura de Frye. A procura da protagonista é mais ampla, se configura não apenas como uma aventura, mas como uma busca individual, por si mesma e coletiva. A começar pelo nome e sobrenome da protagonista, com os quais ela não se identifica. Essa errância de Ponciá vai se confirmar durante todo o romance como uma importante metáfora da diáspora que nos remete diretamente à história dos ancestrais dela e se constitui um recurso estilístico que parodia a literatura canônica, especialmente o significado da procura nos tradicionais romances ou mesmo nas antigas histórias romanescas. Afinal, nessas histórias, temos a viagem como um *topos* importante na construção do caráter dos heróis. A maioria desses clássicos protagonistas sai de casa em busca de si mesmos numa viagem que os separa da família e contribui para seu amadurecimento. O personagem de Goethe, Wilhelm Meister, por exemplo, junta-se a um grupo mambembe de teatro e sai à procura do próprio aprendizado, deixando para trás a família e a cidade natal. Já Ponciá, vai em busca de dias melhores na cidade, mas acaba desterritorializada numa favela, vegetando ao lado de um marido que não a compreende. Nesse cenário, Ponciá confirma sua descendência escrava na vida difícil que leva, nos sonhos apagados pela discriminação e pela marginalização que tanto ela quanto os outros da sua família sofrem. A personagem passa, então, pelo que Orlando Patterson (1982) denomina “morte social”, ou seja, a invisibilidade diante da sociedade. Sua condição social e cultural continua, portanto, sendo regida pelo passado africano. Sua trajetória do espaço rural para o urbano representa sua condição diaspórica. Assim, mesmo que a viagem feita pela menina em sua procura não seja a viagem transnacional citada pelos estudiosos da diáspora, ela se constitui numa metáfora desta, por isso a considero uma espécie de “diáspora interna”, ou seja, a viagem de Ponciá e de tantos brasileiros dentro do seu próprio país em busca de uma vida melhor. A passagem em que a menina faz a viagem de trem para a cidade confirma essa associação:

O inspirado coração de Ponciá ditava futuros sucessos para a vida da moça. A crença era o único bem que ela havia trazido para enfrentar uma viagem que durou três dias e três noites. Apesar do desconforto, da fome, da broa de fubá que acabara ainda no primeiro dia, do café ralo guardado na garrafinha, dos pedaços de rapadura que apenas lambia, sem ao menos chupar, para que eles durassem até ao final do trajeto, ela trazia a esperança como bilhete de passagem. Haveria, sim, de traçar o seu destino

(Evaristo, 2003: 35)

Ana Maria Gonçalves nasceu em Ibiá, Minas Gerais, em 1970. Foi publicitária e abandonou a carreira para se dedicar à literatura. Publicou o romance *Ao lado e à margem do que sentes por mim*, que lançou independente em 2002. O romance *Um defeito de cor* foi publicado em 2006 pela editora Record. É fruto de uma pesquisa de dois anos acerca da sociedade brasileira escravocrata do século XIX. O livro nos conta a história da protagonista Kehinde desde sua infância, no reino de Daomé, na África, onde nasceu, passando pela travessia a bordo do navio negreiro rumo à Bahia, cidade na qual viveu a maior parte da vida, e sua volta à África.

Apesar de ser uma publicação recente, a recepção crítica da obra foi muito positiva. Em 2006, o livro ganhou o prêmio *Casa de las Américas*, em Cuba, como melhor romance brasileiro. Para Millôr Fernandes, em crítica feita na orelha da obra citada, ela (a obra) está entre as melhores lidas por ele “em nossa bela língua eslava”. Antônio Risério, poeta e antropólogo, em um artigo publicado no sítio Terra, diz que Ana Maria Gonçalves inventou um romance que ele gostaria de ter inventado, o poeta afirma que “ninguém escreve o que ela escreveu sem uma dedicação imensa. Sem estudo. E é um livro raro na paisagem lítero-cultural brasileira”, e ainda “que ela consegue criar personagens que nos convencem. Que são reais, apesar de todas as idealizações”³.

Nessa narrativa, mescla de ficção e realidade, a travessia ganha importante espaço no capítulo um e nos subcapítulos “A partida”, “A viagem”,

³ <http://terramagazine.terra.com.br>. Acesso em 10/12/2009.

quando Kehinde e sua irmã gêmea Taiwo foram capturadas para serem apresentadas a brancos brasileiros e sua avó, para segui-las, entrega-se aos comandantes do navio. A partida é narrada de forma minuciosa, todos os detalhes do navio negreiro são enfatizados através do ponto de vista de uma menina africana, que, assustada, temia por sua vida e pela vida de sua avó e de sua irmã. O porão é descrito como um espaço muito apertado, extremamente pequeno e, em seguida, ao narrar sobre a viagem, temos um relato assombroso das crueldades sofridas pelos negros escravos:

Durante dois ou três dias, não dava pra saber ao certo, a portinhola no teto não foi aberta, ninguém desceu ao porão e estava quase impossível respirar. Algumas pessoas se queixavam da falta de ar e do calor, mas o que realmente incomodava era o cheiro de urina e de fezes. A Tanisha descobriu que se nos deitássemos de bruços e empurrássemos o corpo um pouco para a frente, poderíamos respirar o cheiro da madeira do casco do tumbeiro. (...) Quando não conseguíamos mais ficar naquela posição, porque dava dor no pescoço, a minha avó dizia para nos concentrarmos na lembrança do cheiro, como se, mesmo de longe e fraco, ele fosse o único cheiro a entrar pelo nariz (...).

(Gonçalves, 2006: 48)

Depois de perder a irmã e a avó, além de outros companheiros de viagem, a narradora chega à Ilha dos Frades, em seguida à Ilha de Itaparica, onde trabalhará como escrava durante anos, vivendo e presenciando inúmeras tragédias cometidas pelos donos de escravos.

A religião é uma das marcas identitárias que os sujeitos diaspóricos usam para resgatar, procurar sua identidade coletiva. Segundo Walter (2006):

A memória enquanto processo seletivo de (re)codificação de imagens mediante a rememoração e o esquecimento tem sido um meio de cura: uma estratégia multidimensional de transformar desabrigo em lares, de resistir à subalternização e reconstruir identidades culturais. Transferida

da experiência individual vivida dos ancestrais africanos para a imaginação coletiva, a memória (...) enfatiza a descontinuidade entre o passado vivido e lembrado.

É assim que a protagonista do livro de Ana Maria Gonçalves em suas viagens e mudanças no destino, leva a religião consigo, como marca de sua procura.

Interessante notar como as matriarcas das famílias é quem são as mantenedoras desse aspecto nos romances. A avó de Kehinde é vodunsi, iniciada na religião jeje e durante toda a narrativa a neta sabe que deve perpetuar essa crença. No navio negreiro, antes de morrer, a avó, “que perdia a força e a coragem longe de seus voduns”, falou a Kehinde sobre os voduns, “os nomes que podia dizer, as histórias, a importância de cultivar e respeitar os nossos antepassados” (p. 61) e a protagonista leva essa herança por toda sua errância diaspórica pelo Brasil: ao chegar a Itaparica, consegue logo imagens dos voduns que sua avó cultuava para guardá-los consigo na senzala e permanece fiel ao culto afro-descendente por toda sua formação contada no romance. A primeira sacerdotisa que se mostrará um mestre na formação de Kehinde é Negra Florinda, uma das pessoas mais antigas da Ilha de Itaparica, onde ficava a fazenda para a qual a protagonista fora vendida. A mulher a ajuda a conseguir o colar que a ligava à irmã Taiwo e estátuas de orixás e, assim, preservar a identidade afro-religiosa da personagem. Além disso, é Negra Florinda quem apresenta a Kehinde Agontimé, rainha de Abomé que fora feita escrava no Brasil, também sacerdotisa dedicada aos voduns, com quem a menina aprende sobre a religião de seus antepassados e em quem se espelha para um futuro livre. Mas é Baba Ogumfiditimi, um babalaô que Kehinde conhece em São Salvador, quando se muda para lá, é quem vai participar mais efetivamente de sua formação. Ele conduz a cerimônia do nome de Banjokô, primeiro filho da protagonista, é quem prevê também alguns acontecimentos de sua vida, de seu filho e também quem faz oferendas em seu nome para os orixás.

Vemos como a narrativa de Ana Maria Gonçalves complementa a de Conceição Evaristo e confirma nosso ponto de vista a respeito da literatura afro-brasileira e suas marcas.

Para Gilroy (2001: 21):

A diáspora africana pelo hemisfério ocidental dá lugar aqui à história de futuras dispersões, tanto econômicas quanto políticas, pela Europa e pela América do Norte. Estas jornadas secundárias também estão associadas à violência e são um novo nível da disjunção diaspórica, e não apenas reviravoltas ou impasses

Podemos dizer então que textos como *Ponciá Vicêncio* e *Um defeito de cor*, dentre outros textos de autores afro-brasileiros, constituem uma contra-narrativa na medida em que enfrentam o desafio de reconstruir sua história de maneira crítica e denunciar as conseqüências reais dessa história. As metáforas usadas por estes autores para retomar o tema da diáspora africana e a desterritorialização que marcou e ainda marca os afrodescendentes no Brasil, estão, portanto, longe de serem apenas “reviravoltas ou impasses”, como afirma Gilroy. Mais do que isso, constituem uma janela para fazer emergir essa narrativa que serve, então, como espelho de um mundo que ainda se mostra cego diante das imagens vindas da memória diaspórica afro-brasileira.

Referências bibliográficas

- CASHMORE, Ellis. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Selo Negro, 2000.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- _____. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*; tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes/ Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOETHE, Joham Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003a.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003b.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- PATTERSON, Orlando. *Slavery and social death: a comparative study*. Harvard: University Press; Cambridge, Massachusetts and London, 1982.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Éditions du Seuil, 2000.
- WALTER, Roland. Memória, história e identidade cultural na ficção da diáspora negra: Toni Morrison, Dionne Brand, Maryse Condé e Miriam Alves. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 10, 2006, Rio de Janeiro. [*Anais eletrônicos...*] Rio de Janeiro: UERJ, 2006. CD-ROM.

HELENA JOBIM, ANJOS E LITERATURA

Fátima Peres

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Com aquele par de claríssimos olhos azuis, que logo os vi, Helena Isaura Brasileiro de Almeida Jobim, ou Helena Jobim como todos a conhecem, veio me receber na porta de sua casa. Simpática, gentil, tratou rapidamente de me abraçar e, como se já nos conhecêssemos há tempos, levou-me até seu escritório para a nossa entrevista no dia 27 de março de 2009. E que casa! Do lado oposto, no alto de um morro, via-se uma das maiores favelas de Belo Horizonte, o Morro da Pedra, mas que ao final do dia era ofuscada por um estonteante por do sol. Cenário perfeito para qualquer tipo de inspiração.

Perguntou-me se gostaria de fazer a entrevista na varanda ou no escritório mesmo. Preferimos a sala de estar, o espaço era mais apropriado. Definições à parte, a casa toda construída em madeira, localizada num bairro de classe média alta, o Estoril tornou-se o porto seguro para aquela mulher de 78 anos que fazia questão de contar a idade. Mas, claro, quem não o faria? Linda, inteligente e dona de um talento invejável por qualquer mortal que quisesse se enveredar pelas letras.

E foi nesse ambiente que logo comecei a descobrir a escritora Helena Jobim. Filha de Nilza Brasileiro de Almeida, educadora, e Jorge Jobim, professor, poeta e diplomata, irmã do compositor e mundialmente famoso por suas canções Bossa Nova, Tom Jobim. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro. Casou-se cedo, aos 16 anos de idade. Teve uma filha, Sonia Albano Feitosa que lhe deu dois netos quando a escritora tinha apenas 38 anos e depois uma bisneta. Viúva, casa-se novamente, desta vez com Manoel Malaguti de Souza Domingues, seu agente literário e pro-

motor de eventos culturais. Manoel foi seu maior incentivador e companheiro inseparável. Gostava de ler tudo que ela escrevia.

Helena interessa-se por literatura ainda menina. Sua curiosidade pelo estudo das letras deve-se muito ao incentivo de seu avô Azor Brasileiro de Almeida que também era professor e homem de muita cultura. Com carinho, lembra-se bastante que Dr. Azor tinha em casa uma enorme biblioteca, e sempre sugeria que ela lesse muito e escrevesse tudo que tinha vontade. Foi dele que Helena recebeu, de presente, o primeiro dicionário e a primeira máquina de escrever. Enfim, Helena vivia em meio à cultura. Seu pai morreu cedo, quando a escritora tinha quase quatro anos. Tom Jobim, mais tarde, dedicaria a Jorge Jobim a música LENDA. A mãe de Helena casou-se novamente com Celso Frota Pessoa, atuário, enxadrista emérito e um dos maiores incentivadores de Nilza para que abrisse um colégio modelo no Rio de Janeiro. Celso foi de fato um segundo pai para Helena e Tom.

Além de tudo isso, a influência exercida pela professora Cleonice Berardinelli – profunda conhecedora e uma das maiores estudiosas da obra do poeta Fernando Pessoa – foi um dos principais motivos para que aflorasse em Helena, a escritora. Cleonice fazia questão de ler as redações de Helena em outras classes, como exemplo de como deveria ser uma verdadeira redação. A escritora lembra que Bernadinelli dizia sempre para ela: “Você nasceu para escrever”. Helena acabou se formando professora.

E completa a escritora:

Cleonice fazia questão de estimular a imaginação das alunas. Lembro-me como se fosse hoje. Ela colocava uma gravura no quadro negro e pedia para que descrevêssemos o que víamos, sem inventar nada. Detalhe por detalhe. Depois pedia para que acrescentássemos um pouco de imaginação ao que estava além daquela figura. E assim explicava as diferenças entre “descrever” o que se vê numa imagem e o que era fazer uma

‘redação’, composta com elementos, frutos de nossa imaginação.

(Entrevista concedida em Belo Horizonte, 27/03/2009)

Ainda jovem escreve seus primeiros poemas e tentativas de romance. O primeiro livro: A CHAVE DO POÇO DO ABISMO, de 1968 chegou a ser um dos finalistas de um prêmio na época. Em 1985 publica: OS LÁBIOS BRANCOS DO MEDO, um livro de poesias que o professor, Mestre e Doutor em Literatura Ivan Cavalcanti Proença descreve assim na orelha do livro:

Os lábios brancos do medo, poesias. Volume que retoma a linha rítmica do verso prosaico, bandeiriano, mas sem cortes abruptos na alternância imagem/denotação. Isto é, ritmo original e fundador, servindo à, também alternância, entre o Poético e o pé-no-chão referencial. Que, afinal, o é, ainda, entre *Pedras e Veludo* (2ª parte do livro). Fonte Sá Carneiro, a obsessão da palavra exata e o “oh, se me lembro e quanto”, passeiam pelo livro de Helena: domínio artesanal e consciência da função, tarefa, do escritor.

(JOBIM: 1985)

Neste livro pode-se dizer que Helena é uma poeta/cronista de seu tempo que descreve o cotidiano com sua sensibilidade literária. Fala do seu viver, de seus amores, daqueles que a inspiram, como Fernando Pessoa e Sá Carneiro, daqueles que a quem quer bem, pintando cenas, filmando versos:

A Fernando Pessoa e Sá Carneiro
 Mas se por acaso me calasse,
 e nesse silêncio deixasse
 que os peixes de mim fluissem?
 Você por fim me saberia?
 Se me calasse no beijo,
 se no abraço me calasse

e me atrevesse deixar que o suor
dos meus poros falasse mais do que eu mesma
sei de mim?

(JOBIM, 1985)

Freqüentou ainda o curso de Criatividade Literária da (PUC) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Teve como professores nada menos que Silviano Santiago e Affonso Romano Sant'Anna. E estudou mais sete anos, literatura brasileira e portuguesa com o professor Ivan Cavalcanti Proença. Há quase 10 anos mora em Belo Horizonte, onde realmente conseguiu finalizar a última revisão da biografia sobre Tom: “Antonio Carlos Jobim um homem iluminado”.

... (Cadê Deus? Tenho quatro anos e Tom-Tom tem oito. Estamos sentados no banco do pequeno jardim na frente da casa da rua Constante Ramos. É de tarde, nossa mãe saiu e estou sentindo frio. Meu irmão tira a suéter e enrola em meus ombros. Depois diz: “Ouve só meu coração. Já viu como bate forte?” Encosto a cabeça em seu peito e escuto. “Pam-pam, pam-pam, pam-pam...” O coração de meu irmão bate bonito.)

(JOBIM, 1996: 271)

Helena diz que um mês depois da morte do compositor, a editora Nova Fronteira a convidou para escrever sobre seu irmão. “Eu chorava muito e às vezes dava um tempo para não ser piegas demais naquilo que contava. Conhecia muito bem o Tom, éramos muito unidos”, ressalta. Esse forte relacionamento que teve com seu único irmão, Tom Jobim, fica evidente no livro, repleto de fotografias e sentimentos expostos com ternura em cada página.

Em 2009, a escritora foi convidada pelo cineasta brasileiro, Nelson Pereira dos Santos para falar das fases da vida de Tom no filme que ele produziu sobre o compositor brasileiro apresentado ao público com o título – UM HOMEM ILUMINADO.

Helena afirma que seu único livro autobiográfico é o PRESSINTO OS ANJOS QUE ME PERSEGUEM (1º tomo da série BASTIDORES

DA CRIAÇÃO). Em 1992, depois de sofrer 17 fraturas em um grave acidente, ficou entre a vida e a morte. Foram, aproximadamente, quatro meses vividos por momentos de grande sofrimento e aprendizagem, que a inspiraram posteriormente a descrever as experiências vividas durante sua internação. As operações, a lenta recuperação, o eterno amor do parceiro Manoel resultaram no relato de PRESSINTO OS ANJOS QUE ME PERSEGUEM.

A casa envolvida em grande paz, há risos de crianças na estrada, brilhos festivos nas águas do rio que passa, poças de luz que estremeçam e são levadas pela correnteza, nenhum grão de sombra, nenhuma rápida escuridão... que aviso me veio, que chance me foi concedida? e o sonho que contei ontem na beira da piscina? e as muitas vezes em que senti a morte a rondar, a rondar, tão nítida era a impressão, entro no quarto, troco a blusa, sento-me à beira da cama e amarro os tênis, paro em frente ao espelho, ajeito o cabelo, meus movimentos são lépidos e ágeis, sou dona do meu corpo, pego a sacola em cima da cadeira e neste momento, só neste último e derradeiro instante uma onda de angústia me descompassa o coração, permaneço imóvel, em pé no meio do quarto, os sentidos alertas, e me pergunto o que é isso meu Deus, o que é isso, um pânico me paralisa, aproximo de novo o rosto do espelho e estranho meus olhos, minha face, toco-a desconfiada, é uma tez lívida que desconheço, mas agora já estamos junto do carro, não dá mais tempo, não vai dar mais tempo, o sol morno e a brisa, que esplêndida manhã alguém teria dito, abro a porta do carro de Leila e sento-me no banco da frente ao seu lado, minha prima entra atrás, acomoda a criança, Neo do lado do carro se inclina, e pela janela me beija de leve, passa a mão pelos meus cabelos, é tanta doçura, tanta, nada sei sobre insuportáveis dores, nada sei do sangue que invadirá meu corpo numa avalanche de rubro silêncio, nada sei do martírio, não conheço a minha morte, nunca desvendei a

palma da minha mão, não adivinho que a menos de uma hora daqui ela me espreita, sem júbilo e sem piedade, grave e solene como um anjo... me colherá num ápice, com rápidas e eficientes mãos, hoje, ainda hoje, nesta manhã transparente, no lugar da estrada onde vicejam as margaridas, os beijos, as quaresmas, as acácias e os fedegosos, suas cores e pétalas macias fazem parte do ritual macabro preparado para mim, da morte serei hoje a escolhida, a plácida noiva, leve e desapercibido será meu corpo quando o espírito o abandonar, e ainda me virei mais uma vez, antes do carro passar pelo portão da casa, acenei de novo para meu marido e lá estava ele, lá está, lá estará para sempre no alto da pequena ladeira, acenando também, despreocupado, levo gravado na retina seu vulto, o jasmineiro florido por detrás, minha sentença gravada, minha sina pronta, meu corpo desarmado, oferecido à tragédia, a morte, a minha morte, com suas asas de espanto e susto...

(JOBIM, 2002: 12-13)

O livro, TRILOGIA DO ASSOMBRO ganhou o primeiro lugar no concurso José Lins do Rego e chegou a ser adaptado para o cinema. Na orelha do livro diz o seguinte: “Bárbara, Guida e Alba são três mulheres aprisionadas em seus próprios corpos – corpos lindos e perfeitos, que os homens desejam. Mas elas não estão sozinhas na prisão. Cada qual convive com assombrações que ameaçam ocupar todo o seu espaço interior: a madura Bárbara tem sexo, mas não tem amor e sofre por um homem imaginário; a ingênua Guida tem sexo e amor, mas não tem prazer, a não ser sozinha e com um homem proibido; e a adolescente Alba não tem nem sexo, nem amor, nem prazer, mas é a mais livre e feliz das três – um dia, os cavalos alados, cujo trote ela ouve nitidamente, aparecerão entre as nuvens de Ipanema e a levarão para um lugar onde suas fantasias de criança quase mulher serão reais. Trilogia do Assombro é aquela coisa tão rara na literatura brasileira: uma história urbana e contemporânea, em que personagens adultos se debatem dentro dos círculos fechados do casamento, da frustração e da dúvida. As protagonistas vivem na mesma

cidade, no mesmo bairro e na mesma praça, mas não se conhecem, nem se cruzam. Suas vidas correm paralelas, unidas pelo mesmo fio do assombro. São pessoas como nós, com as quais podemos nos identificar – e conhecê-las será também uma forma de nos conhecermos melhor.”

Mas Helena diz que as pessoas acreditam que o livro seja autobiográfico e sempre lhe perguntam qual das três mulheres é ela nos livros que compõem a TRILOGIA DO ASSOMBRO, Bárbara, Guida ou Alba. E ela sempre responde: “Não sou nenhuma delas, mas sou todas as três”.

– Que menina é essa, mãe? – Alba perguntou, olhando o retrato sobre a mesa redonda do quarto. (A mãe não responde. Está há dois dias sem falar com a filha, emburrada.)

Essa mesa, coberta por um pano de crochê que vai até o chão, é a única peça antiga que a mãe conserva em seu quarto. Destoa da mobília moderna comprada recentemente, e não tem nada a ver com o resto. Os móveis antigos passaram para o quarto de Alba.

Em cima dessa mesa há um lampião, e rodeando-o, retratos cor de sépia, em molduras escuras e ovais. E alguém que adivinhe, se puder, por que a mãe de Alba – que detesta antiguidades e tem pavor de envelhecer – conserva essas fotografias.

– Quem é essa menina, mãe?

A menina do retrato está vestida de branco, um buquê de flores miúdas também brancas, presas na fita de tafetá que lhe envolve a cintura. Pode estar sentada num banco, ou numa cadeira de espaldar alto – mas o fundo é um pomar. Esta cadeira está colocada debaixo da sombra de uma mangueira. Reparem mais na fotografia, que apesar de amarelecida pelo tempo, o que por certo lhe aumenta o encanto, tem ainda bem nítido tudo o que é importante se notar.

A menina é muito bonita. Seus braços claros, de mãos repousadas sobre o regaço, têm a forma e a postura perfeitas de um quadro desenhado sem defeito. No semblante,

de traços finos, repara-se mais nos olhos, que se perdem numa expressão indefinida, o que intriga e prende; e na boca, que é séria. Pensa-se em leite, creme, alvos queijos, pombas, copos de leite, talvez espuma. Pensa-se em conchas. As sobrancelhas em finíssimos arcos levantados, movimento de pássaros em evasão. E o nariz perfeito, de narinas oblíquas – duas asas de borboleta erguidas – respiram segredos.

O formato desse rosto de maçãs salientes é o sensual do semblante. Entretanto, só um observador muito atento repararia nisso, porque o que predomina na expressão é espiritualidade. Mas principalmente – e talvez isso defina de uma vez todo este retrato – o que não é bem deste mundo evola-se da figura, aura de luz, música ou perfume. Difícil definir, pois se de um lado do rosto há muita claridade e os cabelos estão luminosos, do lado esquerdo, talvez por efeito da luz daquela hora, ou de quem bateu o retrato e buscou esta impressão, sua face revela sombras profundas que a valorizam. Os cabelos escurecem, e nenhum nome conhece a cor de seus fios. Tudo em preto e branco,

... A moldura preta do retrato está descascada de um lado. E há outras fotografias ali, todas amareladas pelo tempo. Um aniversário e uma formatura. Um grupo de homens e mulheres numa praia. Ninguém que ela conhecesse, só a mãe, mais magra e de maiô preto. O retrato de uma colegial com um chapeuzinho caído de lado sobre os cabelos lisos, o rosto na sombra da aba do chapéu. Mas mesmo sem se distinguir no mesmo fulgor: À volta dela o vento parado, a aérea espuma.

Expectativa de que um gesto mais brusco ou uma respiração mais ansiosa – constante e renovada ameaça – rompessem o que se fixara ali em cristal e seda.

(JOBIM, 1998: 373-375)

O grande escritor e poeta Carlos Drummond de Andrade também dá sua opinião em relação ao livro e escreve para a orelha de outro livro seu, *VERÃO DE TIGRES*, edição de 1990: "...a leitura de Trilogia do Assombro me deixou funda impressão de grandeza literária: texto admirável, matéria riquíssima captada na aguda observação do ser humano".

A carioca Helena Jobim é um nome de destaque na literatura brasileira. Irmã do mestre Tom Jobim, Helena é romancista e poeta. A estréia nas letras foi em 1968 com "A Chave do Poço do Abismo". Começava aí uma carreira literária marcada por livros sensíveis. Helena Jobim escreveu também a consagrada biografia do irmão, "Antonio Carlos Jobim, "Um Homem Iluminado", em 1995-6. Entre seus vários romances está "A Trilogia do assombro", de 1981, prêmio José Lins do Rego. Em 1985 o livro foi adaptado para o cinema com o nome de "Fonte da Saudade", dirigido por Marco Altberg. "Fonte da Saudade" conta a história de três mulheres diferentes às voltas com sentimentos como angústia e medo de enfrentar a realidade. As três mulheres são interpretadas pela atriz Lucélia Santos.

(<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/Registro-EscritorasnasTelas.htm>, em 26 de abril de 2009)

Vieram em seguida várias obras, como: *RECADOS DA LUA*.

Apaixonado e real, porém misterioso, o amor é revelado em histórias como as que acontecem a todo instante, à nossa volta. *RECADOS DA LUA* é mais um título da "Coleção Amores Extremos", onde reconhecidas escritoras contemporâneas narram as diferentes formas de amar. Neste livro, um casal da sociedade precisa redescobrir o amor: Ricardo e Dora enfrentam uma crise no casamento depois que ela vence um concurso literário com poemas eróticos. O ciúme e a insegurança levam o casal a refletir e buscar, na paixão sincera da juventude que os uniu, a solução para seus problemas

... Helena Jobim encanta e seduz com o romantismo sutil de *RECADOS DA LUA*, e mostra como o amor verdadeiro pode às vezes resolver problemas e superar dificuldades do dia-a-dia. A história emociona, contando o amor da melhor forma possível - a mais simples.

(<http://penazul2001.sites.uol.com.br/editoras/record/lu.htm>, em 26 de abril de 2009)

Helena criou também “*DRYZIL E A SALVAÇÃO DO PLANETA AZUL*”, livro ecológico para adolescentes, lançado em Portugal.

A apresentação do livro de Helena realizada no Palácio dos Aciprestes em Algés, tem ilustração de Vieira Baptista, que pintou sete telas a óleo baseadas na história de Helena e contou nesta apresentação, além de uma vasta assistência, com a presença da presidente da Câmara de Oeiras... Vieira Batista considerou um agradável desafio a ilustração desta história e disse em tom de brincadeira: A fada que conduziu Helena Jobim, lhe apareceu porque queria conhecer o fado, sendo portanto necessário explicar-lhe que o fado não era a versão masculina de fada, mas sim uma forma de música.

(<http://getportugal.com/portugal/index.php?G=artigos.index&artid=3054&distritoid=11>, em 26 de abril de 2009)

A escritora carioca trabalhou durante um ano como cronista no jornal *O Estado de Minas*. Em 2006 lançou um CD com 33 poemas seus: *AREIA DO TEMPO*. Ela interpreta os poemas ao som dos discos *Jobim Sinfônico*, 1 e 2. São temas que falam das experiências amorosas, da saudade, da família e da natureza. Compõem o audiobook que ainda homenageia, não só o irmão Tom, como importantes escritores que a influenciaram, como Vinícius de Moraes, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade.

Ela já recebeu vários prêmios em nível nacional com a publicação de seus livros. Atualmente são ao todo 12 obras publicadas até o momento. Está escrevendo o segundo livro da trilogia *BASTIDORES DA*

CRIAÇÃO. O primeiro, PRESSINTO OS ANJOS QUE ME PERSEGUEM (já editado), o segundo, UMA ESPÉCIE DE ALEGRIA, em fase de escrita, e o terceiro, A MORTE DA RAINHA devem ficar prontos ainda em 2012, garante a escritora. Segundo Helena, o neurologista que cuidou dela quando sofreu o acidente dizia sempre que precisava ler o livro Pressinto os Anjos para entender melhor a cabeça da escritora, de uma paciente com trauma violento e o que a fez manter-se viva na época do acidente.

Para a escritora carioca, a arte de maneira geral no Brasil é muito difícil. Ela ressalta:

E publicar livros não é diferente. Escrever é o mesmo que trabalhar numa empresa. Você tem que ter hora para aquilo, concentração, vocação e trabalho para fazer bem feito. É um exercício diário, suado. Eu sempre quis escrever. E o incentivo do meu marido tem sido muito importante para a minha carreira. Ele sabe que isso é uma prioridade na minha vida.

(Entrevista concedida em Belo Horizonte, 27/03/2009)

Durante todos os momentos da entrevista feita com Helena Jobim, a sensação que a escritora nos deixa é de uma mulher muito saudosa do irmão querido, Tom Jobim, de uma época feliz e do glamour dos tempos da Bossa Nova. Não que não fosse feliz agora, mas lhe faltam alguns pedaços, talvez. De Tom, de seus pais queridos, de amigos, da professora Berardinelli, da praia de Ipanema, da praça de sua infância, dos dias verdes de Poço Fundo... Sua obra está repleta desses elementos, detalhes de um passado próximo, de sentimentos tão fortes que quase conseguimos tocá-los. Se fecharmos os olhos seremos capazes de sentir o cheiro de cada paisagem, como se estivéssemos vivendo tudo aquilo. Helena é intensa, é um anjo de olhos azuis que descobriu a chave do poço do abismo e renasceu mais forte na literatura.

Bibliografia

Entrevista realizada com a escritora em 27 de março de 2009, em Belo Horizonte.

JOBIM, Helena, *A chave do posso do abismo*, WALMAP. Ed. Gráfica Record, 1968.

JOBIM, Helena, 1985, *Os lábios brancos do medo*, Ed. Mitavaí, 1985.

JOBIM, Helena, *Verão de tigres*, Editora Rio Fundo, 1990.

JOBIM, Helena, *Antônio Carlos Jobim – Um homem iluminado*, Editora Nova Fronteira, 1996.

JOBIM, Helena, *Pressinto os anjos que me perseguem*, Editora Record, 2000.

JOBIM, Helena, Trilogia do Assombro, Ed. Mensagem, 2002.

<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/RegistroEscritorasnasTelas.htm> em 26 de abril de 2009.

<http://penazul2001.sites.uol.com.br/editoras/record/lua.htm>, em 26 de abril de 2009.

[http://getportugal.com/portugal/index.php?](http://getportugal.com/portugal/index.php?G=artigos.index&artid=3054&distritoid=11)

[G=artigos.index&artid=3054&distritoid=11](http://getportugal.com/portugal/index.php?G=artigos.index&artid=3054&distritoid=11) em 26 de abril de 2009

Prêmios e obras da autora

1968 – “A CHAVE DO POÇO DO ABISMO”, romance finalista do prêmio WALMAP. Ed. Gráfica Record.

1974 – “CLAREZA 5”, romance finalista do concurso WALMAP. Ed. Cátedra.

1981 – “TRILOGIA DO ASSOMBRO”, 1º lugar no concurso José Lins do Rego. Este romance foi adaptado para o cinema e levado às telas com o título “FONTE DA SAUDADE”. Trilha sonora de Antonio Carlos Jobim. Ed. José Olympio.

1985 – “OS LÁBIOS BRANCOS DO MEDO”, poesias, Menção Honrosa no concurso Guararapes. Ed. Mitavaí.

1990 – “VERÃO DE TIGRES”, romance, considerado pela crítica um livro policial de amor. Editora Rio Fundo.

1993 – recebe da União Brasileira de Escritores a premiação “DESTAQUE EM PROSA”, pelo conjunto de sua obra.

- 1994 – Contos publicados na Revista Careta.
- 1996 – “ANTONIO CARLOS JOBIM – UM HOMEM ILUMINADO” – Biografia. Editora Nova Fronteira. Lançado em Portugal e Japão. Por essa biografia recebe em 1998 a premiação “hors concours” da União Brasileira de Escritores. Já lançado no Japão e em Portugal.
- 2000 – “PRESSINTO OS ANJOS QUE ME PERSEGUEM”, relato, lançado pela Editora Record. Prêmio Biografia, da União Brasileira de Escritores. Este livro é o 1º dos tomos de “BASTIDORES DA CRIAÇÃO”. Foi lançado em Portugal em novembro de 2002 pela Ed. Mensagem.
- 2000 – Contratada como cronista pelo jornal O Estado de Minas.
- 2001 – “RECADOS DA LUA”, romance da coleção “AMORES EXTREMOS”. Prêmio Romance, da União Brasileira dos Escritores. Editora Record.
- 2002 – “TRILOGIA DO ASSOMBRO” lançado em Portugal no mês de junho pela Ed. Mensagem.
- 2003 – “Dryzil e a Salvação do Planeta Azul”, (Tema ecológico infanto-juvenil) lançado em Portugal. Editora Mensagem
- 2004 – “DA COR DO CÉU” (7 Cores 7 Autores), infantil. Franco Editora.
- 2002 – 2005 – Contribuições literárias para a revista cultural da Associação dos Juristas do Rio Grande do Sul (AJURIS), Associação dos Magistrados Brasileiros (AMB) e Jornal de Ipanema BAFAFÁ do Rio de Janeiro.
- 2006 – Grava o CD “AREIA DO TEMPO” com poemas seus, lançado no mês de agosto deste ano.
- 2007 – Trabalha em seu novo livro “UMA ESPÉCIE DE ALEGRIA” (2º tomo dos “Bastidores da Criação”).

Inéditos:

CONTOS RIDÍCULOS

O CAVALO VERMELHO – crônicas

AVESSO DE VELUDO – poemas.

MEMÓRIAS DO VENTO - romance

OS SALVADORES DAS ÁRVORES, infanto-juvenil.

OS SETE CACHORRINHOS PINTANDO O 7, infantil

Como letrista, já foram lançadas as canções:

NÃO DEVO SONHAR, música de Antonio Carlos Jobim.

FADO, música de Danilo Caymmi.

SEM DOR, música de Danilo Caymmi.

CORPO CERTO, música de Danilo Caymmi.

CORDÃO DE PRATA, música de Paulo Malaguti.

NAQUELE DIA, música de Paulo Malaguti.

DESTINO, música de Francisco Saraiva.

AMOR URGENTE, música de Dado Prates.

VESTIDO BRANCO, música de Tabajara Belo.

**UMA ABORDAGEM DA ILUSÃO EM *A DOCE CANÇÃO DE CAETANA*,
DE NÉLIDA PIÑON**

Maria Inês de Moraes Marreco
Universidade Federal de Minas Gerais
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Em *A doce canção de Caetana*, de Nélide Piñon, a palavra ilusão aparece como elemento matriz, a criação do enredo gira em torno do seu espectro; sua esfera semântica impregna todo o texto, ao mesmo tempo em que se associa ao declínio, à decadência e ao desfalecimento dos sonhos. Este texto objetiva o registro da convivência da arte literária com a esperança e a ilusão, no caso, a ilusão de uma realidade que se imagina e se interpreta.

No estudo do romance verifica-se que, inicialmente, seu tema seria o conflito entre “a poesia do coração” e a “prosa das circunstâncias”. Mais tarde, ele se beneficiaria de liberdade maior de narrar. A narrativa altera a distância entre narrador e público, aproxima-se mais das personagens e dos fatos narrados e, diferentemente do que se dava no passado, torna-se muito mais íntima.

Citando Blanchot:

Quando a narrativa se torna romance, longe de parecer mais pobre, torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, que ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadrado de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar. A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino.

(BLANCHOT, 2005: 6-7)

No rastro de Blanchot, Polidoro agarrava-se à “palavra de ordem” quando esperava ansiosamente por Caetana na estação de Trindade. Ao ser questionado se ouvia o barulho do trem, responde:

– Não estou ouvindo, mas meu coração sim. Este coração vê Caetana no último vagão, a cabeça fora da janela, ansiosa por identificar cada árvore, cada telhado de Trindade. E a mim também, que estarei atrás de todo este povo na plataforma, a agitar bandeirinhas, a acenar com as mãos. Não é verdade que quase não mudei nesses vinte anos? [...] Tudo nele dispensava a verdade. De fato, cobrava de Ernesto a piedosa mentira.

(PIÑON, 1997: 97)

A relação entre a mentira, a ilusão e a realidade é muito delicada e, muitas vezes, necessária no movimento da narrativa. Paradoxalmente, esse movimento torna-se o espaço onde se dá o real, o poderoso e o atraente.

A narradora, ao revelar o convívio da arte literária com a esperança e a ilusão, vai mostrar que a arte é, também, a ilusão de uma realidade que se imagina e se interpreta. Na obra literária, narrador e leitor como seres ficcionais, são, hipoteticamente, veículos da ilusão de se estar diante da pessoa à qual se dirige. Embora isso não desobrigue do respeito à liberdade de interpretação. Acredita-se, atualmente, que numa obra literária pode-se inferir da forma que se deseja, segundo impulsos. Não é verdade. Mesmo sabendo que o texto convida à liberdade de interpretação, pela proposição de muitos planos de leitura. Cada um lê de modo diferente. Assim, o imaginário é oferecido como verdade, na medida de cada desejo.

Afirma Umberto Eco: “O mundo da literatura é um universo no qual é possível fazer testes para estabelecer se um leitor tem o sentido da realidade ou é presa de suas próprias alucinações.” (ECO, 2003: 15). Para ele, o campo das “próprias alucinações”, o lugar onde se misturariam as ilusões. Para a narradora: “... a ilusão é o melhor dos remédios. É uma tentação que tem preço e estou pronta a pagar. Comunico-lhe, pois, que quanto mais enganos e mentiras eu construa diante da praça de Trindade, será melhor para todos nós, incluindo o senhor.” (PIÑON,

1997: 32). Em algumas narrativas opta-se pela direção mais apropriada ao entendimento do texto, em outras, o narrador sugere maior liberdade para se imaginar uma continuidade para sua história.

A ilusão, no caso da obra estudada, é a melhor opção para dar continuidade às histórias apresentadas. Nelas, quando o narrador se cala, a autora libera seus leitores para darem asas à imaginação, gastando seu tempo disponível para dar vazão às ilusões e aos sonhos. Afirmar ser a ilusão o melhor dos remédios, sugere que a vida sem ela não vale a pena, num julgamento subjetivo da vida.

Nélida Piñon, em entrevista a mim concedida, na Academia Brasileira de Letras, afirma:

... a arte rouba da ilusão. Sem a ilusão você não consegue captar, atrair quem seja, porque a realidade não é o capítulo primeiro da arte. A arte transgride a realidade. [...] Não é só o peso da linguagem, uma visão poética, porque acha uma poética do texto, é porque a ilusão faz com que o leitor passe a acreditar. [...] eu escolho personagens peregrinos e artistas, não é? Gente de circo, que são transportadores de ilusões, gente da ilusão. A arte é ilusão. Cênica, tudo é ilusão.

(PIÑON, Entrevista, 06/05/2010)

O real e o ilusório sempre foram focos tanto do interesse dos filósofos e cientistas, como das pessoas comuns, que os veem como verdade e mentira. E se para Nietzsche, por exemplo, as verdades são ilusões, metáforas que se tornaram gastas e sem força, não aceitar se iludir pode, às vezes, gerar medo, insegurança ou desconfiança. Mesmo os grandes filósofos como Descartes, Pascal ou Wittgenstein se debateram com as questões da realidade, da ilusão, da imaginação, do sonho, etc. Neste trabalho, Piñon, através da linguagem, contextualiza as dificuldades de suas personagens para se aceitarem e a necessidade que sentem de que suas imagens sejam apoiadas pelos outros.

Caetana deseja o que mais teme. Ser Maria Callas, nem que seja por um dia, mas receia que o público não a receba e a aplauda como aplaudiria a famosa diva. Destrói o que a atrapalha, não se importa

com os sentimentos de Polidoro, sabe que, se ceder aos desejos do ex-amante, será subjugada às suas regras de vida: “A intransigência de Polidoro não cederá com os anos. Ainda hoje queria trancá-la no serralho, impedir-lhe com o cinto de castidade as abluções matinais. Seu percurso era o de um déspota, preocupado com o poder de suas fazendas e zebus.” (PIÑON, 1997: 184). E isso atrapalharia a realização dos seus sonhos. Luta, então, dentro da lógica de suas próprias referências. Vale o auto-referenciamento. Seus objetivos e pontos a atingir são os determinantes do ideal de vida em busca da felicidade almejada. Tudo o mais pode ser disfarçado, camuflado.

Necessita-se da memória para viver, assim como, necessita-se de apoios. Para se abrir mão da ilusão precisa-se largar os apoios. E os apoios são as vigas da estrutura da busca dos objetivos. A busca da felicidade, no caso de Caetana, gera o medo e a ansiedade. O medo da não aceitação por parte do público de Trindade e a ansiedade com a chegada do momento da realização do seu grande sonho, subir ao palco e ser Maria Callas, pelo menos por um dia. Caetana está condenada a cair no abismo, no vazio da não-aceitação. Esse processo esvaziador explica o medo e a insegurança, e é muitas vezes gerador da depressão. É a crise depressiva. Depois da crise permanece a necessidade de uma solução, já que a realidade aspirada encontra-se no nível da inviabilidade, instala-se a ilusão. E através da busca da completude forma-se o círculo vicioso. A necessidade de justificar a vida pela realização de coisas grandiosas, reconhecidas e úteis, numa espécie de deslocamento da não-aceitação. Nas palavras de Affonso Ávila: “... a verdade é que a ilusão está não raro posta a serviço do interesse imediato nem sempre correto na perspectiva da aceita realidade do consórcio dos homens.” (ÁVILA, 2004: 77).

Enquanto, para Proust, mestre da dissimulação, o imaginário conduz o escritor à irrealidade ou à ilusão se sobrepõe ao real e o leva até o acontecimento, tornando possível a narrativa, Nélide Piñon mistura intencionalmente a narrativa ilusória, a onírica, as possibilidades e contradições, reconhecendo o movimento das transformações desejadas por suas personagens, na luta para escapar à realidade do tempo. Tempo esse real, destruidor e assustador, que produz a morte dos sonhos, que conduz irreversivelmente à constatação da realidade. O mesmo que, pela

ação destruidora dá e tira, muito mais, já que dá numa presença do irreal a ponto de comover e tira, concomitantemente, na presença do real. Falando em termos mais gerais, o real e a ilusão não podem ocupar o mesmo espaço. Um conflito entre eles é inevitável.

De acordo com Jean Baudrillard: “O Real enquanto tal implica uma origem, um fim, um passado e um futuro, uma cadeia de causas e efeitos, uma continuidade e uma racionalidade.” (BAUDRILLARD, 2001: 69). Nélide Piñon, na entrevista já citada, diz que: “o real está na invenção, no alvoroço da imaginação.” (PIÑON, 05/06/2010) Pelo visto, mesmo entre escritores e filósofos registra-se o conflito de idéias. A autora se nega a qualificar a ilusão no sentido pejorativo, negativo e irracional, como falácia, fantasmagoria ou como destino a ser retificado. Identificação e adequação totais de semelhante a semelhante pode ser computada na categoria do raríssimo, ou até mesmo, impossível. Sempre haverá uma distorção, um hiato para impedir tal redução.

Caetana é atriz, viveu dos sonhos da glória e dos aplausos, da necessidade de atrair e de seduzir, e, diante da realidade, da velhice e da decadência do corpo, não tem alternativa, senão agarrar-se à ilusão para continuar vivendo: “Em rápida vertigem sonhou haver firmado um contrato com letras impressas em ouro, cada cláusula comprometendo-se em garantir-lhe a glória e a ilusão intimamente abraçadas.” (PIÑON, 1997: 291). Para quem, como ela, que tinha viajado por todo o miserável interior do Brasil, e, com frequência, não tinha tido com que se alimentar, nada mais almejado que um contrato que lhe garantisse glória e segurança.

Vale, pois, aqui, o registro de que a ilusão é a regra geral do Universo; a realidade, talvez, seja uma exceção. Se tudo fosse igual, defrontar-se ia com a verdade absoluta, e este seria o nome que se daria à morte. Porém, não se conhece uma teoria, ou construção intelectual que possa destruir a fantástica ilusão material da vida. Isto implicaria uma revisão drástica do princípio do conhecimento, campo que exige obediência a regras já delimitadas. No universo da representação, o sujeito é o mestre do jogo, já que construiu a estrutura dessa representação e a projetou no mundo, tornando-se superior ao objeto.

Quando o conhecimento governa a verdade e as relações causais, a aparência e a ilusão, como objetos, ocupam um segundo plano. Onde a ilusão domina, o conhecimento não é cabível, pelo menos, no que tange à lógica, seus princípios e postulados não funcionam. Assim, tendo, de um lado, a ciência e a tecnologia a proporcionar o máximo, o além do esperado, do outro, o ser humano não se conforma com um desenvolvimento insuficiente para estabelecer seu equilíbrio. Afinal, queira ou não, sua posição ainda é a do discurso racional, apesar de não querer se tornar vítima da falta de direcionamento, da falta de ilusão, e, conseqüentemente, do excesso de realidade, de segurança e de eficiência. Vale, portanto, a idéia postulada por Baudrillard sobre a era moderna, precisa-se da sua voz; mas, ao mesmo tempo, vislumbrar no horizonte extremo da tecnologia, outro jogo, com outras regras. Ultrapassar os limites do real, ainda que utopicamente, tornar o mundo mais viável, mesmo que num desvio rumo à ilusão.

Parece razoável imaginar que cada um pode suspender, a seu bel prazer, qualquer situação indesejável que a realidade teima em mostrar. Para tal, usar-se-iam artificios ou técnicas sempre ao alcance das mãos. O homem poderia destruir a realidade, destruindo a si mesmo pelo suicídio, caminho, aparentemente, seguro, mas, que ainda assim, contém em si alguma probabilidade de erro. Poderia enlouquecer, forma também segura, mas não ao alcance de qualquer um, “não é louco quem quer”. Poderia usar do método de Édipo, furando os próprios olhos, sem sacrificar sua lucidez, apenas evitando a visão de uma realidade que reconhecesse existente, e, em última instância, embebedar-se ou drogar-se.

Caetana, por exemplo, se vê perfeitamente na figura de Maria Callas. Para ela, subir ao palco no papel da famosa diva grega é percebido e admitido no campo do real, mesmo reconhecendo tratar-se de uma ilusão. Como se, em sua percepção de iludida, se veja dividida em duas: aquela que vê o que deseja profundamente e aquela que faz com que o falso se torne verdadeiro. Pode-se inferir que o iludido é mais doente do que o neurótico, já que o iludido é deliberadamente incurável. O iludido transforma o que vê, e o transfere para outro lugar, tornando-se incapaz de perceber o essencial.

A técnica da ilusão assemelha-se à técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa que está manuseando para causar o efeito da mágica, olha para o sentido contrário, onde nada está acontecendo, com o intuito de desviar a atenção daquele que o assiste. Logo, a estrutura fundamental da ilusão é a estrutura paradoxal do duplo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra.

As aparências insensatas são falsamente pressentidas como sensatas. É o que se verifica na vida da personagem Caetana, que se sente no direito de uma nova chance de receber os aplausos do público e sentir o doce gosto da glória. Não importa que isso aconteça em cenários falsos ou entrelaçados com sonhos e ilusões. O que determina o destino do que se chama um temperamento de ator é a “ferida narcísica”. Esse tema é, permanentemente, ilustrado pelo romance estudado. Nas palavras de Clement Rosset: “Certamente podemos tentar nos proteger de um acontecimento futuro, se este é apenas possível; nunca nos protegeremos de um acontecimento passado ou presente, ou ainda “inevitável no futuro; ...” (ROSSET, 2008: 119). A atriz tenta se proteger de uma velhice, ou de um futuro, que não lhe reserva, pelo menos, alguns momentos de glória, não recusa perceber o real, mas necessita desdobrá-lo, esquiva-se pelo subterfúgio do falso, na tentativa de amenizar as desilusões do passado e do presente.

Parafraseando Umberto Eco em seus *Seis passeios pelos bosques da ficção*, pode-se dizer que ao se adentrar no bosque da ilusão assina-se um acordo com o autor e dispõe-se a aceitar que uma ópera como *La Traviata*, de Verdi, possa ser realizada com artistas que nem sequer saibam do que trata tal espetáculo e que nunca pisaram num palco. Acredita-se ser possível substituir um elenco operístico por artistas do circo mambembe, acostumados aos picadeiros, ou até, por prostitutas e outras pessoas cujas profissões nada têm a ver com a arte. Acredita-se que um solitário vendedor de tecidos, apenas pelo fato de ser grego, poderia ser transformado em pintor e fosse capaz de pintar painéis e cenários, a ponto de impressionar todos os habitantes de uma cidade. Mas, para que isso aconteça, precisa-se acreditar que o mundo da ficção, será daqui em di-

ante, o mundo real. Mesmo que fantástico, entretanto, aceitá-lo é condição *sine qua non* para dar credibilidade à narrativa.

Ao imaginar o mundo ilusório que Nélide Piñon criou em seu romance, *A doce canção de Caetana*, verifica-se que neste, a autora instaurou o mundo ilusório dos palcos ao permitir que Polidoro, por amor a Caetana, criasse, numa farsa ilimitada, um teatro e um cenário para que a amada realizasse seu sonho de tornar-se a diva grega, Maria Callas. Mesmo consciente do erro e dos muitos perigos que correria com essa invenção, o pobre homem, movido pela paixão, no afã de conquistar Caetana, convence Venieris, o comerciante grego, a recorrer à memória dos seus ancestrais e embelezar e transformar o pequeno cinema Iris em teatro. “– Uma porta deve ser sempre imponente. Como se fosse a porta do paraíso. Tudo aqui é mentira, mas de boa qualidade. Devemos favorecer os sonhos e expulsar os incrédulos, que se recusam a enxergar para além do que vamos mostrar...” (PIÑON, 1997: 294). De um fato aparentemente impossível, a escritora cria, com habilidade, a possibilidade de tornar a ilusão uma realidade. Neste caso precisa-se contar com conhecimentos do mundo real para se deixar impressionar com o irreal e aceitar um acordo com a autora, deixando de lado o real e concentrando-se no espaço infinito do irreal. Sabe-se que, conseguir ultrapassar o espaço finito do real, mesmo guiados a explorá-lo em profundidade, é difícil. E, como o ficcional parece mais confortável, o ser humano é tentado a substituir um pelo outro.

Ao abordar a ilusão como elemento fundamental da vida, é pertinente analisá-la dos pontos de vista da juventude e da velhice, da vida eterna e da arte cênica. A protagonista do romance estudado, Caetana, luta contra o inevitável que é a velhice do corpo e a decadência profissional. Culpa a velhice pela dificuldade de sua coexistência com a sociedade. Rejeita as implacáveis transformações físicas, ou mesmo metamorfoses que o tempo lhe impõe. Ao se colocar, metaforicamente, numa balança, de um lado, a dificuldade de encarar a própria velhice, com suas angústias, pavores, limitações, consciência da passagem do tempo, e do outro, a relação da vida com o futuro, na grande maioria das vezes, se verá o desequilíbrio dos pratos dessa balança. No mundo artístico, o fato do envelhecer é ainda mais grave. O artista prefere morrer a ficar velho,

não consegue encarar este fantasma, não consegue assumir a totalidade de sua condição: “... algoz esplêndido que esbanjava morte e rugas.” (PIÑON, 1997: 264). Para o homem a velhice acarreta um tipo temeroso de degradação. Ela contradiz o ideal viril ou feminino adotado pelos jovens e pelos adultos. Espontaneamente ele a recusa, uma vez que se define pela impotência, pela feiúra e pela doença.

Em *A doce canção de Caetana*, a pontuação da velhice é contundente: “O corpo, porém, não correspondeu com a leveza de antes, o que lhe deu motivos para maldizer os anos.” (PIÑON, 1997: 5); “De perto, mediram o grau de envelhecimento um do outro. Para que Polidoro visse, através do pai, que também murchava,...” (PIÑON, 1997: 12).

Nélida Piñon induz seu leitor a acreditar, através de sua narrativa, que bebeu nas fontes gregas, segundo as quais, a velhice já ocupava lugar especial no conjunto das queixas inspiradas pela vida na terra. Mimermo, por volta de 630 a. C., cantava, de um lado, os prazeres da juventude e o amor, de outro, o ódio à velhice. Para ele, a velhice doada aos homens por Zeus era dolorosa, tornava o homem feio e inútil, e os raios do sol não o confortavam mais, a pele fenecia e a velhice, nela, cavava sulcos. Anacreonte, no século VI, cantava que envelhecer era perder tudo o que fazia a doçura de viver. Já, outros sábios foram partidários das vantagens da velhice, com alegações de que são os conselhos, a autoridade e a sábia maturidade, inerentes dessa fase da vida, os responsáveis pelas realizações das grandes coisas. Para Cícero, a idade, longe de desqualificar, aumentava a capacidade do indivíduo; Catão, o Velho, ainda era dono das suas faculdades mentais aos oitenta anos de idade.

À semelhança da Antiguidade e da Idade Média, a atualidade também, acalenta o sonho de uma vitória sobre a velhice. Fontes da juventude, idéias de rejuvenescimento, busca das tecnologias modernas, cirurgias plásticas e outros recursos da medicina fazem parte do nosso presente. Oscar Wilde, no clássico *O retrato de Dorian Gray*, único romance que escreveu, narra a intrigante história do jovem que faz um pacto com o destino em troca de não sofrer as marcas do tempo:

E, chegado o inverno, ele ainda estaria onde a primavera se abeira do limiar do verão. Quando o sangue fugisse das fa-

ces da efígie, deixando atrás de si a pálida máscara de giz opaco e olhos baços, Dorian Gray continuaria a ostentar o viço da mocidade. Não murcharia jamais a flor da sua beleza, nem esmoreceria a sua pulsação vital. À semelhança dos deuses da Grécia, ele seria forte, ágil e alegre. Que importava o que acontecia à imagem pintada na tela? Ele estaria intacto. E isto era tudo.

(WILDE, 2000: 121)

Quase sempre se vê na literatura o sonho de encontrar a fonte da juventude. Entretanto, os caminhos da ilusão levam o homem a constatar que o maior de todos os seus sonhos é o da imortalidade. Uma fantasia na qual ciências e tecnologias modernas também estão envolvidas. Haja vista a clonagem, os congelamentos, a célula tronco, etc, mesmo sabendo que o sonho de sobrepujar a morte é o mais terrível dos destinos.

Para Baudrillard: “Em sua busca cega para obter um conhecimento maior, a humanidade programa sua própria destruição com a mesma ferocidade e falta de cerimônia com que se dedica à destruição de todas as espécies restantes” (BAUDRILLARD, 2001: 23). Se, por um lado, pode parecer radical seu ponto de vista, por outro, pode-se inferir que essa luta pela sobrevivência venha da necessidade da imortalidade que o pensador identifica na espécie humana. O homem não quer apenas existir para sempre, quer também, viver mais do qualquer outro, e saber isso; e ainda, quando não estiver mais vivo, deseja a perpetuação do seu nome. Logo, quando se certifica de que está se dirigindo para um “mundo novo”, imaginado para poder transformar e dominar, que se faz sentir por meio da tecnologia, num processo no qual é somente operador, é obrigado a visualizar a ilusão como válvula de escape. Paralelamente, não se pode culpar a tecnologia, sabe-se que ela é necessária, é consequência da modernidade, quer seja o homem otimista ou pessimista, sua adaptação a ela se faz necessária.

Quando o ser humano percebe que está indo, irreversivelmente, na direção do limite final, só há uma saída, agarrar-se a hipóteses fantásticas, apegar-se à ilusão como tábua de salvação. Ou sobrevive-se, deixan-

do-se envolver por esses artifícios, ou se deixa arrastar pela correnteza da realidade. Caetana lutou contra essa correnteza:

– No início, adorei todos os deuses. Mesmo os mais vagabundos. Eles, porém, me recusaram. Foram eles que me esqueceram nas cidades miseráveis deste país fodido. Por que agiram assim comigo? Só porque tio Vespasiano me trazia pelas manhãs, junto com a caneca de café, uma dose desenfreada de sonhos?

(PIÑON, 1997: 108)

O excesso de realidade fez com que ela preferisse enveredar-se pelo mundo da ilusão, onde tudo que existe – sonhos, fantasias ou utopias – poderiam ser imediatamente realizados, operacionalizados. Onde acontecimentos reais sequer têm tempo para se realizar. Afastando do seu mundo toda a possibilidade do real, a atriz parte para a criação de um mundo perfeito, no qual a ilusão senta-se no trono dos reis, mundo destituído de negatividade, isento da possibilidade da velhice, da decadência, do fracasso, e, porque não, da própria morte.

Não é por acaso que os truques da arte ilusionista estavam ligados à composição de cenários de teatro na Antiguidade Clássica. É no contexto das antigas histórias da mitologia que a representação dos eventos, segundo a visão do poeta e sua sensibilidade, atinge o clímax e é cada vez mais ajudada pelas ilusões da arte. Não é, pois, por acaso que a narradora vale-se de Venieris, personagem grega, como peça importante na transformação do pequeno cinema de Trindade, num grande teatro, onde Caetana dará margens às suas ilusões de tornar-se Maria Callas. Nem tão pouco é por acaso que a autora escolheu uma cantora grega como ponto de sustentação da concretização dos sonhos de uma pobre artista de circo mambembe: transformar-se numa das maiores divas do canto lírico que o mundo já conheceu.

– A partir de hoje você vai pintar um cenário com um teatro de tamanho natural. Vários painéis gigantescos que criem a ilusão de que existe um teatro de verdade em Trindade. Um teatro com porta de entrada opulenta. É por essa

porta que vamos passar, tão logo os painéis sejam fixados à frente do velho Íris, que está fechado. [...] Além do mais, a função de Venieris é nos dar a ilusão de que assistiremos a um espetáculo num teatro verdadeiro.

(PIÑON, 1997: 207-208)

Em toda a história da arte ocidental depara-se com a constante interação entre intenção narrativa e realismo pictórico. Porém, só se é capaz de entender uma pintura se se tiver dela algum conhecimento prévio, como uma “projeção dirigida”: “A imaginação humana é muito engraçada, só admite as maravilhas do mundo a partir do conhecimento que tem de sua própria paróquia. Não passamos de caçadores de cabeças, obstinados em reduzir os crânios de tamanho normal a miniaturas.” (PIÑON, 1997: 124-125). A imaginação humana tem ocupado a atenção dos que investigam a comunicação eficaz, a leitura dos textos, a observação da audição, sinais da visão, etc. Para o estudioso da imagem visual, algumas experiências são relevantes no contexto da ação criadora das condições de ilusão. Por exemplo: as apresentações dos mágicos como produtores de percepção-fantasmas, ou a capacidade que tem uma pessoa de manejar com destreza uma agulha, fazendo ver uma linha inexistente. Os gregos foram os primeiros a explorar a ilusão da criação no reino crepuscular da incredulidade. Daí em diante, a ilusão poderia transformar-se em trapaça, apenas quando o contexto da ação provocasse uma expectativa que reforçasse o trabalho normal do artista.

Outro aspecto da ilusão a ser considerado é a ilusão ufanista. À autora não passa despercebido a morte dos sonhos no Brasil dos anos 60 e 70. Em Trindade é proibido sonhar, o tempo parou e o imaginário, consequentemente estagnado, revela o desgaste das utopias. Caetana fica vinte anos fora da cidade, e ao voltar encontra tudo igual, indícios da decadência e estagnação da sociedade brasileira. Trindade metaforiza um país impedido de sonhar, imposição da censura militar. Esta é a representação da sociedade adormecida em todos os níveis – político, econômico, social e cultural – onde seu povo delega às personagens das novelas o direito de sonhar e sentir emoções.

Segundo Naomi Moniz, Nélida mostra “a miséria cultural, emocional e política, o esvaziamento do discurso brasileiro” (MONIZ, 1993: 180), em um país onde o discurso foi esvaziado e onde os cidadãos “engolem” imagens e enlatados criados pela ideologia desenvolvimentista da ditadura militar:

Não havia hoje uma só alma em Trindade disposta a praticar desatinos. Tal encargo fora simplesmente delegado aos atores. E a própria política, antes uma prática pública, perdera o lastro de paixão após a ocupação de Brasília pelos militares. Murmurava-se até que em certas capitais aplicavam-se torturas cruéis contra estudantes e comunistas. Ninguém, porém, dava fé a uma calúnia assacada contra o presidente Médici, o mais simpático general da revolução, às vésperas de ter seu nome para sempre associado à próxima conquista do tricampeonato no México.

(PIÑON, 1997: 50-51)

A figura do presidente Médici está presente ao longo do romance. Várias referências são feitas a ele, como as conquistas e o progresso na época do seu mandato. O prefeito Pentecostes, ardoroso admirador do presidente, encontra seu ponto de apoio no estabelecimento da ilusão entre o “milagre brasileiro” e a estagnação de Trindade: “... Médici é um presidente de sorte. Tudo que ele toca dá certo. – Até que merece. É muito simpático. Estamos enriquecendo sob sua batuta.” (PIÑON, 1997: 272-273). O historiador Virgílio e os cidadãos de Trindade são levados a acreditar ser mentira a notícia de que há torturas no país, não há provas, logo, a história oficial prevalece e sustenta o poder dos políticos.

As notícias alvissareiras naquela semana bafejavam o presidente Médici, cujo sobrenome, de príncipe renascentista, inundava o país com o esplendor do ouro e do sangue. “– Dizem que há tortura no Brasil. Dão choques [...] A advertência de Ernesto foi imediatamente desconsiderada. Não tendo provas do que dizia, não lhe podiam dar crédito. Pura intriga dos comunistas à solta. O Brasil vive fase áurea no setor econômico e nos esportes.” (PIÑON, 1997: 279). Verifica-se, mais uma vez, a

força da ilusão, o Brasil havia se transformado num “país de mentira”, assim como, Trindade era uma “cidade de mentira”.

Mas, nem tudo é fantasia. De um lado, Caetana vai mostrar aos pacatos habitantes do lugar, um Brasil do ponto de vista incapaz de ser visto pela maioria deles: “... uma legião de artistas desdentados, condenados a jamais pisarem no palco do Teatro Municipal lá do Rio de Janeiro” (PIÑON, 1997: 181), do outro, o delegado Narciso, com sua vida insípida, vendo-se envelhecer e engordar, obrigado a contar míseros agrados de Polidoro em troca de uma vida mais confortável para a família.

Na arte também, Nélide Piñon problematiza a questão da ilusão- arte como ilusão. A autora associa a apresentação da Traviata no teatro Íris à final da Copa do Mundo de 1970, mostrando dois tipos de ilusão. O primeiro representa o lúdico, o positivo da ilusão e é ligado à criação artística, e o segundo, “a taça do mundo é nossa”, prejudicial à sociedade, na medida em que serve como instrumento ideológico para o governo escamotear a verdadeira situação do país da época.

Conclui-se, pois, que a ilusão envolve o ser humano da infância à morte. Nos seus variados aspectos: do amor, do ódio, da ambição e da glória, mantém o homem e aformoseia a estrada que o conduz ao inevitável destino da condição humana.

Referências bibliográficas

- ÁVILA, Affonso. (2004). *Circularidade da ilusão*. São Paulo: Perspectiva.
- BAUDRILLARD, Jean. (2001). *A ilusão vital*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BLANCHOT, Maurice. (2005). O canto das sereias. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes.
- ECO, Umberto. (1994). *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.
- ECO, Umberto. (2003). Sobre algumas funções da literatura. In: *Sobre a literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro.
- MONIZ, Naomi Hoki. (1993). *As viagens de Nélide, a escritora*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- PIÑON, Nélide. (1997). *A doce canção de Caetana*. Rio de Janeiro: Record.

- ROSSET, Clément. (2008). *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- WILDE, Oscar. (2000). O retrato de Dorian Gray. In: *As obras primas de Oscar Wilde*. Trad. Marina Guaspari [et al]. Rio de Janeiro: Ediouro.

A CASA NO IMAGINÁRIO FEMININO: “UM ESPAÇO FELIZ”?

Elódia Xavier
UFRJ

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, ao estudar a imagem da casa na poesia ocidental, afirma que ela é um verdadeiro cosmos. “Um cosmos em toda a acepção do termo.” (p. 24). Faz uma topoalálise da imagem da casa, classificando-a como “espaço feliz”. Ao afirmar que “a casa é o nosso canto do mundo” (p. 24), o autor ignora os espaços de hostilidade, enfatizando a idéia de refúgio e proteção. Para ele, sem a casa, “o homem seria um ser disperso”, pois ela o protege das tempestades do céu e da vida.

Acostumada a lidar com a ficção feminina, pois já pesquisei a família e, posteriormente, o corpo no imaginário feminino, decidi estudar a imagem da casa em textos de autoria feminina, onde ela aparece com muita frequência. Além de freqüente, a casa em muitas narrativas assume um papel significativo. Não é apenas cenário, mas um elemento estruturante do drama narrado.

Nos romances de Lya Luft, a casa ocupa um lugar muito especial. Aliás, ela mesma o declara em *O rio do meio*: “Casas são importantes para mim – meus livros falam disso.” (p. 106). Sua produção ficcional começa com *As parceiras* (1980), inaugurando o jogo social onde as mulheres são sempre perdedoras. Mas a casa, como elemento atuante, aparece pela primeira vez em *A asa esquerda do anjo* (1981). Aqui, a narradora vive uma crise de identidade, provocada pelas práticas sociais, repressoras e sufocantes. A avó, Frau Wolf, reproduz a estrutura desgastada da ordem patriarcal, sendo a responsável pelos conflitos da narradora. A transgressão de Anemarie, o ídolo da família, fugindo de casa para viver com o tio adúltero.

ro, aponta para a única saída em termos de realização; mas ao mesmo tempo, sua volta, doente de câncer, dez anos depois, representa a punição infalível. Daí, a narradora optar pelo modelo asséptico e rigoroso de Frau Wolf, como uma couraça protetora. Desistindo da relação amorosa se dedica à casa e ao pai doente. Diz ela; “Fecho-me nesta casa e cumpro minhas obrigações. Não encontrarão nada desarrumado.” (p. 124). A **casa couraça** a protege das tentações e do perigo de viver.

Em *Reunião de família* (1984), a casa, também, está ligada ao trabalho doméstico, à rotina anestesiante. Alice, a protagonista, aparentemente satisfeita com seu “destino de mulher”, entra em crise por ocasião de um encontro de família na casa do pai. O “destino de mulher”, apesar de insatisfatório, é um referencial seguro; aqui, as relações de gênero estão bem esquematizadas, com todos os papéis distribuídos. Não há erro. A reunião de família põe a nu os desejos reprimidos e torna visíveis os conflitos. Depois de um jantar tumultuado por violentas acusações contra Alice, o dia seguinte representa o retorno à rotina. Diz a narradora; “Estou aliviada: logo pegarei o táxi, entrarei no ônibus, chegarei em casa a tempo de preparar o almoço e fazer os serviços normais de uma segunda-feira.” (p. 123). Aqui, também, a **casa couraça** protege a protagonista do perigo de viver.

O quarto fechado (1984), apesar da referência espacial no título, não apresenta a casa como um elemento estruturante. Aqui, a morte é o princípio organizador de toda narrativa. No velório do filho suicida, Renata inicia o percurso em busca de sua identidade perdida com o casamento. É o mais opressivo de todos os romances de Lya Luft.

Exílio (1987) narra a trajetória de uma mulher que, depois de um casamento desfeito, encalha na Casa Vermelha, espaço dos transgressores. Num momento de profunda crise existencial, tenta recompor sua vida com outro homem, mas não tem coragem de assumir o filho doente do amante e acaba enredada nos fantasmas da infância sofrida e mal amada. A **casa exílio**, reduto de personagens condenados pelas leis sociais (lésbicas, adúlteras, torturadores, doentes mentais) se contrapõe a **casa lar**, espaço da família onde o filho se encontra e à **casa alheia**, onde o amante a espera com o filho retardado. A **casa exílio**, por ser o espaço habitado pela protagonista desde o início da narrativa, merece várias considerações. Diz ela: “Que mundo, o desta Casa. Deve ter sido luxuo-

sa: hoje abriga náufragos que aportaram aqui Deus sabe como e de onde; e para quê. Formamos uma fauna e tanto.” (p. 20). Sua localização é bastante significativa, se levarmos em conta o simbolismo: “O melhor da Casa Vermelha são as paisagens: à frente, a floresta tentacular; atrás, o despenhadeiro bruto, abaixo, a cidade fumacenta; mais além, o mar. Navios.” (p. 21). A “floresta tentacular” representa o enigma da mãe, que vai ser desvendado ao final da narrativa; o “despenhadeiro bruto”, o perigo desta localização; a “cidade fumacenta”, a realidade embaçada e o mar com os navios, uma remota possibilidade de fuga. Esta a **casa exílio**, de onde a protagonista vai partir, ao final, em busca da **casa lar**, uma vez que não teve forças para assumir a **casa alheia**. A **casa lar** representa um conjunto de elementos positivos – “minha casa, profissão, amigos, cidade, segurança, e meu único filho, Lucas.” (p. 21) – que ela busca resgatar. Sente-se abandonada pelo marido, que já tem outra, e pelo filho que prefere a companhia do pai. Voltar para casa é tudo o que ela deseja, mas em sua solidão, sente insegurança e medo. A **casa lar**, clara, alegre e florida, contrasta com a imponência, sobriedade e escuridão da **casa alheia**, do amante, que ela não consegue assumir. Ao final da narrativa, exorcizados os fantasmas do passado, a narradora, mais segura, já sabe que rumo tomar:

Café, banho e decisão tomados. Alívio e sonolência. Aparento os dentes: sei qual a casa para onde preciso ir. Minha mãe foi uma floresta de enigmas: descobrirei uma entrada e uma clareira, para saciar minha sede.

(p. 194)

Mas a dúvida persiste até o final: “Talvez eu não consiga chegar em casa. Talvez, chegando, não possa ficar. Quem sabe?” (p. 201). É a luz no fim do túnel, enquanto nos romances anteriores era o beco sem saída.

Em *A Sentinela* (1994) a casa é um elemento fundante da construção de um novo eu. Cenário de uma infância e adolescência mal amadas, depois de comprada e reformada pela protagonista, a casa entra numa fase nova, fechando um ciclo de vida.

No presente da enunciação, encontramos Nora que, liberada das anti-gas amarras, confessa sua nova posição diante da vida: “Estou bem, como se

retivesse nas mãos as rédeas de mim, observando sem espanto os trechos a percorrer”. (p. 30). Mas esse sentimento de liberdade só se completa depois de um longo processo de introspecção que dura, exatamente, um dia e ocupa toda narrativa. Processo esse que envolve a casa, onde passou grande parte de sua vida. Ao raiar do dia em que inaugura seus teares, seu “novo reino”, diz ela: “A sensação de conforto move-se nas minhas entranhas, torna meu corpo leve, arrepiada a pele: é a sensação de ter voltado para casa, fechado um ciclo, concluído uma fase importante de uma complicada tapeçaria.”(p. 12). No lusco fusco do amanhecer, ela se senta nos degraus da escada e envolvida pelos fantasmas do passado, dá início ao processo memorialístico, que completa sua libertação. Ao anoitecer, sobe as escadas e se põe a cantar da janela do seu quarto.

Cantava sem se importar com nada mais, cantava jorrando fios de música sobre as coisas todas, como tentáculos. E do seu canto foi brotando o mundo: dele nasceram as árvores e os carros e as casas; os caminhos dos amantes; as grutas da noite, e o ventre do dia: a morte nascia dessa música; e a vida também.

(p. 163)

Cria, então, um novo mundo, onde não há certezas nem garantias, onde é preciso ter a audácia de se jogar para viver plenamente. E a casa tem uma função importante pois é ela que garante a unidade da protagonista, preservando seu passado e remanejando seu futuro. Por isso, Nora declara: “Estou ligada a essa casa como se ela manejasse os cordões de minha vida.” (p. 30). Esta, a casa revivida, espaço de integração psicológica, “topografia do nosso ser íntimo”, segundo Bachelard (p. 20).

Na obra de Lya Luft, a imagem da casa sofre uma transformação muito significativa: da casa couraça à casa revivida, o caminho da libertação!

Rachel de Queiroz, em *Memorial de Maria Moura* (1992), constrói uma personagem valente e determinada que bota fogo na casa onde morou com a mãe e se põe na estrada, guiando seus jagunços em busca de umas terras herdadas. E para deixar tudo bem claro, declara a seus homens: “Agora acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria

Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmária da Fidalga Brites, na Serra dos Padres. Vamos lá, arriem os animais.” (p. 84).

Depois de muitas peripécias, sempre como chefe dos jagunços, em busca das terras herdadas, Maria Moura vai se firmando na nova vida; mas apesar da liberdade, não se sente completa, como ela mesma confessa:

E eu gosto de ser a senhora deles. Eu gosto de comandar: onde eu estou quero o primeiro lugar. Me sinto bem, montada na minha sela, do alto do meu cavalo, rodeada dos meus cabras; meu coração parece que cresce, dentro do meu peito. Mas, por outro lado, também queria ter um homem me exigindo, me seguindo com um olho cobiçoso, com ciúme de mim, como se eu fosse coisa dele

(p. 202)

É importante ressaltar esta carência, porque mesmo depois de se transformar na poderosa Maria Moura, ela persiste, representando um perigo constante.

Ao chegar à Serra dos Padres, toma conhecimento das terras e vai em busca dos recursos para construir a Casa Forte, seu grande projeto, que representa a busca de estabilidade. Aqui, vale lembrar as palavras de Bachelard, quando diz: “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”. (p. 36). Só na página 293, aparece a protagonista apreciando sua propriedade, onde a morada é o mais importante, como ela mesma reconhece.

Com tudo isso, o meu orgulho maior era a casa. Começando pela cerca, as estacas de aroeira, com sete palmos de altura, tudo embutido numa faxina fechada, rematando em ponta de lança. Entre um pau e outro não passava um rato. E pra abalar um mourão daqueles, só a força de uma junta de bois: eram enterrados a mais de quatro palmos de fundura, socados com bagaço de tijolo e pedra miúda. Feito igual a paliçada de praça de índio dos antigos, dos que ninguém se lembra de ter visto.

(p. 293)

Pela descrição se percebe que a casa é uma fortaleza, símbolo do poder de Maria Moura. À página 305, encontramos a planta da casa com a presença do Cubico (provavelmente Cubículo, em virtude das pequenas dimensões), com entrada pelo quarto de Maria Moura. Um verdadeiro esconderijo com mil e uma utilidades. Esses detalhes apontam para a importância da casa: não uma simples morada, mas a projeção do poder inabalável de dona Moura, “que dá coito às pessoas perseguidas; e não tem homem, nessa ribeira toda, que se atreva a vir atrás de alguém que esteja debaixo da sua proteção.” (p. 338). Isto é, debaixo de seu teto!

Com a chegada de Cirino, trazido pelo pai para que Dona Moura o proteja, nasce um relacionamento que vai pôr o poder, representado pela Casa Forte, em perigo. É curioso observar que a protagonista, tão zelosa de sua aparência masculina, se prepara femininamente para a noite de amor. “Dessa vez eu estava preparada, lavada e cheirosa, vestida numa camisola dos tempos em que eu ainda era a Sinhazinha e não usava as calças de Maria Moura.” (p. 360). Naturalmente atrevido e usando seu poder de sedução, Cirino vai se impondo e Maria Moura percebe o perigo que isso representa: “Que é que ele pensava da vida? Que era meu dono, só porque andava dormindo comigo? Maria Moura não tem dono, fique sabendo.” (p. 376). Mas a paixão é mais forte e ela, por vezes, perde o controle da situação. “Eu chegava a pensar às vezes em entregar o que era meu a ele – a casa, a fazenda, os homens, o comando de tudo, ficar sendo só a mulher dele.” (p. 394). Mas a descoberta da traição de Cirino faz Maria Moura se decidir pela morte dele, apesar da perda que isso representa. “Mas eu entendia, no meio daquele desadorno, que eu tinha mesmo que matar Cirino.” E, como na sua vida, sempre teve que optar, diz ela: “agora era ele, ou eu.” (p. 448).

Ao final, decide partir com seus homens para enfrentar uma empreitada perigosa, necessitada de provar sua força e poder. Tendo sacrificado seu amor, resta-lhe a Casa Forte, com tudo o que ela representa. Segundo o narrador, trata-se de uma “Maria Moura nova, diferente de todas as Mouras passadas, capaz de se meter numa aventura louca, quem sabe sem retorno, quem sabe sem fim.” (p. 473). Ela quer morrer de forma épica, como a dona Moura da Casa Forte, dessa **casa fortaleza!**

Aliás, as personagens femininas de Rachel de Queiroz, de maneira geral, negam o “destino de mulher”. Desde Conceição (*O Quinze*, 1930) até Maria Moura (1992), todas percorrem a mesma trajetória – da casa para a rua, em busca da liberdade.

Em *A Correnteza* (1979), da escritora sergipana Alina Paim, a imagem da casa domina toda narrativa com um efeito desagregador. A autora, aqui, emprega o multiperspectivismo, fazendo o foco narrativo se deslocar de personagem para personagem. A vida narrada é de Izabel, mas a irmã, os filhos e os vizinhos são peças fundamentais no processo memorialístico. Essa técnica contribui para o desvelamento da protagonista, pois os personagens fazem ou fizeram parte de sua vida e contribuem com valiosas informações para enfatizar a relação doentia de Izabel com a casa.

Mariana, a irmã mais velha, representa a infância e a juventude pasadas num universo carente, sobretudo de espaço. Aos doze anos, Izabel começa a acalentar o sonho da casa própria e durante toda vida age em função deste sonho. Rouba o noivo da irmã para ter quem a sustente, enquanto guarda o que recebe como costureira, para a construção da casa. Tudo vai ser sacrificado em função da casa, inclusive a vida de uma filha doente, necessitada de dinheiro para a cirurgia salvadora. “Foi tudo pela casa. Uma bela casa, e grande. A casa era o destino marcado e os meios de caminho não justificam a chegada no fim?” (p. 113). Ela se pergunta.

A casa sonhada, também, está presente em *A poética do espaço*, quando o autor diz:

Por vezes, a casa do futuro é mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado. No oposto da casa natal trabalha a imagem da casa sonhada. No entardecer da vida, com uma coragem invencível, dizemos ainda: o que ainda não fizemos será feito. Construiremos a casa. Essa casa sonhada pode ser um simples sonho de proprietário, um concentrado de tudo o que é considerado cômodo, confortável, saudável, sólido ou mesmo desejável para os outros.

(p. 74)

Os vizinhos da “casa grande” representam o presente. Convivem com a Izabel proprietária de uma residência que se destaca de todas as outras pela imponência da construção. Erguida em bairro pobre e decorada com certo requinte, a casa e sua dona são visadas pela vizinhança, cujos filhos ao final da narrativa lhe atiram pedras. As relações mal resolvidas com vizinhos e familiares servem para enfatizar a solidão da protagonista, viúva, longe dos filhos e dos amigos.

O início da narrativa mostra o sonho realizado e a tranquilidade da protagonista: “Izabel liga a televisão e aconchega-se na poltrona, sentindo-se de âncoras fincadas no conforto e abrigo da casa.” (p. 5). Ela encara a casa, segundo as palavras de Bachelard, “como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade” (p. 64). Mas, apesar de se sentir de “âncoras fincadas”, isso vai se revelar uma ilusão diante da crise que se instala com o “relâmpago, trovão e instantâneo apagar de luzes”. (p. 6). Sozinha, no escuro, vai se dando conta de sua solidão e o passado volta com seus fantasmas. Esse é o conteúdo da narrativa: o processo memorialístico entremeadado de reflexões sobre a vida passada. E chega a uma dolorosa conclusão: “Fiz e vivi pela casa. Tenho a casa e não quero mais a casa.” (p. 215). Bachelard, no embate entre sonho e realidade, observa que “tanto o ninho como a casa onírica, tanto a casa onírica como o ninho – se é que estamos na origem de nossos sonhos – não conhecem a hostilidade do mundo.”(p. 115).

A irmã, Mariana, já a alertara para o perigo da jaula: “a que se agarra a um sentimento só, fazendo dele gigante está de ferreiro malhando as barras da jaula.” (p. 156). O final, que poderia ser feliz porque ela decide se desfazer da casa, não ocorre por conta da agressão dos garotos vizinhos que a apedrejam. Ela tenta se salvar, saindo dali, mas está grudada às paredes, presa na **casa jaula**. Como Cristo, pregado na cruz, seu “corpo rijo, morto de qualquer ação, pregado na parede, jungido à casa-grande.” (op. 130). O fim de Izabel, apedrejada como uma pecadora, tem um sentido trágico e a frase final – “para Izabel escurece a manhã” deixa no ar a sugestão de um novo dia que não acontece...

Em “A casa é a casa”, conto de Helena Parente Cunha (*A Casa e as Casas*, 1996), o que nos chama a atenção, em primeiro lugar, é a estrutu-

ra da narrativa. Temos dois discursos diferentes: um do narrador onisciente que fala da relação da protagonista (Ela) com a casa e outro das amigas, que reproduz, reiteradamente, as normas do sistema. Enquanto o narrador onisciente vai, cronologicamente, registrando as várias fases da vida da protagonista – recém casada, com filhos pequenos, casamento da filha, com os netos, o enterro do marido e o estar só – alternadamente, temos o registro das recomendações das amigas, sempre insistindo na necessidade da mudança para um apartamento. “Venda esta casa, compre um apartamento e vá morar no Leblon.”

Uma linha de reticências registra o vazio que se instala após a mudança para o apartamento, simbolizando o fim de uma vivência rica de significados. O discurso interrogativo das amigas dá conta do ocorrido: “Por que você fica o dia inteiro parada na cama? Por que você não quer falar? Será possível que você não está mais nos reconhecendo?” (p. 20).

A casa, representação do espaço privado, frequentemente, associada à prisão pela perspectiva feminista, ganha no conto um outro significado. Embora a protagonista viva, aqui, seu “destino de mulher”, como esposa, mãe e dona de casa, a simbiose com o espaço doméstico é perfeita e insubstituível. Colher flores para a mesa do café, passear com a filha entre os canteiros do jardim, pequenos cuidados cotidianos que dão significado à vida, tornando-a mais bela. Mesmo viúva e sozinha, ela enfeita sua existência com as flores do jardim,

A casa é uma casa. Estar, ela está. Nem sozinha ela se sente na casa que germina memória e presença. Densidades e maturações. Cedo, colhe as margaridas para a jarra da mesa, junto do bule e da cesta de pão. Etéreo pólen entre a fumaça de sua xícara uma.

(p. 18)

Bachelard, em seu estudo, fala da função da casa como relicário de lembranças: “Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas.”(p. 27). E a nossa protagonista resiste em se afastar dessas vivências. A casa, para ela, nada tem a ver com a idéia de prisão, estando a liberdade representada pelo vôo dos pássaros “que saíam das gaiolas abertas e esvoaçavam pelas salas e pelos corredores”,

(p. 13), quando não andavam pelas tábuas do assoalho, “na leve liberdade das gaiolas abertas” (p. 18).

Nos atos praticados, reiteradamente, nas várias etapas da vida da protagonista, cujo registro se dá no imperfeito do indicativo – “Cedo colhia flores para enfeitar a mesa do café da manhã. E caminhava entre os passarinhos que saíam das gaiolas abertas e esvoaçavam pelas salas e pelos corredores.” (p. 13) – percebe-se a espiritualização da rotina doméstica. E, aqui, lembramos o que nos diz Bachelard sobre o assunto:

Devemos falar dos devaneios que acompanham as atividades domésticas. O que guarda ativamente a casa, o que na casa une o passado mais próximo e o futuro mais próximo, o que a mantém numa segurança de ser, é a atividade doméstica. Mas como dar ao trabalho doméstico uma atividade criadora? No momento em que acrescentamos um clarão de consciência ao gesto maquinal, no momento em que fazemos fenomenologia esfregando um velho móvel, sentimos nascerem, sob o terno hábito doméstico, impressões novas. A consciência rejuvenesce tudo. Dá aos atos mais familiares um valor de começo. Ela domina a memória. Como é maravilhoso voltarmos a ser realmente o autor do ato maquinal.

(p. 79-80)

O pertencimento é bastante enfatizado, através de uma linguagem poética. “Cinquenta anos de viver tão onde, inserem o corpo e as concernências nos desvãos e na terra plantada ao redor de morar.” (p. 15). E, mais adiante: “Cinquenta anos de caminhar durante as mesmas tábuas do assoalho, deixam os pés pertencentes aos graus do chão. Fibra e pó e sola se convertem na substância unânime.” (p. 16).

A noção de pertencimento humano, tão cara aos sociólogos modernos, encontra aqui um tratamento lírico que traz em seu bojo a questão da subjetividade. O discurso das amigas, representação da cultura industrial capitalista moderna, constrói a pessoa como um ser mecânico, desenraizado de seu contexto. E é esse desenraizamento físico e biológico que destrói a subjetividade da protagonista, até então, parte da casa, de um espaço/tempo fecundo de vivências. Apesar de só, os cinquenta anos

vivididos na casa lhe garantem um estar pleno, sem arestas. “Permanecendo, ela fica em meio às paredes fecundas e às emergências do jardim e às ressonâncias do quintal.” (p. 18-19).

Porém, a cultura capitalista, embalada pelo consumismo, desvaloriza esse viver pleno e seduz com ofertas padronizadas, com receitas de vida massificada.

Nós encontramos um ótimo comprador para sua casa e um excelente apartamento no Leblon, de frente para o mar. De manhã, você pode caminhar no calçadão. De tarde você pode jogar cartas com nossas amigas ou sair para tomar chá. De noite você pode ir ao teatro, pois não falta companhia. É maravilhoso morar no Leblon.

(p. 19)

Levada pelo discurso das amigas, a protagonista deixa a **casa relicário** e se perde de si mesma.

Em *A chave de casa* (2009) Tatiana Salem Levy, nascida em Lisboa, usa sua ascendência judaico-turca para criar o que chama de autoficção, onde a memória se embaralha em várias temporalidades, formando um texto denso de significados. São várias as vozes presentes, sendo dominante, como sujeito da enunciação, a da narradora/autora. O eixo condutor da narrativa é a procura do passado, representado pela chave da casa do avô, casa situada em Esmirna, na Turquia. O primeiro contato do leitor com a protagonista revela uma mulher sofrida, imobilizada numa cama, como ela diz:

Não falo de aparência física, mas de um peso que carrego nas costas, um peso que me endurece os ombros e me torce o pescoço, que me deixa dias a fio – às vezes um, dois meses – com a cabeça no mesmo lugar. Um peso que não é de todo meu, pois já nasci com ele. Como se toda vez em que digo “eu” estivesse dizendo “nós”. Nunca falo sozinha, falo sempre na companhia desse sopro que me segue desde o primeiro dia.

(p. 9)

Esse “peso” se revela, durante a narrativa, o passado marcado pela tradição turco judaica, algo opressivo que a imobiliza, tirando-lhe a liberdade de ação. Recebe a chave da casa, das mãos do avô, para que empreenda essa viagem e se liberte desse passado. Essa libertação só se concretiza de fato, quando toma conhecimento, através dos parentes turcos, de que a casa do avô não mais existe. Foi destruída há cerca de quinze anos Estratagem do avô para livrá-la do peso da tradição? “Tiro a chave da bolsa, seguro-a, observo-a e penso que se já não há mais casa, não tenho motivo para continuar a viagem.” (p. 160). Além do mais, o contato com os parentes turcos foi precário, uma vez que não falavam a mesma língua e nada tinham em comum. Ao se comparar com o primo, diz a narradora: “Seu nariz é fino como o meu, mas somos muito diferentes. Jamais diria que somos primos.” (p. 160). Na volta ao Brasil, para em Lisboa, sua terra natal de onde saiu aos nove meses de idade. Aí encontra um novo amor, com a ternura, o carinho e a paz de um relacionamento tranquilo. Esse dado é importante na trajetória da narradora, uma vez que saíra, recentemente, de uma relação violenta, com um homem egoísta e autoritário. Relação marcada pela predominância do sexo, que leva a narradora à conclusão de que aquilo não era amor e sim medo. Diz ela: “Fui perdendo a mobilidade depois que o conheci. Depois que o amei: depois que conheci a loucura através do amor, o nosso. Foi o amor (excedido) que me tirou, um a um, os movimentos do corpo. Que me deixou paralisada nessa cama fétida de onde hoje não consigo sair.” (p. 133). Essa paralisia na cama fétida, a que ela faz referências constantes, tem um caráter metafórico. Representa tudo o que cerceou sua ação, tanto o fardo do passado, como o amor violento e, também, a morte da mãe. Esse é outro motivo temático que atravessa toda narrativa. A mãe, que teve um passado doloroso, torturada e exilada nos anos de chumbo, morre de câncer, depois de um longo processo degenerativo. Processo esse acompanhado, dolorosamente, pela filha sempre presente. Diz ela: “Foi a morte (a sua) que me tirou, um a um, os movimentos do corpo. Que me deixou paralisada nessa cama fétida de onde hoje não consigo sair.” (p. 62). A relação com a mãe é muito forte e a narradora continua “dialogando” com ela, mesmo depois de sua morte.

A viagem é um tema recorrente dentro da narrativa. Tudo começa com a viagem do avô, ainda jovem, da Turquia para o Brasil, em busca de uma vida melhor. No Rio de Janeiro vai encontrar os primos e construir família, seguindo os trâmites da diáspora, adotando uma nova terra, uma língua diferente e um novo sistema de trabalho. Fica lá na Turquia a sua origem, representada pela casa cuja chave dá à neta para que vá conhecer seu passado. A mãe e o pai da narradora, perseguidos pela ditadura, acabam se exilando em Lisboa, onde nasce a protagonista. Essa hibridização cultural, tão comum nos dias atuais, é analisada por Bauman, em seu livro *Vida Líquida*. Discutindo a questão da identidade nos dias atuais, o autor mostra como o desejo de liberdade e a necessidade de segurança travam uma luta interminável no processo identitário. Diz ele: “A identidade navega entre as extremidades da individualidade descompromissada e da pertença total.” (p. 44). A hibridização, por sua vez, compromete a “pertença total”, de que nos fala o autor e contribui para “uma identidade eternamente ‘indeterminada’, de fato ‘indeterminável’” (p. 45). O drama da nossa protagonista tem a ver com esse embate. Diz ela; “Não que eu seja uma pessoa triste. Não se trata de ser ou não ser feliz, mas de uma herança que trago comigo e da qual quero me livrar.” (p. 9). Ora, essa herança, o passado marcado pela tradição judaico-turca, impede que ela assuma sua individualidade e isso parece ser, também, o que pensam os demais personagens da narrativa. Por isso a mãe diz à narradora: “Acredite nessa história que seu avô lhe oferece: vá em busca de sua casa e tente abrir a porta.” (p. 18). A herança judaica é uma questão a ser resolvida pela protagonista, pois é difícil romper com ela. “Penso que é por isso que somos judeus mesmo quando não o somos”, diz ela. É a luta entre o desejo de romper com o passado e o medo de esquecê-lo, isto é, o embate entre a “individualidade descompromissada” e a “pertença total”. A **casa demolida** soluciona seu drama, pois significa o fim daquele fardo que ela carregava nos ombros, impedindo-lhe os movimentos, cerceando sua liberdade. Ao final, seu discurso é outro, cheio de expressões decididas, que revelam uma mudança comportamental: “preciso botar o cobertor para lavar, tirar as roupas do chão e o mofo das paredes. Estou enojada do meu próprio casulo” (p. 206). Entre as mãos

dela e do avô, a chave de casa “selando e separando” as histórias, dela e do avô, agora não mais unidas pela tradição do passado.

O romance *Solo feminino. Amor e desacerto* (2002), de Livia Garcia Rosa, pertence à coleção Amores Extremos, todos de autoria feminina, publicados pela Record. No título, já fica claro o espaço marcadamente feminino, a casa onde moram a narradora Gilda, sua mãe, o tio, a empregada e o canário Arnaldinho. O subtítulo, Amor e desacerto, se refere ao orgasmo, perseguido e nunca alcançado por Gilda, durante toda a narrativa.

A dicotomia casa/rua é um elemento fundante do romance, mas sem manter o tradicional contraste, isto é, sem que a casa seja o abrigo e a rua o perigo. Lembrando o que diz Roberto DaMatta, em *A casa e a rua*: “Em todo o caso, se a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que se soma e define a nossa idéia de ‘amor, ‘carinho’ e ‘calor humano’, a rua é um espaço definido precisamente ao inverso.” (p. 48). Ora, em *Solo feminino*, Gilda espera da casa a tranquilidade, o aconchego e a paz, que não encontra na rua, nem no trabalho. A incomunicabilidade reina neste lar, com o agravante da repressão materna que atormenta, sistematicamente, a vida da narradora. “O pior, chegar em casa e encontrar mamãe. Ela sempre quer saber o que houve comigo. Nada. Nada acontece no meu panorama corporal, sensual, sexual.” (p. 105).

A relação mãe/filha, neste romance, faz parte do drama narrado, drama esse amenizado pelo tom humor. A sua busca do orgasmo perfeito e a sua insatisfação com a vida que leva – “Que bosta de vida me esperava –”, fazem parte de um mundinho, que pelas suas pequenas dimensões, passa a ser cômico. Ela tenta um relacionamento com José Julio, homem casado que se separa da mulher e da filha para viver com ela, mas a ex família não dá tréguas e Gilda acaba voltando para a casa da mãe.

São pequenas as mazelas do cotidiano, que a atormentam na rua, no trabalho e em casa. A rua é sempre perigosa com seus assaltantes, buracos e aguaceiros. Diz ela, generalizando: “Na volta, custei a chegar em casa, porque um sujeito queria me assaltar. É isso o tempo todo nesta cidade de Cristo nos ares.” (p. 19). A referência ao Cristo Redentor, de braços abertos supostamente protegendo a cidade, desconstrói com humor a proteção tão aclamada. A perseguição do patrão, que torna o escritório onde trabalha um lugar

perigoso, constitui mais um problema a ser enfrentado, a que ela se refere como se tratasse de uma caçada: “tenho um bom salário, não posso me queixar, mas trabalho num ambiente escuro, onde a todo momento querem nos derrubar numa cama, banheiro, mesa, qualquer superfície serve; abatidas em qualquer lugar.” (p. 167). Evaristo, nomeado predador, é o patrão que a assedia até pelo telefone e que ela rechaça sempre, apesar de sua urgência sexual nunca satisfeita pelos sucessivos namorados. Mas, aqui, a casa é, sem dúvida, o espaço mais inóspito, porque se espera dele a tradicional paz e tranquilidade, que não acontecem. A mãe, idosa e surda, nomeada pela narradora “a chefe de tráfego da casa”, atormenta a filha com perguntas e intervenções descabidas. “Abri a porta, e a chefe de tráfego da casa, me inspecionando, disse que eu estava bêbada. OK, respondi, batendo continência, e ela tomou um susto com a aceitação do porre.” (p. 150). Com as irmãs, que acabam voltando para casa depois do fracasso dos casamentos, Gilda também não tem diálogo. Nina, convertida ao budismo, vive fora da realidade e Dadá, traída pelo marido, passa a vida dormindo. Aliás, apelidos bem significativos, como o do tio, Lili, outro ser extra terrestre, que não participa de nada e que às vezes se põe a passear nu pela casa. A empregada, Wilma, sofre do coração e não pode ser contrariada, o que lhe dá uma enorme vantagem numa casa como essa. Arnaldinho, o canário, é outro elemento perturbador, com seu constante chilrear. Além de ser a paixão da mãe. A análise que a protagonista faz de sua família não é nada abonadora, pois se trata de uma **casa inóspita**. O telefone toca, o passarinho canta, batem à porta, todos gritam porque a mãe é surda. Aqui, casa se identifica com família e, como tal, é desagradável, uma vez que para a narradora, família é “uma coisa cruel”. (p. 197). O melhor exemplo é o que se segue:

Cheguei do banguê-banguê e encontrei um vozerio em casa; balbúrdia instalada. Ninguém conseguia comunicar o que estava acontecendo, andavam de um lado para o outro, aflitos; mamãe soluçava. Lili gritava, e nenhum deles contava o que se passava. Até Wilma estava agitada na hora da sua sesta.

(p. 194)

Até o tão desejado orgasmo fica frustrado porque a mãe adentra o quarto da protagonista, no momento em que ela se realiza em sonho: “Mãe saiu instantaneamente do quarto; pela primeira vez isso me aconteceu e ela corta desse jeito...ainda sentia uns espasmos fracos quando ela fechou a porta. Vou morar sozinha! (p. 161).

Mas a morte da mãe, apesar de tão sofrida pela protagonista, aponta para a libertação desejada, através da gaiola que se rompe “numa algazarra infinita de pássaros” (p. 223), metáfora do fim da repressão materna e da abertura para uma vida sexualmente feliz...

As casas que tenho encontrado, em textos de autoria feminina até agora, revelaram várias perspectivas. E a pesquisa está apenas começando...

Bibliografia

- AUGÉ, Marc. *Não lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Alice Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CAMPOS, Natércia. *A casa*. Fortaleza: UFC, 2004.
- COLASANTI, Marina. *O leopardo é um animal delicado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- CUNHA, Helena Parente. *A casa e as casas*. Contos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*. 23ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- GARCIA-ROZA, Livia. *Solo Feminino. Amor e desacerto*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GATTAI, Zélia. *A casa do Rio Vermelho*. Memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- LISBOA, Adriana. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. 4ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- _____ *A Sentinela*. São Paulo: Siciliano, 1994.

- _____ *Exílio*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- _____ *Reunião de família*. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____ *O rio do meio*. São Paulo: Mandarim, 1996.
- QUEIROZ, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. 7ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado. A família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.
- _____ *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

**A CONDIÇÃO HUMANA E O UNIVERSO FEMININO
NA OBRA DE LYA LUFT:
TRAÇOS DE UMA TRAJETÓRIA LITERÁRIA**

Iara Christina Silva Barroca
Universidade Federal de Viçosa
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Lya Luft: uma mulher gaúcha, brasileira, que tenta jogar com as palavras e com personagens, criar, inventar, cismar, tramar, sondar o insondável. Uma mulher que tenta entender a vida, o mundo e o mistério e para isso escreve.

(Lya Luft, em *Palavra de mulher*)

Este trabalho concentra-se, principalmente, no estudo da escrita de Lya Luft e do universo ficcional constituído por ela em seus romances. Aqui, especialmente, no romance *As parceiras*. O que se pretende analisar é de que modo essa escrita se constitui em um dado espaço ficcional, bem como a maneira pela qual ela corporifica, enquanto discurso, uma linguagem outra, à margem de uma escrita dita convencional. Uma linguagem capaz de trazer, para dentro desse espaço, as mais variadas tensões e sensações.

Sensações: uma palavra especial para a compreensão desse tipo de escrita que aqui se pretende priorizar: uma escrita, um tipo de texto que “privilegia mais o significante que o significado (...) mais a enunciação que o enunciado, mais o dizer que o dito (...)”

(Castello Branco, 1991: 50)

Para o desenvolvimento desse estudo, dar-se-á ênfase ao primeiro romance da escritora, na tentativa de trabalhá-lo, também, sob a perspectiva de uma escrita inaugural, uma vez que as temáticas de suas produções subseqüentes não se desvincularam dessas tratadas já nesse seu primeiro romance. Além disso, essas temáticas abrem espaço para a representação de vários tipos de tensões entre, por exemplo, feminino / masculino, social / individual, vida / morte e outras, que vão se desenvolvendo no decorrer de cada narrativa. Essas tensões, especialmente aqui, demonstrarão como a questão feminina é, a princípio, a premissa para a trajetória literária de Lya Luft.

Lya Luft nasceu em 1938, em Santa Cruz, no Rio Grande do Sul. Além de ser formada em Letras Anglo-Germânicas, é mestre em Literatura Brasileira e em Linguística Aplicada. Trabalha como tradutora de alemão e inglês desde os vinte anos e já verteu para o português mais de cinquenta obras de autores consagrados como Virginia Woolf, Günter Grass, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Bertolt Brecht, Herman Hesse, Doris Lessing e outros. Além disso, a escritora também recebeu, recentemente, o prêmio União Latina de melhor tradução técnica e científica pela tradução de *Lete: Arte e crítica do esquecimento*, de Harald Weinrich.

Na década de 60, enquanto foi professora de lingüística e literatura, começou a escrever poesia e lançou suas primeiras obras poéticas: *Canções de limiar* e *Flauta doce*. Já no final dos anos 70, deixou a poesia e lançou uma coletânea de crônicas, intitulada *Matéria do cotidiano*. Essas foram suas primeiras publicações antes de a autora estreiar como romancista, em 1980, com o romance *As parceiras*. Seguindo-se a ele, foram lançados *A asa esquerda do anjo*, em 1981, e *Reunião de família*, em 1982, obras que completariam uma possível trilogia romanesca – não fossem as temáticas figuradas nessas narrativas também abordadas nas obras vindouras –, uma vez que esses romances abarcam um universo de conflitos familiares, psicológicos e uma vasta problemática do feminino que doravante, explicaremos com mais minúcia.

Saindo um pouco desse espaço romanesco, Lya escreve, em 1984, *Mulher no palco*, um livro de poesias que nos fazem refletir sobre temáticas já abordadas em seus primeiros romances. Subseqüentemente, retoma a arte romanesca e lança *O quarto fechado*, em 1984, e *Exílio*, em 1987. Se-

guindo-se a eles, compôs os poemas de *O lado fatal*, em 1988, que também trazem temas que perpassam toda a sua literatura – a morte, as perdas, o mistério – sendo que, desta vez, a autora saiu do terreno da ficção para dar um depoimento pessoal, uma declaração confessional que partiu do lado esquerdo do peito, do “lado fatal”, e que, segundo ela, foi o único livro circunstanciado e biográfico que escreveu, uma vez que o dado concreto da realidade bruta dessa obra literária, ou seja, a matéria transformada em palavra, foi a morte de Hélio Pellegrino, psicanalista com quem viveu durante apenas dois anos. *O lado fatal*, apesar de se apresentar como uma coletânea de poemas, se escreve, sobretudo, como uma escrita de memória – é dos indivíduos extratextuais, Hélio Pellegrino e Lya Luft, que se pretende falar. Para isso, leia-se:

Nesta minha peculiar viuvez
 sem atestados nem documentos,
 apenas com duas alianças de pesada prata
 e no peito um coração de chumbo,
 instalo ao meu redor objetos que foram dele:
 a escova de dentes junto da minha na pia,
 o creme de barbear entre os meus perfumes,
 e com minhas roupas nos cabides
 a camisa dele que eu mais gostava.
 (Na gaveta, vidros com os remédios que o preservavam
 para o nosso breve tempo.)
 Finjo a minha vida como ele finge a sua morte.
 (Luft, 1991: 13)

Ao recuperar-se dessa grande perda, a escritora lança *A sentinela*, em 1994, *O rio do meio*, em 1996, – livro que ganhou o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Artes – *Secreta mirada*, em 1997, *O ponto cego*, em 1999, *Histórias do tempo* e *Mar de dentro*, em 2000 – que também pode ser considerado um livro autobiográfico, uma vez que a autora confessa que, nele, narra suas próprias histórias de infância:

Sinto-me um pouco intrusa vasculhando minha infância. Não quero perturbar aquela menina no seu ofício de sonhar. Não a quero sobressaltar quando se abre para o mundo que tão intensamente adivinha, nem interromper sua risada quando acha graça de algo que ninguém mais percebeu. Tento remontá-la aqui num quebra-cabeças que vai formar um retrato – o meu retrato? Certamente faltarão algumas peças. Mas, falhada e fragmentária, esta sou eu, e me reconheço assim em toda a minha incompletude.

(2004: 13)

Recentemente Lya Luft desviou seu olhar romanesco para um outro tipo de escrita: uma escrita poético-reflexiva, incapaz de fugir às temáticas já elucidadas em suas narrativas e entrelinhas poéticas; um “convite ao pensar” evidenciado pelo lançamento de seus dois últimos livros: *Perdas e ganhos*, em 2003, e *Pensar é transgredir*, em 2004. Esses lançamentos – essa “conversa ao pé do ouvido” – trazem questionamentos que envolvem inquietações e conflitos existenciais inerentes à nossa vida, para cujos temas a autora direciona o seu olhar, sensato e particular, a fim de nos propor uma certa cumplicidade nesse mundo de inquietações que tanto nos envolve. Segundo Lya,

o mundo em si não tem sentido sem o nosso olhar que lhe atribui identidade, sem o nosso pensamento que lhe confere alguma ordem. Viver, como talvez morrer, é recriar-se a cada momento. Arte e artifício, exercício e invenção no espelho posto à nossa frente ao nascermos. Algumas visões são miragens: ilhas de algas flutuantes que nos farão afundar. Outras pendem em galhos altos demais para nossa tímida esperança. Outras ainda rebrilham, mas a gente não percebe – ou não acredita. A vida não está aí apenas para ser suportada ou vivida, mas elaborada. Eventualmente reprogramada. Conscientemente executada. Não é preciso realizar nada de

espetacular. Mas que o mínimo seja o máximo que a gente conseguiu fazer consigo mesmo.

(2003: 155)

Após esses últimos livros, Lya se dedicou à produção de um livro infantil, *Histórias de Bruxa Boa*, lançado em 2004, no qual declara que embora ela não seja uma das fantásticas autoras de livros infantis, acabou escrevendo este em função de sua neta, a fim de relatar um pouco de suas experiências, lúdicas e literárias, enquanto avó: tema que retornaria em 2007, com o lançamento de *A volta da Bruxa Boa*. Seguindo-se ao primeiro lançamento infantil, foi publicado o livro de poesias *Para não dizer adeus*, em 2005: livro que marca o retorno de Lya Luft à poesia em um volume que reúne poemas antigos, outros mais recentes e outros inéditos. Em 2006, Lya reuniu algumas crônicas, escritas e publicadas, quinzenalmente, na revista *VEJA*, na qual assina a coluna *Ponto de Vista*, desde de 2004, para compor o livro *Em outras palavras*. Em 2008 publicou o livro de contos *O silêncio dos amantes* e em 2009 voltou à literatura infantil, publicando com seu filho, o filósofo Eduardo Luft, *Criança pensa*, seguindo a linha de pensamento que busca estimular, na infância e na adolescência, a observação, a análise e o discernimento.

Seu lançamento mais recente é o livro intitulado *Múltipla Escolha*, publicado em 2010: um tipo de ensaio que reflete sobre os caminhos do nosso tempo. Caminhos e direções que, em sua multiplicidade, segundo a autora, indicam não apenas paisagens distintas, mas, sobretudo, escolhas.

São necessários esses dados bio e bibliográficos para uma melhor compreensão do percurso temático constituído pela autora, uma vez que os conflitos e as problemáticas traçadas por ela se intensificam, isto é, não se distanciam à medida que se transferem de um espaço puramente ficcional para um espaço reflexivo. É importante considerarmos essa análise cronológica, uma vez que ela se nos apresenta como provável presença de uma preferência temática evidente – a morte, as perdas, a solidão humana, a condição feminina e, conseqüentemente, a condição humana – já explicitada no primeiro romance, e freqüentemente retomada em suas obras seguintes.

Essa preferência, que valoriza os conflitos humanos de suas personagens, se faz tão intensa na obra de Lya Luft que a maioria dos estudos que já foram feitos sobre ela e sua produção não se desvinculam dessa teia temática, embora esses estudos privilegiem temas de abordagens distintas. Há, em cada estudo, uma aparente preocupação em relação à condição humana das personagens, seja através do lúdico, do grotesco, da morte e do possível avesso a partir do qual nasce a possibilidade de perceber que suas personagens participam de um jogo de espelhos / reflexos, no qual, através da memória, as imagens rejeitadas começam a vir à tona e os segredos familiares são revelados, buscando, assim, uma questão fundamental da chamada escrita feminina: a construção / reconstituição de uma identidade própria.

Como se pode ver, o universo imaginário de Lya Luft se constitui tanto pelo caos como pela reconstrução. Memória, reminiscências, lembranças, sensações, reflexos, espelhos, mito, jogo, loucura, infância, mulher, vida, morte: vocábulos imprescindíveis para qualquer passeio, ainda que de forma breve, pelo bosque da ficção luftiana.

Tradutora, poeta, cronista, romancista, reflexiva. Eis algumas palavras que caracterizam essa escritora e a sua trajetória literária. Optando sempre por privilegiar os conflitos inerentes à condição humana de suas personagens, Lya tenta fazer, do seu espaço ficcional, um palco, no qual suas personagens expõem / encenam grande parte de seus conflitos pessoais, emocionais.

A escrita de Lya se constitui, principalmente, a partir de um olhar que se volta para uma problemática do feminino em suas várias acepções: sociais, ideológicas, psicológicas, filosóficas. É importante esclarecer que essa problemática não categoriza, necessariamente, essa escrita como feminina no sentido de ser algo produzido por uma mulher (neste caso, por Lya Luft) apenas, mas mais do que isso, como uma escrita que ultrapassa os limites desse feminino convencional: uma escrita que fala de mulheres e, que fala, também, da sua condição humana enquanto ser social e psicológico, em uma determinada sociedade. Um tipo de escrita intimista, que tenta desnudar o mundo (às vezes submundo) em que vive a mulher. Uma escrita que se volta para o interior da casa na tentati-

va de apreender um universo fragmentado e de ir em busca de uma identidade, de uma nova forma de ser e de estar no mundo.

Centrada na experiência interior das protagonistas, suas narrativas fazem da ficção uma forma de conhecimento de mundo, um recurso capaz de levar o leitor a (re) conhecer, dentro desse espaço ficcional, muitos de seus próprios conflitos *reais*. Sua linguagem não só expressa significados: ela também os cria, procurando, dessa forma, apresentá-los em vez de somente representá-los. Conforme já mencionamos no início deste trabalho, optamos por investigar como se dá a constituição desse tipo de escrita outra, no espaço ficcional dessa narrativa. Uma escrita que já foi chamada de “o lado esquerdo da escrita”, por ser entendida como uma dicção que busca, através da memória e do impossível de dizer, a (re) constituição de um ser a partir das faltas e das perdas daí advindas. Uma escrita que também tenta resgatar o passado através de uma outra memória: “(...) uma memória que se permite vislumbrar: a memória do pequeno, do menor, do insignificante, a memória que não crê no grande sentido, na verdade conciliadora, mas nos sentidos múltiplos, das múltiplas direções, dos sentimentos e das sensações” (Castello Branco, 1995: 162).

É essa dicção que convoca Anelise, personagem principal / narradora de *As parceiras*, a (re)constituir sua história através das lembranças da infância.

Nessa narrativa, além de a autora explorar a condição feminina enquanto produto advindo de uma imposição social ou de um destino cultural, ela realça as condições (sub)humanas em que várias de suas personagens se encontram, geralmente confinadas nos espaços domésticos, nos sótãos da casa ou nos sótãos particulares que acabam criando para si mesmas. Há também uma grande preocupação em desvelar as teias das relações familiares, arabescos onde as personagens são marcadas por uma profunda falta de afeto, intensa solidão e, muitas vezes, inevitável loucura.

Anelise, narradora do romance, se entrega à tarefa de lembrar e narrar o passado, motivada pela razão de conhecer uma *verdade* sobre sua história familiar. Para ela, trata-se de descobrir como tudo começou, como acabou, por que acabou: “Se dou com a ponta errada do fio, se descubro o lance perverso

da jogada, a peça de azar, quem sabe consigo sobreviver” (*As parceiras*, p. 16). Ao trazer para esse espaço romanesco os eventos pretéritos e a constante reevocação do passado, ainda que essa opção seja, para a narradora, uma maneira de conferir um sentido ao presente, Anelise cria uma estratégia apropriada para resgatar sua trajetória existencial desde a infância. Dessa forma, o texto que se tece a partir das reminiscências fala mais do que a própria protagonista diz, e o leitor é convocado a descobrir / decifrar os códigos em jogo.

Lya Luft cria um jogo, com personagens / peças que tentam, no desenrolar das partidas, descobrir o lance perverso da jogada, a peça de azar. No tabuleiro – espaço ficcional do romance representado pela casa de veraneio, para a qual a narradora volta, a fim de resolver a sua vida – Anelise começa a “repassar o filme todo mais uma vez”, reconhecendo que “aparentemente nada mudou, nem a cor da madeira. Só que agora as paredes rangem mais. É como se a vida fosse um jogo em que as peças mudam, mas as jogadoras são as mesmas. Incógnitas” (*As parceiras*, p. 15).

Como se pode perceber, o próprio título do livro – *As parceiras* – coloca o leitor diante do jogo. Nele, Vida e Morte jogam em parceria com a mesma cumplicidade, como co-autoras de possíveis perdas vitais das mulheres. Uma imagem da vida que engloba também a morte, pois a morte não é senão a outra face da vida.

Partindo desse primeiro romance, visto aqui, também sob o ponto de vista de uma obra inaugural na trajetória literária de Lya Luft, reconheceremos essas mesmas temáticas em todas as suas obras subsequentes, embora elas sejam abordadas de diversas maneiras, em diferentes personagens. Na maioria dos romances, a busca por uma identidade especialmente feminina se manifesta sob variadas formas e esboços. E o que mais comove nesse tipo de escrita são as escolhas dessas personagens em se apresentarem em seus mais distintos conflitos, ou seja, algumas delas viverão a eterna clausura do corpo de alma, imposta pelos parâmetros da sociedade patriarcal e outras, porém, lutarão contra todos esses parâmetros e dirão seu *sim* a uma vida reconstituível por si mesmas, ou, ao contrário, o seu *não* para todo tipo de opressão social, emocional e psicológico, ainda que, para isso, seja necessário mudar o tom da voz enunciativa.

E essa condição de ser e de estar inscrito em um dado contexto social ou de reconstituir-se, enquanto novo ser, não poderia se dar, de outra forma, senão com a presença da memória – ou da desmemória? – feminina, no seguinte sentido:

É a partir do nada, do lugar do vazio, do silêncio de um Real que irrompe e se nega à simbolização, que a memória se edifica e se faz texto. É preciso esquecer para lembrar. É preciso haver lacuna para que o gesto de memória se dê.

(Castello Branco, 1994)

Na tentativa de elucidar um traço de escrita que nasce, especialmente, das lacunas, das margens, das perdas e de possíveis vazios, é imprescindível o destaque sobre a relação entre esse tipo de escrita e a memória, parceira primeira, propulsora da escrita entendida como *feminina*. Se “é preciso haver lacuna para que o gesto da memória se dê”, como nos diz Lúcia Castello Branco, e se a escrita feminina se dá, também, através de – e em – um espaço lacunar, é inevitável realçar a aproximação, especialmente no que diz respeito ao caráter constitutivo de ambas.

Ao analisarmos como se dá a relação entre mito, memória e escrita, refletimos, também, sobre a possibilidade de ser o trajeto de rememoração de Anelise (narradora do romance *As Parceiras*) similar àquele feito por Mnemosyne, deusa da memória. Outra questão diz respeito ao sentido de (re)lembrar para essa personagem / narradora, uma vez que ela se entrega ao ofício de narrar os acontecimentos pretéritos, motivada pela razão de conhecer uma *verdade* sobre sua história familiar. Ao trazer para o espaço romanesco esses acontecimentos, Anelise cria uma estratégia apropriada para resgatar sua trajetória existencial desde a infância, o que faz com que o texto que se tece a partir de suas reminiscências fale mais do que ela mesma diz. A partir dessa situação, o leitor é convocado a descobrir, a decifrar os códigos desse jogo que propõe, agora, um passeio pelos tortuosos caminhos da (des)memória *feminina*.

A memória, que é elemento especial para a construção dessa enunciação feminina, se constrói a partir das lembranças de infância do infante, ou seja, daquele que não fala. E a partir do que se cala, invadimos os territórios dessa construção, nos quais se entrelaçam memória e escrita

feminina, uma vez que ambas se erigem a partir de um vazio estruturante, de um vazio que as constitui. Para lembrar, é preciso esquecer, e para esquecer é preciso buscar o que ficou em um tempo distante. Por isso Anelise volta aos tempos de infância, na esperança de que, revivendo-os, possa superar os seus traumas existenciais. Como o que efetiva a construção dessa narrativa é uma escrita baseada nos relatos da memória, uma vez que Anelise nos narra muitas histórias de infância, achamos interessante também citar Béatrice Didier, ao se referir à infância:

A infância é esta ‘espaciosa catedral’ onde as mulheres gostam de retornar, e se recolher: parece-lhes que lá é possível reencontrar sua verdadeira identidade, como numa nostalgia de sua integridade original. Nostalgia talvez de uma linguagem, feita mais de balbucios e gritos, sensações e imagens do que palavras.

(Didier, 1981: 25)

A partir dessas reflexões, percorreremos os labirínticos caminhos da (des)memória de Anelise, que se apresenta, em seus relatos, descontínua, desordenada, fragmentada – *feminina*?

Se pensarmos em Mnemosyne, deusa da memória, quinta esposa de Zeus, irmã de Crono e Okeanos, veremos que ela preside à função poética e imaginativa dos artistas criadores. Suas filhas, as Musas, divindades responsáveis pela inspiração, garantem ao poeta o privilégio da vidência e a função de intérprete de Mnemosyne, aquela que possui o saber de “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será” (Vernant, 1973: 73). Como inspiradora da invenção poética, essa deusa feminina revela as relações obscuras entre o lembrar e o inventar, uma vez que é por intermédio dela e de suas filhas que os poetas possuem o dom da poesia, o dom da linguagem. Essas associações já nos permitem entrever a inevitável relação de proximidade entre memória e linguagem.

Para os gregos, Mnemosyne é capaz não só de promover o resgate do passado como sua perda ou como seu esquecimento. Segundo Hesíodo, na *Teogonia*, a função da memória não consiste apenas em tornar presente o passado, mas também em promover o esquecimento,

fato que nos revela uma aparente natureza paradoxal dessa deusa: a memória é, também, esquecimento. Tais idéias, que aliam memória e esquecimento, parecem se fundar na narrativa mítica que, segundo Vernant, já assinala, com precisão, uma íntima relação entre os atos de lembrar e esquecer. De acordo com o mito, é na trajetória de descida ao Hades, precedida por um ritual de purificação necessário ao ingresso dos seres na “boca do inferno” que se verá, com maior nitidez, a estreita articulação entre Lethe (esquecimento) e Mnemosyne (memória), como forças antagônicas complementares:

Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto de duas fontes chamadas Lethe e Mnemosyne. Ao beber da primeira, ele esquecia tudo de sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. A sua volta, ele não se limitava mais ao conhecimento do mundo presente. O contato com o além lhe havia trazido a revelação do presente e do futuro.

(Vernant, 1973: 79)

Como se pode ver, o processo da memória transcrito no trecho acima não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, (re) composição de imagens passadas, mas, também, enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, litura dessas imagens.

Além disso, as reflexões advindas do trecho acima nos remetem à epígrafe deste artigo, uma vez que elas nos permitem considerar o fato de que o passado não se conserva inteiro nos refúgios da memória; ele se constrói, também, a partir de faltas, de ausências, que (re)aproximam o processo da memória com o processo de produção da escrita *feminina*, constituída, especialmente, desses constantes vazios.

A proposta de analisar a similaridade entre o trajeto de Anelise e o de Mnemosyne, nos aproxima muito dessa relação de contigüidade, de complementaridade entre os atos de esquecer e lembrar. As primeiras considerações levantadas sobre a posição da narradora restringem-se ao

fato de descobrir o porquê de (re)lembrar seu passado, ou seja, qual o significado dessa memória que, junto com Anelise, narra o romance: Lembrar para esquecer? Lembrar para reviver o passado no presente e superar uma grande falta? Ou para buscar uma verdade capaz de (re) constituir esse ser de papel e apagar suas angústias?

Essas são algumas questões que rumorejam em nossas reflexões sobre o papel da memória nessa narrativa, uma vez que ela, além de constitutiva de uma enunciação feminina, se faz também fina matéria de constituição desse espaço romanesco, isto é, as lembranças de infância se fazem, também, parceiras de Anelise. Através delas percorremos os labirínticos caminhos da (des)memória dessa personagem, que se vê instigada a descobrir o “lance perverso da jogada”. Por isso, Anelise acredita que a única possibilidade de *salvação* é voltar ao passado, na tentativa de encontrar uma explicação para as raízes enfermas de sua família e, finalmente, de se livrar do malogrado destino de ser “mais uma da legião” de perdedoras.

Há que se realçar, aqui, mais uma vez, a estreita relação entre o lembrar e o esquecer, e, assim, a impossibilidade de ser fiel a situações pretéritas, ainda que memoráveis. Ao voltar a casa para (re)lembrar sua história familiar, Anelise acaba se comprometendo em relação à fidelidade dos fatos que a levaram a buscar a verdade sobre a loucura de sua avó. Para isso, leia-se: “Hoje sei todos os detalhes que há para saber sobre sua vida, mas a verdade perdeu-se entre aquelas paredes” (AP., p. 13). Se a verdade ficou perdida entre paredes, confirma-se a impossibilidade de manter uma “conservação do vivido em sua integridade”, como nos diz Lúcia Castello Branco, uma vez que essa verdade, como bem nos diz a narradora, se perdeu. Além disso, Anelise tem “bastante tempo para repassar o filme todo mais uma vez” (AP., p. 17). Essa idéia de “repassar o filme todo mais uma vez” nos remete a uma possibilidade de escolha, por exemplo, das cenas a que se pretende assistir, dos acontecimentos que, de fato, Anelise quer narrar. Adélia Bezerra de Menezes, em um ensaio sobre *Memória e ficção*, já nos fala sobre a condição de registro da memória, no que diz respeito à capacidade de seleção daquilo que se pretende registrar: “a memória não é museológica, mas seletiva”, isto é, ela não acumula as coisas – os acontecimen-

tos – indiscriminadamente, tampouco as relata dessa forma. Ao sistematizar uma cadeia associativa que estabeleça uma *ordem* para que os fatos sejam narrados, automaticamente já ocorre esse processo de seleção na memória. Não há mais um “depositar sem seleção, indiscriminado”. Nesse momento, já se sabe o quê lembrar e como o reconstituir no nível da linguagem.

Como no romance tudo o que sabemos obedece a uma (des)ordem instituída na memória da narradora, não se pode confiar na veracidade dos fatos que se narra no momento presente, embora eles se dêem a conhecer através de buscas pretéritas. É certo que o tempo da narrativa é um tanto diferente do tempo da história vivida pela personagem, mas isso, que parece óbvio, ganha complexidade a partir da seguinte reflexão:

(...) não há como fazer coincidir o chamado tempo do vivido com o tempo do revivido, com o tempo construído pela memória e, portanto, pela linguagem: qualquer gesto de rememoração se efetua sempre a partir de um fosso temporal intransponível. É precisamente na linguagem que pretende descrever, criar a continuidade almejada, que essa continuidade se rompe: o signo se erige sempre a partir do que já não é.

(Castello Branco, 1994: 29)

Se o signo se erige sempre a partir do que já não é, não se deve acreditar na *verdade* dos fatos que Anelise nos narra. O cachorro Bernardo, a caseira Nazaré e a veranista são as imagens do tempo presente. A essas personagens presentes não interessam as memórias confusas de Anelise: elas parecem interessar, apenas, ao leitor.

Como Mnemosyne – fonte da memória que está ao lado de Lethe, a fonte do esquecimento, Anelise aproxima os três tempos em que a memória se envolve: presente, passado, futuro. No mesmo parágrafo a narradora reúne esses três tempos e os relata, aproximando a causalidade – ou a casualidade – de cada um deles: “hoje vamos subir o morro”, “ontem eu o prendi demais”, “subo devagar a estradinha íngreme”, “tantas vezes andei aqui com Adélia”, “fizeram um caminho melhor”,

“mas hoje não quero máquina”. Como se pode ver, presente, passado próximo – *ontem* –, passado distante – *tantas vezes* –, futuro. Proximidade e distância, presente e passado, vida e morte, entre outros: Lya Luft parece pretender invalidar a idéia antagônica que (re)une essas instâncias. Nesse romance, especialmente, privilegia mais a contigüidade dessas relações aparentemente contrárias, do que suas diferenças, melhor dizendo, suas oposições. A decisão de Anelise de rememorar o seu passado, e com ele a história de sua família, se dá no momento presente da narrativa, ou seja, é do presente, tempo que intercepta o passado e o futuro, que parte o chamado que evoca suas lembranças. Assim, o tempo da memória nada mais é do que o tempo da presença, onde esse sujeito narrador se apresenta e, na rememoração, conta (inventa?) o seu passado. Como se pode ver, a memória se configura como elemento determinante na construção dessa narrativa. Se dissermos que a vida de Anelise, como a de Scherazade, foi “trocada por uma narrativa”, torna-se possível sugerir, também, uma relação entre memória e (i)mortalidade, uma vez que refletimos sobre a supremacia da palavra enquanto mecanismo de linguagem e de uma possibilidade de *salvação*.

Segundo Walter Benjamin, “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua experiência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (Benjamin, 1985: 207), o que determina que o texto se constitua antes num produto da rememoração do que propriamente da experiência. Para isso, leia-se:

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo da textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação.

(Benjamin, 1986: 37)

Ainda em seu ensaio sobre *O narrador*, Benjamin associa essa entidade narrativa, com sua “breve memória”, à Scherazade, que “imagina uma nova história a cada passagem da história que está contando”. Os atos de Anelise também se aproximam dos atos de Sherazade. Primeiro por tentar fazer de sua narrativa uma forma de salvação; segundo por, talvez, inventar um passado que a (re) conforte. No romance, os fatos narrados não obedecem a uma linearidade; à medida que Anelise se lembra deles, segue relatando-os, ou seja, não há uma preocupação em ordenar esses acontecimentos. Há uma certa confusão ao narrá-los, pois no mesmo momento em que lembra um acontecimento pretérito, age no presente, como, por exemplo, nessa citação em que ao lembrar-se de um gesto da amiga Adélia, que soltou das mãos uma flor – no passado –, também adormece – no momento de agora, presente –: “Afinal o cansaço vence, e o peso das lembranças. Afundo no sono como aquela flor rosada desceu até o mar quando Adélia abriu os dedos e a soltou de cima do penhasco vertical. O lírio foi girando, girando, e finalmente, as águas devoraram tudo” (AP., p. 33).

A própria questão de a narrativa ter os capítulos intitulados pelos nomes dos sete dias da semana já esboça uma visível insistência em revelar a proximidade entre presente e passado, uma vez que se pode pensar nessa escrita diária, também feita em um *diário*. Em seu diário, Anelise relata tudo o que vai fazer durante o dia e, ao mesmo tempo, o que aconteceu em seu tempo de criança.

Todos os capítulos começam a serem narrados a partir de uma intenção presente que, aos poucos, se mescla aos acontecimentos passados. No domingo, por exemplo, primeiro capítulo do romance, temos: “Catarina tinha quatorze anos quando casou, penso, enquanto seguro a balastrada, me debruço para aspirar melhor a maresia, e deparo com a mulher postada no morro à minha direita” (AP., p. 11). Segunda-feira: “– Bernardo, hoje vamos subir o morro. Levar flores para os mortos (...) tantas vezes andei aqui com Adélia” (AP., p. 37). Terça-feira: “A manhã se estende tão luminosa que decido andar na praia. (...) Não há ninguém aqui a essa hora, apenas uma mulher idosa e uma criança. Ou é mocinha? Uma criatura melancólica que me lembra Bila” (AP., p. 51), etc.

Essas citações nos ajudam a demonstrar, com mais clareza, como o presente incide sobre o passado e como, de certa forma, ele altera a sua percepção. A filosofia, segundo Henri Bergson, nos fala do caráter criador dos atos da memória, incapazes de reproduzir exatamente o fato em si. Mesmo tentando provar que o passado se conserva inteiro no espírito, bergson admite que “é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde” (Bergson, 1983: 10). E essa afirmação reitera nossas idéias especialmente no que diz respeito ao estudo da constituição desse romance, que se dá, para nós, essencialmente através da memória.

Lúcia Castello Branco, em seu livro intitulado *Literaterras*, ao se referir à psicologia social que incide, segundo ela, junto à filosofia nos conceitos sobre a memória, cita Maurice Halbwachs como um exemplo mais audaz em relação às afirmações feitas por Bergson, uma vez que Halbwachs afirma, categoricamente, que toda lembrança implica, sempre em uma dose de invenção:

A lembrança é uma imagem constituída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor.

(Halbwachs *apud* Castello Branco,
1995: 136-137)

Essa questão que concerne à lembrança uma dosagem de invenção, embora um tanto delicada, deve ser mais elaborada no sentido de discorrer sobre a posição de Anelise enquanto narradora, rememoradora de sua própria história. Suas lembranças percorrem não só os labirintos de sua memória, mas também os labirintos do Chalé com seus quartos, escadaria, portas, janelas, banheiro, sacada, varanda, cozinha, jardim, sótão. Todos esses espaços domésticos dão uma idéia de concretude ao ambiente no qual Anelise viveu sua infância e, também, seus medos familiares. As

sensações que ela nos descreve estão associadas a esses lugares que parecem manter as devidas particularidades dos acontecimentos. A lembrança da imagem da avó, bem como a do encontro com ela – que se dera uma única vez – a descrição do sótão, tudo se dá em torno da casa que parece ser o centro, o tabuleiro no qual se espalham as peças do jogo:

A mulher do morro me fez pensar em minha avó. Catarina costumava ficar horas a fio atrás do vidro da porta que abria para a sacada. Dizem que do jardim se via seu rosto branco e ausente. Tive com ela um único encontro, quando eu era pequena. Lembro o aperto da mão de mamãe quando subíamos a escada em caracol, lembro o contraste entre a sombra e a claridade do quarto, onde tudo era branco: paredes, cortinas, tapetes, móveis, até as rendas do vestido comprido de sua moradora. Um quarto de menina, aquele. Limpo. Chamavam de sótão a esse quarto do terceiro piso do casarão, com um banheiro e a sacada. Combinava bem o nome: uma palavra triste e sozinha. A porta rangeu como estas velhas madeiras agora, mas em vez de maresia pairava ali um cheiro forte de alfazema.

(AP., p. 12)

Venus Coury, ao escrever um ensaio sobre literatura e memória intitulado *Babel*, diz que a casa é um “território privilegiado” e, para enfatizar esse seu conceito, cita-nos Bachelard:

(...) uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida (...)

(Coury, 1998: 52)

Como se pode ver, Anelise isola sua intimidade no sótão, como a avó Catarina. Como se isso não lhe bastasse, ela faz de si mesma seu próprio sótão existencial. Para ela, não se trata apenas de escrever essa narrativa, mas, também, de escrever-se nela. Talvez por isso lhe

seja fundamental tecer o seu bordado, ainda que partindo do lado avesso, esse da memória.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-211.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2ª ed. São Paulo: TA Queiroz, 1983.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Literaterras: as bordas do corpo literário*/ Lúcia Castello Branco, Ruth Silviano Brandão. São Paulo: Annablume, 1995.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- COURY, Venus. *Babel: ensaio sobre literatura e memória*. Belo Horizonte: Edições do autor, 1998.
- DIDIER, Béatrice. *L'Écriture Femme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. *A volta da Bruxa Boa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. *A sentinela*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LUFT, Lya; LUFT, Eduardo. *Criança pensa*. Rio de Janeiro: Galera Record Editora, 2009.
- LUFT, Lya. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- LUFT, Lya. *Exílio*. São Paulo: Siciliano, 1991.

- LUFT, Lya. *Histórias de Bruxa Boa*. São Paulo: Record, 2004.
- LUFT, Lya. *Histórias do tempo*. São Paulo: Mandarim, 2000.
- LUFT, Lya. *Mar de dentro*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUFT, Lya. *Mulher no palco*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- LUFT, Lya. *Múltipla escolha*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- LUFT, Lya. *O lado fatal*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- LUFT, Lya. *O ponto cego*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. *O quarto fechado*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUFT, Lya. *O rio do meio*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. *O silêncio dos amantes*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- LUFT, Lya. *Para não dizer adeus*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LUFT, Lya. *Pensar é transgredir*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUFT, Lya. *Perdas e ganhos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. *Reunião de família*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUFT, Lya. *Secreta mirada*. São Paulo: Mandarim, 1997.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. Memória e ficção. *Resgate: revista de cultura*. Campinas, SP: Unicamp, Centro de memória, nº 3, Julho de 1991, p. 9-15.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- VERNANT, JEAN PIERRE. *Mito e pensamento entre os gregos: Estudos de psicologia histórica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

EXPRESSÕES DO FEMININO.
ANOTAÇÕES PARA UM ESTUDO EM TORNO DAS PERSONAGENS
FEMININAS NA FICÇÃO DE JÚLIA NERY

Alleid Ribeiro Machado
FFLCH/ USP

Introdução

As desigualdades de gênero estão presentes em diversas esferas sociais e culturais, e são profundamente assimiladas pelas diversas formas de arte, como é o caso da literatura, que, não raro às vezes, acaba por refletir ideologias de opressão face às supostas diferenças naturais entre homens e mulheres.

Atentas ao preconceito em torno das mulheres que perpassou durante séculos as páginas da literatura (universal), tanto no que se refere aos modelos que lhe eram construídos pelos grandes autores da Tradição; como também ao fato de terem sido diversas escritoras excluídas do cânone, silenciadas por carregarem consigo as marcas de um gênero supostamente inferior e submisso, a crítica feminista tem voltado os seus esforços para a tentativa de formação de um cânone: a literatura de autoria feminina.

Nesse sentido, o nosso trabalho tem sido o de inserir o nome de Júlia Nery nesse âmbito, a partir do estudo de sua produção ficcional. Observamos que sua ficção trata da condição das mulheres de forma a trazer à tona questões que permeiam suas vidas de sentimentos e ações. Suas personagens, de uma forma geral, buscam de alguma maneira a liberdade de ser e de agir. Essa busca, paradoxalmente, desenfreada ou tímida por algo que lhes possibilitaria voos de altitudes não calculadas,

muitas vezes culmina com a frustração, com a sublimação de seus desejos de liberdade, mas também com novos modos de se relacionarem consigo mesmas, possibilitando-lhe novas subjetividades.

Em última instância, as personagens elencadas neste artigo, são transportadas para o caminho do autoconhecimento, responsável por lhes revelar formas mais autênticas de ser.

Maria Menina e Marinela: à revelia do destino de mulher

Os homens foram criados a partir do pó. Ora, o pó de-
pressa amolece. Eva foi criada a partir de um osso. So-
bre um osso pode-se deitar quanta água se queira, ele
não amolecerá.

Rabbi Joshua Ben Hananiah (séc. I)

A epígrafe que abre o romance *Pouca terra... poucá terra* (1984) situa-nos no universo (feminino) que, desde então, impulsionará a escrita de Júlia Nery. No livro desnudam-se questões que se relacionam à condição feminina, como a submissão, fator que está ligado intimamente aos papéis destinados às mulheres; como o casamento; e a maternidade. Por ter sido escrito ainda nos primórdios da década de 80, o livro dialoga com alguns pontos discutidos por Simone de Beauvoir em seu livro seminal *O segundo sexo* (1949).

Casamento e maternidade são duas instâncias amplamente discutidas por Beauvoir. A autora francesa aponta que socialmente eles são veiculados como vocações naturais da mulher, salvo àquelas chamadas à vida religiosa: “Pelo casamento, [...] a mulher é anexada ao esposo. Pelo fato de nada possuir, a mulher não é elevada à dignidade de pessoa, ela própria faz parte do patrimônio do homem” (BEAUVOIR, 1970: 103).

Para além disso, Simone de Beauvoir discute aquilo que chama de “destino de mulher”. A autora queria demonstrar que a própria noção de feminilidade era uma ficção inventada pelos homens na qual as mulheres consentiam, fosse por estarem pouco treinadas nos rigores do pensamento lógico ou porque calculavam ganhar algo com a sua passividade,

perante as fantasias masculinas. No entanto, ao fazê-lo, caíam na armadilha de se autolimitarem. Os homens chamaram a si os terrores e triunfos da transcendência, oferecendo às mulheres segurança e tentando-as com as teorias da aceitação e da dependência, mentindo-lhes ao dizer que tais são características inatas do seu caráter. Ao fugir a este determinismo, Beauvoir abriu as portas a todas as mulheres no sentido de formarem o seu próprio ser e escolherem o seu próprio destino, libertando-as de mitos que lhe davam pouca ou nenhuma hipótese de escolha. Assim, a mulher, qualquer mulher, deve criar a sua própria via, mesmo que seja a de cumprir um papel tradicional, se for esse o escolhido por ela.

Podemos observar um desejo desvairado de liberdade em Maria Menina, personagem que mais se destaca em *Pouca terra... pouca terra*. A história se passa em meados da década de 50/60, onde a personagem leva sua neta Leonor, a morar em França, a fim de lhe garantir um futuro mais próspero: “[a avó desejava] trazer [...] aquando o regresso, os diplomas de Leonor para dependurar na parede e embrulhar a esperança de ter mulher formada na família” (NERY, 1984: 14). Esboçam-se, assim, questões que se relacionam ao gênero, e aos papéis sociais atribuídos às mulheres. Ter mulher formada na família era algo incomum, fora dos padrões, ou seja, representava um desafio para os papéis sociais esperados e “destinados” às mulheres.

Maria Menina torna-se matriarca da família após a morte de seu esposo, Joaquim Manco. Júlia Nery cria uma personagem extremamente determinada, “solicita e matriarcal” (NERY, 1984: 71). Aldeã, moradora das Beiras e não alfabetizada é obrigada a casar-se por imposição de seus pais, que lhe arranjam o matrimônio.

O casamento representa para Maria Menina o fim de seus sonhos: “Chiando os gonzos fechou-se atrás de si o portão dos sonhos” (NERY, 1984: 131). Ao entrar, recém-casada, na casa de seu marido, em pensamento, a personagem sabia que sob estas condições jamais poderia vir a ser protagonista de sua vida, que não poderia buscar realizações pessoais, independência e, muito menos, alcançar seus objetivos:

A obediência era isto; servi-lo era também isto; de pernas abertas para quando ele queria; ali, sujeita aos seus espas-

mos, abanado o corpo nas suas ternuras, escrava no orgasmo dos seus membros.

(NERY, 1984: 133)

A relação íntima com o Manco parece representar à Maria Menina um gesto de submissão absoluta, em que não há espaço para o desejo e muito menos para o prazer. Amar o homem é servi-lo e servir ao homem significa, aos olhos da personagem, submeter-se ao seu poder. Como observamos no excerto acima, a descrição de uma cena que deveria ser de contentamento é, ao contrário, fria e objetiva. À Maria Menina cabe a “obediência”, as “pernas abertas”; a sujeição para quando “ele queria”; ao Manco, por outro lado, “os espasmos”, “as ternuras” e os “orgasmos”.

Parte da narrativa está ambientada em uma aldeia nas Beiras, região central de Portugal, que serve de ligação entre as frias e verdes paragens do norte, e as planícies quentes e secas do sul. Nesse sentido, *Pouca terra... poucá terra* faz-nos lembrar *O dia dos prodígios* (1980), de Lídia Jorge. Neste romance, as personagens acham-se confinadas em Vila Maninhos, no Algarve, região sul de Portugal. Mas, no entanto, em ambos os romances, o ambiente em que se encontram as personagens é formado por uma “comunidade fechada em si mesma em termos espaciais, isolada do mundo, em que a oralidade prepondera e praticamente inexistente o letramento (senão rudimentar)” (BRIDI, 2007: 81). Entretanto, embora se observe nas Beiras a mesma realidade de não letramento e de isolamento de uma comunidade vazada por valores arcaicos, como em Vila Maninhos, a população retratada em *Pouca terra... poucá terra...*, ao menos, começa a se abrir para uma possibilidade de mudança: imigrar em França à procura de melhor sorte.

Obviamente, o que chama-nos a atenção no livro de Júlia Nery é o fato de ser uma personagem feminina a responsável pela decisão de sair, de deixar para trás os valores, os ideais e o conservadorismo enraizado em sua aldeia e partir para o novo. Algo bastante transgressor para o contexto social português dos anos ditatoriais.

Maria Menina representa uma possibilidade, uma tentativa de in-submissão feminina. Enquanto era casada impunha-se como podia: “Em mim a aldeia não vai morder, que eu não quero. E não vou emprenhar

todos os anos e ficar na desgraça. E não hei-de ter filhos ranhosos e anal-fabetos. E hei-de fugir daqui um dia” (NERY, 1984: 131). De certo modo ela parecia ter consciência de que o destino “não existe, depende de nós próprios. Não existe elemento determinado, os destinos são atribuídos pela sociedade” (BEAUVOIR, 1970: 64). O que estava em disputa era uma questão de liberdade de ser, de agir por vontade própria.

A personagem consegue romper com o seu “destino” ao sair da aldeia, fato que só pôde acontecer com a morte de Joaquim Manco. Ao ficar viúva, ou seja, depois de rompido o laço matrimonial que a prendia as obrigações domésticas e ao marido, Maria Menina sente-se livre para colocar em prática os sonhos que alimentava desde menina.

Temática semelhante está presente em *Valéria, Valéria*, romance escrito no final da década de 90. Tratando-se embora da história de Valéria, como o próprio título do livro sugere-nos, adentramos, pelas páginas de um diário, a intimidade de sua mãe, Marinela, uma mulher educada “para ficar quieta” (NERY, 1998: 23). Esta personagem parece-nos ser o contraponto de Maria Menina.

Marinela é descrita como uma mulher bonita, loura, burguesa e frívola, casada com João Afonso, homem educado para ser “garboso e forte” (NERY 1998: 31). Ele é um ex-oficial do exército, temperamental, frustrado, que sofre de achaques de humor, do tipo transtorno bipolar: “As flutuações de comportamento do marido [...] faziam Marinela [presentir] que coexistiam em João Afonso sentires opostos que, não raro, quase simultaneamente se manifestavam” (NERY, 1998: 33).

Neste romance, novamente entram em discussão o destino de mulher, a submissão feminina frente às relações de gênero e a possibilidade de mudança em face da capacidade de agenciamento das mulheres. As páginas iniciais do romance mostram-nos, advertidamente, que a maior parte das mulheres é ainda alienada em relação aos seus direitos, como também não demonstram um desejo real de libertarem-se do domínio masculino, talvez por acreditarem na vantagem da passividade em favor de uma suposta segurança masculina. Na melhor das hipóteses, longe desse domínio, desse controle, nem ao menos saberiam gerir suas vidas. Como sugere-nos Beauvoir, sendo naturalmente submissas, essas mulheres caem, inevitavelmente, na armadilha de se auto-limitarem: “Às

onze horas de todos os dias úteis, Marinela chega sem pressas à pausa do café com as amigas [...]. São mulheres sem inquietações próprias; Expulsas dessas funções [...], a maior parte delas não saberia como sobreviver” (NERY, 1998: 36).

Nesse sentido, Marinela é um tipo fútil, que será colocada à prova diante de uma situação transformadora: ela poderá ou não mudar o seu “destino”, e terá ferramentas e condições ao seu dispor, para isso. Sufocada pela rotina de um casamento pouco prazeroso, Marinela pensa em divórcio como alternativa para a sua liberdade.

Quando o marido entrava nela [...] no rosto tenso do homem que sobre si roncava agressividades, Marinela reconhecia aquela espécie de animal acossado, aquele outro que João Afonso, trazia enquistado; Então, nauseada de humilhação, a mulher fingia, pedindo à natureza que fizesse aquilo acabar depressa.

(NERY, 1998: 29)

Notamos no excerto acima como a descrição da relação conjugal entre Marinela e João Afonso assemelha-se com a de Maria Menina e Joaquim Manco. Ambas as personagens femininas não têm prazer em seus casamentos e ambas precisam ser submissas aos desejos do homem.

Havemos de observar, no entanto, que a descrição da intimidade sexual de Marinela e João Afonso beira a literatura naturalista, no que tange ao homem em sua parte mais instintual: para ela, aquele homem “tenso” que “entrava nela” quando queria, “roncava agressividades”; Marinela reconhecia nele uma espécie de “animal acossado”.

Mas, diferentemente de Maria Menina, personagem forte e determinada, que desde há muito alimentava os seus sonhos de liberdade, Marinela é passiva e acomodada. Na verdade, a náusea, a humilhação, a rotina entediante de seu casamento e um marido possessivo e mal humorado serão os ingredientes responsáveis por tirá-la da inércia e acordá-la para a tentativa de uma mudança radical em sua vida.

Ao reabilitar sua amizade com antigas amigas do colégio, Ana e Maria José, agora universitárias engajadas na luta contra o regime militar, começa a tomar contato, mesmo de modo raso, com as teorias feminis-

tas. Pouco a pouco acaba se envolvendo e se engajando com os movimentos contrários ao regime militar: “Vivia em permanente estado de excitação, falando com as mais desvairadas gentes nas sessões de esclarecimento dos vários partidos políticos” (NERY, 1998: 47).

O resultado é que Marinela se transforma. Envolve-se em atividades revolucionárias e participa de uma comissão nacional para o divórcio. Abandonado o café com as amigas burguesas, o salto alto e as amigas fúteis, participa ativamente das reuniões esquerdistas, acompanha as massas, sai em passeata. A mudança em sua vida seria certa, não fosse sua superficialidade, como nos sugere o seguinte trecho: “Na reunião alguém citou Karl Marx [...]; a Ana e a Maria José invocam este homem por tudo e por nada. Comprei o Capital; tem imensas páginas, não vou ter tempo de ler” (NERY, 1998: 47).

Enciumado pelas novas atitudes de sua esposa, João Afonso, que, a rigor, desejava-a envolvida apenas na paz doméstica e segurança do lar, começa a elaborar planos para trazê-la novamente para si: “Impossível segurá-la, se não enfraquecesse a força moral que a impelia. Poderia usar o mais seguro e ancestral método de prender uma mulher: engravidar Marinela” (NERY, 1998: 51).

Ao observarmos as intenções de João Afonso, recaímos novamente na questão da maternidade discutida por Beauvoir, como um meio de cercar a possibilidade de atuação feminina na sociedade. A família patriarcal, ou, diga-se de passagem, a família nuclear burguesa, circunscreve estreitos limites à função das mulheres, pois a realização como indivíduo só pode ocorrer na produção e no mercado de trabalho. Para Scavone (2001: 138) se o corpo feminino é unicamente inclinado à gestação, ao parto, a amamentação e todos os cuidados com os filhos, logo, ele está privado da esfera pública e de existir socialmente como sujeito.

Ao fim, com base nesta evidência, a maternidade é uma construção ideológica ao significar para João Afonso um elemento de dominação sobre o sexo feminino. A gravidez de Marinela a confinaria ao espaço do lar, privado, determinando assim o seu afastamento da esfera social e pública *locus* de constituição de sujeitos, de cidadania e de atuação política.

Entretanto, o plano de engravidar Marinela não dá certo e João Afonso decide ir embora para o Brasil, deixando-a em Portugal: “Deixar

Marinela ligada à distância que punha entre os dois e à responsabilidade de gerir a total liberdade que lhe proporcionava [...] foi uma jogada desperada de João Afonso para a não perder” (NERY, 1998: 55).

A ideia de João Afonso foi como acertar o prêmio da loteria. Marinela começa a sentir muito a sua ausência e aos poucos vai abrindo mão dos ideais que tentava construir. Começa a escrever-lhe cartas, deixando revelar a sua fragilidade ideológica,

não sei se serei capaz de transportar durante muito tempo semelhante responsabilidade [...]. Eu ando confusa. A minha mais recente experiência em manifestações de rua, não sei se terá sido a última.

(NERY, 1998: 59-61)

Marinela deseja sua volta. Ela, que afinal viveu experiências que lhe ameharam modificações em sua compreensão de mundo e mesmo de si, acredita na restauração de seu casamento “pelo que esperava com entusiasmo de noiva o reencontro com o marido” (NERY, 1998: 65). Sua luta antes e durante a ausência do marido parecia-lhe agora ilusão: “Parece que vivi num espaço de fundo falso, pisando chão de mármore, sob o qual apodrecia gente e florescia ideais”.

Acompanhada pelo fatalismo que não vence, Marinela mostra que seu engajamento não foi senão pelas margens. Esta mulher letrada e contemporânea à Maria Menina tem menos força e determinação do que a personagem de *Pouca terra... poucá terra*. Passado o 25 de abril, desliga-se de suas amigas ativistas, encontra-se com outras mulheres, agora para trocar receitas culinárias e assuntos sem importância. Notamos que a revolução interior de Marinela, assim como os ideais da revolução do plano exterior, político, causou não mais do que frustração. Presa a um suposto destino que lhe traz certa segurança, decide não ficar à margem dele, prefere voltar à rotina junto ao marido, do que arriscar um caminho que lhe traria novas possibilidades de ação.

Maria Luisa e Inês: corpos em construção

Maria Luisa e Inês são duas personagens que merecem a nossa atenção no que diz respeito a um assunto diretamente ligado aos estudos de gênero: o corpo feminino, categoria que tem sido matéria de especial interesse nas discussões filosóficas, sócio-antropológicas e, inclusive, para o pensamento feminista, principalmente no que se refere às maneiras como os corpos são moldados pelas formas de poder.

A importância dada ao corpo deve-se, sobretudo, no âmbito dos estudos feministas, ao entendimento de que a desvalorização corporal anda de mãos dadas com a opressão das mulheres. A posição social secundária que ocupam (ou lutam para não ocupar) explica-se por seus corpos, que são representados e construídos como frágeis, imperfeitos, desregrados, “sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente” (GROSZ, 2000: 67).

O principal fator de restrição aos corpos femininos encontra, portanto, uma explicação cultural, uma vez que “a sexualidade feminina e os poderes de reprodução são características definidoras das mulheres”, são essas supostas funções que lhes conferem vulnerabilidade, “necessitando de proteção ou tratamento especial” (GROSZ, 2000: 67). No melhor dos casos, os corpos das mulheres são julgados em termos de uma desigualdade natural.

Como produto cultural, o corpo é sempre associado ao feminino. Não é por outra razão que hoje diversos discursos, ancorados na dicotomia corporal, operam no sentido de ditarem não apenas um, mas muitos modelos ideais de ser mulher, “uma série de tipos ideais de corpos deve ser postulados para assegurar a produção, projeção, imagens ideais e tipos corporais em disputa, aos quais cada indivíduo [...] possa aspirar” (GROSZ, 2000: 78).

Esta idealização pode ocorrer pelas projeções midiáticas a que faz referência Teresa de Lauretis (1994). Para esta autora, a construção de gênero ocorre por meio de tecnologias (como a mídia) e discursos institucionais com o poder de controlar o campo de significado social e assim, promover e implantar representações de gênero. No âmbito das mulheres, a cobrança por um corpo ideal ou por um modo de ser muitas vezes é ins-

trumento de coerção por parte da sociedade. Para Naomi Wolf (1992), as imagens de beleza são, na verdade, usadas contra as mulheres.

A personagem Maria Luísa, de *www.morte.com*, é um caso interessante na ficção de Júlia Nery no que tange às questões do corpo feminino. Ela é uma internauta antenada às novidades do mundo virtual, que passa por um momento existencial difícil: “Neste momento, falamos de uma mulher que já entrou na sua primeira década dos entas e que se preocupa com o futuro, até ali tão dependente do mano” (NERY, 2000: 31).

Filha do segundo casamento de um tenente-coronel viúvo foi desde o berço mimada, protegida, castigada e vigiada por um irmão mais velho vinte e cinco anos, que empregaria todas as astúcias para a não perder de vista e do controle. Cansada de viver por tantos anos a serviço e sob tutela de um homem, de cuja casa se tornou governanta, com direito a “mesada farta, criadas para o serviço, carro às ordens” (NERY, 2000: 25), Maria Luísa começa a sentir que alguma coisa se perdeu, mas não sabe muito bem onde nem como. Há mesmo uma crise no meio do caminho de sua vida, responsável por lhe conscientizar de sua submissão e do tempo perdido.

É nesse momento, marcado pela angústia de se saber sozinha, “ao lado de alguém que da vida já só podia esperar a morte” (NERY, 2000: 36), junto à percepção dos primeiros sinais de envelhecimento, que ela decide dar uma reviravolta em sua jornada.

De repente ela se dá conta de que metade da vida já passou: “Esta-va farta de se perguntar por que se esquecera de viver até então; por inércia, por comodismo” (NERY, 2000: 45), e parte para rever e avaliar as suas realizações. Começa, então, a fazer contas à vida e conclui, com muita pena sua, “que os restos da sua vitalidade parecia estarem condenados às obrigações para com o irmão, [...] *slogan* que ela mentalmente se repetia: “Vou apodrecer ao lado desta múmia caprichosa”” (NERY, 2000: 32).

A saída de Maria Luísa será livrar-se de quem a sujeita, ela será tomada por um desejo infundável de livrar-se do mano doutor, figura patriarcal, opressora, a quem devia prestar serviço e obediência: “A mana tem de ir ao sótão ver se os ratos entraram no baú dos papéis. E depois mandar fazer

limpeza. Ultimamente anda muito descuidada. Quantas vezes eu já lhe disse para ir ao sótão?! [...] Ande lá, vá ao sótão” (NERY, 2000: 26).

Elódia Xavier (2007) sugere-nos, com base nos estudos do sociólogo Arthur Frank, que, nas narrativas de autoria feminina, a representação do corpo reproduz analogamente imagens presentes no imaginário feminino. O corpo, dentro da perspectiva feminista, é um local de inscrições sociais, políticas, culturais e geográficas. Sendo assim, dentre as diversas tipologias estudadas por Elódia, ela se refere aos corpos disciplinados, violentos e liberados.

Um teórico do corpo disciplinado é Foucault, que através dos seus “corpos dóceis” explicita, em *Vigiar e punir*, todo o poder da disciplina:

Esses métodos que permitem o controle [...] do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as ‘disciplinas’.

(FOUCAULT, 2007: 118)

Para entendermos a subordinação às regras, no caso de Maria Luísa, basta-nos lembrar de que todo o passado de Maria Luísa resume-se ao tempo de sua submissão. Ela se submete à disciplina imposta pelo mandador, até o momento em que sua força maior emerge, rompendo inconscientemente com a disciplina interiorizada. Quando o velho tenta persuadi-la aos serviços de que era a responsável, percebe que a mana “andava estranha, sem submissão nos gestos; mirava-o com olhar de dona de seu destino” (NERY, 2000: 25). Ela começa a reagir interiormente, e logo terá forças para gerir uma mudança radical, viver livre da presença de seu irmão mais velho: “Só com a morte deste homem a quem, desde menina, aturei as ordens [...]; o desprezo, a tremura das mãos, a baba, [...] o egoísmo, as mentiras com que me cortou todos os voos” (NERY, 2000: 47).

Maria Luísa representa uma mulher mal amada e de subjetividade amarga. A narrativa é linear e o presente da enunciação nos mostra Maria Luísa diante do ecrã de seu computador navegando pela *world wide web*, abrindo uma pesquisa para “morte” e iniciando assim a sua procura. Depois de ter acessado mais de mil sites, chega ao 1313; antes mesmo

que voltasse a clicar, abriu à sua frente uma página em cujo cabeçalho se lia: “Você quer bater um papo?” (NERY, 2000: 46). A nossa cibernauta vai estabelecer um diálogo para lá de surreal com a Morte e vai pedir a ela que leve o quanto antes seu irmão. Em troca, mana Luísa lhe oferece dois anos a menos de sua vida.

No fim das contas ela prefere “vender a sua alma”, a ter que ficar mais tempo sob vigia do irmão, figura que, como afirmamos, representa o patriarcado com toda a sua repressão. Simbolicamente, ela o mata por intermédio da “Morte”, essa violência explica-se pelo desejo de resgatar a dignidade perdida. Maria Luísa é vítima do patriarcado, do entendimento da universalização da dominação masculina.

Somente a morte (violenta) dessa figura opressora do feminino pôde representar, a seu ver, a liberdade incondicional. Com a morte do mano, Maria Luísa assume as rédeas de sua vida. De um corpo disciplinado e depois violento, assume-se agora, pelo menos por um curto período, como um corpo liberado. De qualquer forma, Maria Luísa é um exemplo nítido de um corpo em constante formação “num processo de expressiva recriação do mundo ao qual faz parte” (XAVIER, 2007: 187). Este corpo faz parte da pós-modernidade, recusa uma identidade fixa, admitindo a ambivalência como parte do processo libertário. A aprendizagem porque Maria Luísa passou a caminho de seus sonhos, nos dá a medida dessa reflexão.

No entanto, no último capítulo do conto encontram-se algumas expressões que diminuem o prazer sentido por Maria Luísa nessa nova fase. Ela gozará provisoriamente de sua conquista, mais precisamente, de seis meses de “pequenas loucuras, pequenas liberdades, pequenos gastos” (NERY, 2000: 63). Essas pequenas e diminutas alegrias abrem precedentes para vislumbramos que a sua libertação é provisória e mutável.

Ocorre que uma vida toda de sujeição exige não mais apenas o empenho em “construir”, mas em “reconstruir” sua identidade e na sucessão de atitudes vinculadas à essa “reconstrução”: revisão de valores, retomada de antigos projetos, reformulação de hábitos, reinvenção de comportamentos. Passado o efeito imediato da “liberdade”, da conquista do poder, a reconstrução exige base e solidez.

Como Maria Luísa, em certa medida, a personagem Inês de *Aquário na gaiola*, é semelhantemente um corpo em construção. A peça traz à cena a história de dois jovens que vivem uma história de amor, para a qual trazem os conflitos interiores e familiares. Gonçalo, o estudante oriundo da alta burguesia, vive uma relação de ausência em relação à mãe, mulher “convencional, fútil, com intensa vida social” que “cultiva as aparências, a imagem” (NERY, 2008: 9); já Inês, a namorada de Gonçalo, é uma jovem de 17 anos, “desgraçada”, “quase gorda”, que se “veste mal” (NERY, 2008: 9).

Mas é esta Inês que reserva a esse livro de apenas 62 páginas toda grandiosidade que o coloca entre as principais produções teatrais da autora. Talvez seja Inês uma das mais instigantes personagens femininas de Júlia Nery. Oriunda de uma família de trabalhadores têxteis, Inês passará por um caminho de descoberta interior que a fará uma mulher autêntica de sentimentos e ações.

Desprezada pela mãe de Gonçalo, que vê na namorada do filho um estereótipo de pobreza “pelo sapato se pode ver a chinela”, uma verdadeira “mastronça” (NERY, 2008: 33), e por Gonçalo, que de certo modo envergonha-se de Inês, a garota começa a dar-lhes razão: “Olha para este cabelo! Os brincos e a camisola. Pindéricos! Estou mesmo uma mastronça, ou foram as palavras da madama que me puseram uma lupa de aumentar o feio?” (NERY, 2008: 33).

No entanto Inês é uma garota determinada e, através de uma dieta que a deixa “magra e pálida, mas muito à moda” (NERY, 2008: 46), de alguns procedimentos estéticos (injeções de “toxina botulínica A” nos lábios, por exemplo) e outros artificios, alcança o objetivo de tornar-se uma mulher bonita e atraente. Após seis meses distante de Gonçalo, ela retorna transformada: “Hoje, a imagem é tudo. Não importa o que realmente se vale. E até calha bem. Dá muito menos trabalho mudar por fora, enfeitar-se (aponta o *piercing*, o corpo [magro], os lábios) do que enriquecer-se por dentro” (NERY, 2008: 49-50).

Surge assim o dilema existência aparência *versus* essência posto à baila, a questionar as sutilezas com que a indústria (da beleza, dos cosméticos, da moda, enfim) procura nutrir e seduzir mulheres famintas de autoestima, com imagens poderosas de beleza exterior.

Dentro desse jogo, emerge subliminarmente o embate que polemiza a questão do corpo (feminino) na atualidade, representado, sobretudo, pelas transformações estéticas realizadas por Inês, que agora tem um *look* a lhe “abrir as portas” e uma “imagem de que ninguém se envergonhe” (NERY, 2008: 46-49). Um corpo jovem, magro e de uma beleza plástica só possível à *photoshop*.

No entanto, há de se ressaltar que Inês, apesar de agora ser uma imagem bela e atraente, ainda continuará a se sentir inferior: “O que nos dói mais é [...] não sermos amados nem por nós mesmos. Ao recusar quem sou sofro com o meu próprio desamor. Judas de mim, vendi-me a esta imagem. Mas não sou eu esta!” (NERY, 2008: 54).

Ela também continuará a ser desprezada por Gonçalo, que questiona e ironiza as mudanças assumidas por Inês: “não percebes que esta não és tu? Até tens os lábios mais grossos”. Tendo a conhecido antes, ele terá saudades de sua Inês: “Não te reconheço nesta. Não condiz com a tua... com a tua verdadeira imagem” (NERY, 2008: 49).

Vendo que tais mudanças não foram suficientes para que Gonçalo a valorizasse, e muito menos para lhe assegurar uma satisfação pessoal mais plena “sinto-me asfiziada, sem caber em mim” (NERY, 2008: 54), Inês sentirá a necessidade de livrar-se das amarras do mito de beleza: “Fora! Fora Inês-trapo! Não tenho nada a ver contigo! Gaja estúpida! Estúpida Inês! De que te valeu apertar, rasgar, macerar o corpo para poder mudar-lhe a embalagem [...]” (NERY, 2008: 53).

A peça traz nas entrelinhas, portanto, duas ideias centrais: a de que o corpo é uma peça dentro de um jogo de dominações e submissões sujeito às pressões sociais; e, em consonância às teorias de corporalidade, a ideia de que o corpo é um *lôcus* central não apenas para reprodução, mas para transformação da cultura. Nesse sentido, para longe de ser uma matéria passiva, “o corpo adquire capacidade de agenciamento” (PISCI-TELLI, 2002: 8), ou de ação, e, como o gênero, de performance.

No fim das contas, as mudanças realizadas por Inês serão responsáveis por estimular a sua capacidade de agenciamento. Ela abandonará o desejo de ser um “modelo ideal de beleza”, conscientizando-se de que as transformações exteriores apenas lhe atribuíram uma satisfação pessoal, sobretudo, efêmera.

A mensagem grandiosa que fica é que, na melhor das hipóteses, o percurso realizado por Inês foi importante para lhe garantir uma mudança interior, que lhe agregou algo muito mais valioso a autoestima:

Transformação?!... Todos a desejamos, mas só a conseguimos, só é possível consegui-la verdadeiramente, quando a fazemos no todo da nossa pessoa [...]. Precisei olhar-me primeiro de fora para dentro, depois de dentro para fora para que acontecesse o encontro de mim comigo e com o meu ponto de equilíbrio.

(NERY, 2008: 60)

A experiência vivida por Inês é também compartilhada por Gonçalo, que amadurece, sendo capaz de assumir e gerir seus sentimentos sem medo do olhar social (representado, na peça, por sua mãe). Após a longa ausência de Inês, ele tem certeza de seu amor por ela: “Devo confessar que também eu pude ver-te de outra maneira... com o coração! E assim te reencontrei. Fiquei... apaixonado” (NERY, 2008: 60).

Apontamentos conclusivos

As análises empreendidas neste trabalho fizeram-nos perceber que as personagens abordadas são construídas de modo a viverem no limite da liberdade de ser e de agir. Como mulheres, são colocadas à prova de suas capacidades de agenciamento.

No primeiro romance, embora publicado dez anos após a derrocada do Estado Novo, o conservadorismo patriarcal é ainda uma realidade presente na sociedade portuguesa. No entanto, a condição de desigualdade das mulheres pôde, ao menos, ser pensada, refletida, com perspectivas de mudança. Sem dúvida alguma temos aí uma influencia capital de obras feministas como *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir.

Maria Menina é uma mulher que viveu um tempo – anos 50/60 – em que o casamento é ainda a salvação feminina; por meio dele, as mulheres simples, aldeãs, livravam-se da tutela paterna; para uma família patriarcal, ele representava segurança, “pão, casa e respeito” (NERY, 1984: 129). A personagem de Júlia Nery, no entanto, vê num casamento a

contragosto, a submissão, um impedimento à liberdade, à vida. No entanto, ela não tem como mudar completamente esse “destino de mulher”; ela tem como impor-se em certos aspectos: não seria “parideira”, seus filhos estudariam, sairia da aldeia. Somente com a morte da figura patriarcal, o marido, Maria Menina consegue romper definitivamente e libertar-se para seguir seus objetivos.

Marinela é a expressão do desejo feminino (denunciado por Beauvoir) de permanecer em uma realidade imutável. Todas as forças que reuniu a favor de uma mudança desmoronaram pouco a pouco com a partida de João Afonso. Na leitura do romance percebemos que, em certa medida, a experiência com as causas revolucionárias não foram menos válidas, contudo, seu envolvimento foi alheio e superficial, por isso sua mudança foi apenas temporária e não definitiva. Júlia Nery construiu em *Valéria*, *Valéria* uma personagem sem força de agenciamento. Talvez Marinela represente, metaforicamente, muitas mulheres que vivem a mesma condição de submissão, ainda que tendo material e condições à disposição para amelharem experiências revolucionárias.

Maria Luísa mostra-nos uma realidade bastante comum em nossa sociedade ocidental e pós-moderna. A crise existencial feminina que surge na faixa dos 40 anos. Obviamente sabemos que essa crise é construída por um sistema que despreza a maturidade e que tende a valorizar os modelos de juventude e beleza exterior. De qualquer forma, “a crise dos quarenta” gera em Maria Luísa uma grande insatisfação com o presente. Começa então a planejar um futuro longe do controle de seu irmão mais velho. Como saída não vê outra alternativa do que eliminá-lo de uma vez de sua vida. Eliminada a figura masculina que a mantinha submissa, desfruta de alguns meses de pequenas alegrias. Pequenas, uma vez que logo se verá diante da insatisfação, do medo, do temor de se sentir sozinha e liberta. Maria Luísa consegue representar no imaginário da literatura feminina, primeiramente um corpo dócil e depois violento. Após a conquista da tão sonhada independência e da liberdade, no entanto, não consegue se manter como um corpo liberado (ou libertado).

A protagonista de *Aquário na gaiola* difere um pouco das duas primeiras personagens aqui analisadas. O contexto do livro, assim como o caso de *www.morte.com*, é o século XXI, em que já é notória a teoria de

gênero como construção; ou mesmo a premissa de identidades fluidas e mutáveis. Inês passa por uma transformação valiosa, que ressalta sua capacidade de mudança frente a uma realidade que se coloca como natural. É natural que as mulheres sejam magras; que os corpos sejam definidos a custo de horas de academia; que todas as mulheres tenham o nariz ou a boca daquela modelo; usem as mesmas roupas, sandálias ou tenham o estilo daquela outra atriz; é natural um único modelo de beleza, assim como também a insatisfação pessoal. A peça ressalta o grande talento e habilidade da autora em lidar com os esses problemas que afetam o universo feminino. A relação conflituosa em torno de um corpo marcado por padrões ideais de beleza ajuda-nos a compreender a extensão de sua crítica. A peça corajosamente coloca seus interlocutores diante de discursos que precisam ser pensados, refletidos. Discursos que, em última instância, continuam a aprisionar corpos em gaiolas e aquários imaginários, onde ficam presos sujeitos e desejos de ser mais autênticos.

Referências bibliográficas

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difusão européia do livro, 1970. 2v.
- BRIDI, Marlise Vaz. "Romance: forma e dissolução na década de 80". In: BUENO, Aparecida de Fátima et al. *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 36ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas, nº 14, p. 45-86, 2000.
- LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero". In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- NERY, Júlia. *Pouca terra...pouca terra*. Lisboa: Rolim, 1984.
- _____. *Valéria, Valéria*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.
- _____. *www.morte.com*. Lisboa: Editorial Notícias, 2000.
- _____. *Aquário na gaiola*. Lisboa: Sextante Editora, 2008.

- PISCITELLI, Adriana. “Re-criando a (categoria) mulher”. In: ALGRANTI, L.M. (Org.). *A prática feminista e o conceito de gênero*. Campinas: IFCH- Unicamp, n. 48, p. 7-42, nov. 2002.
- SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 16, p. 137-150, 2001.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

**(DES)ORDEM E RESISTÊNCIA:
O CASO DE STELA DO PATROCÍNIO¹**

Maria José Coracini
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Por uma introdução

Vozes, inúmeros dizeres – já ditos e por dizer – atravessam e constituem todo discurso, marcado pela ordem – regras, normas, construídas anonimamente, para preservar interesses e orientar comportamentos, atitudes e sentidos possíveis num dado momento histórico-social, excluindo sentidos, dizeres outros, pensamentos e pessoas, que, por sua vez, quando podem e na medida em que podem, buscam formas – semelhantes e diferentes a um só tempo – de resistir ao poder que se esgueira por entre as frestas dos acontecimentos.

Este texto tem por objetivo discutir a relação entre a ordem e a desordem, a fama e a infâmia, a exclusão e a resistência, que rompe, dilacera as dicotomias, as polarizações em favor da hibridação, da imbricação, do entrelaçamento das oposições que caracterizam a epistemologia ocidental. Estas se manifestam em diferentes situações sociais, sobretudo naquelas que se caracterizam pela exclusão e pela interdição. Será enfatizada, neste texto, um dos tipos de reclusão, a partir da medicina psiquiátrica: a história e a análise de textos de Stela do Patrocínio, poeta brasileira, pobre, ainda pouco conhecida, que viveu num asilo para loucos durante 30 anos de sua vida. Para fomentar a discussão, apresentaremos resultados de análise de dois textos, escritos por ela, cujos desabafos

¹ Este texto é parte de um projeto mais amplo, apoiado pelo CNPq (Brasil).

foram gravados por uma visitante que viu neles verdadeiros poemas, dignos de serem publicados e repetidos. Esses poemas, produzidos oralmente e, mais tarde, transcritos por outra pesquisadora e organizadora, constituem um modo singular de resistir ao sofrimento, ao abandono, ao isolamento, à morte.

Primeiramente, para situar o momento histórico-social em que viveu a autora, trataremos de questões ligadas à pós-modernidade; em seguida, discutiremos a noção de ordem e desordem, além da noção de resistência ao poder, que exclui e faz sofrer. Finalmente, abordaremos o caso de Stela do Patrocínio e os resultados da análise de dois de seus poemas.

(Pós-)modernidade: (des)ordem e resistência

Nascida na década de 40, viveu na segunda metade do século XX, na mesma época de outro escritor pobre, também internado, conhecido pelo nome de Bispo do Rosário. Aos 21 anos, Stela do Patrocínio foi diagnosticada como “personalidade psicopática mais esquizofrenia hebefrênica, evoluindo sob reações psicóticas” (Mosé, 2001: 21); a seguir, foi internada num asilo para loucos de onde nunca mais saiu, numa época em que “as grades e as celas eram os abrigos dos internos”². Certamente, os poemas que escrevia em sua mente e que pronunciava em voz alta constituíam, ainda que inconscientemente, uma tentativa de resistir à situação de exclusão e de sofrimento, que lhe impunham aqueles que tratavam do corpo para tornar sua mente sã, mas pouco ou nada se incomodavam com seus sentimentos, com o que dizia, com o que sofria. Compreendendo a atitude de Stela como um ato de resistência, faz-se pertinente apresentar rapidamente algumas ideias sobre a chamada pós-modernidade e a relação de poder, que traz em seu bojo a possibilidade de resistência (Foucault, 1979) e permite uma melhor compreensão do fenômeno da loucura.

Referindo-se a Foucault e definindo o momento histórico-social em que vivemos como modernidade líquida, caracterizada pelo controle, por oposição à modernidade, ou seja, à solidez do capitalismo pesado

² Cf. www.viver.com.br/boa_leitura/stela_do_patrocínio_o_reino_dos_bichos_e_dos_animais_e_seu_nome/340/

proposto por Henry Ford (fordismo), Bauman (2001: 33-34) afirma que, no fordismo, o que imperava era a positividade da ordem para alcançar o progresso; daí o panóptico como estratégia para vigiar e disciplinar a sociedade (o recluso, o delinquente, o louco), ainda marcada pelo regime patriarcal: tudo e todos no seu devido lugar, lugares predefinidos, seguros, dentro de grupos, que se mantinham na coesão e coerência da racionalidade e da certeza.

Ordem, segundo Bauman (2001: 66), “significa monotonia, regularidade, repetição e previsibilidade [...]. Isso significa que, em algum lugar, alguém (um ser Supremo) deve interferir nas probabilidades, manipulá-las e viciar os dados, garantindo que os eventos não ocorram aleatoriamente”. Esse mundo, em sua forma sólida, enraizada, pesada, previsível, funcionava como “modelo de industrialização, de acumulação e de regulação” (Alain Lipietz, *apud* Bauman, 2001: 67), “local epistemológico de construção sobre o qual se erigia toda uma visão de totalidade da experiência vivida” (*ibidem*: 68). Não é à toa que a bandeira do Brasil traz em seu centro o lema “Ordem e Progresso”: só se atinge o progresso onde se respeita a ordem e esse era e é o ideal de um país que se diz(ia) promissor, o eterno país do futuro...

Entretanto, essa era industrial “pesada” foi, aos poucos, sendo substituída por uma versão fluida da modernidade, que alguns denominam pós-modernidade; mas, é preciso considerar que esta versão traz embutida a própria modernidade: não é possível falar em ordem sem que, com ela e nela, se façam presentes a desordem e o caos, assim como não é possível falar de caos sem que se vislumbre o fantasma da ordem.

Assim, acreditando que o “espírito” da modernidade ainda está presente no que se denomina pós-modernidade – já que a racionalidade continua a ser um dos primados da cultura ocidental a que pertencemos, preconizado, inclusive e sobretudo, pelas ciências – tomaremos a desordem como necessariamente imbricada na ordem, responsável pela organização social, religiosa, jurídica etc. Isso significa que o chamado louco, considerado “fora” da ordem do discurso hegemônico, constroi a “sua” ordem, ao lado daqueles que com ele partilham uma realidade semelhante. Portanto, as mesmas vozes, que sofrem a ação da ordem do discurso, inserem-se em movimentos de desordem: trata-se, ao mesmo

tempo, de vozes fora-da-lei, excluídas do discurso hegemônico, marginalizadas, abafadas, silenciadas, mas que se apoiam no modo de organização, na ordem vigente.

Assim, algumas sobre-vivem ao e no sistema, recalcam seus atos e desejos (des)ordenados, sublimam suas agressões, seus fantasmas, fazem da lei em vigor seu oriente. Mas, todos vivem na tensão, entre a ordem e a desordem, entre o que é bom e mau, bem e mal, certo e errado, entre o desejo do outro e o seu próprio, única maneira de agradar a si, agradando ao outro, sendo o objeto de amor do outro, ainda que, não raro, tenha de renunciar ou de abafar – total ou parcialmente – o seu próprio desejo.

Paralelamente, há outras vozes, silenciadas, marginalizadas pelo poder num dado momento e num espaço determinado, sufocadas pela ordem, que constroi identidades, nelas fixa estereótipos, discriminações, produzindo subjetividades que não encontram lugar nas sociedades hegemônicas de discurso, nas formações discursivas – ao mesmo tempo regulares e dispersas. Não lhes resta senão produzir outras formações discursivas, que, marginalizadas, apartadas, dão origem a outras regras, outras leis, outros valores, para aí poderem falar, para aí encontrarem a possibilidade de sobre-vivência. Assim, surgem sociedades que resistem à discriminação, à anulação de sua existência pela violência (abafada ou escancarada), produzindo outras relações de poder, inserindo-se, à revelia do sistema, na ordem da globalização e do marketing, que se serve da mídia como dispositivo para produzir o (desejo de) consumo (Coracini, 2010). São as sociedades periféricas, que se desenvolvem em favelas, nos morros e à beira-rio das grandes cidades, semeando o medo e a violência nos cidadãos “de bem”. São estas “comunidades” que nos interessam em particular, comunidades que resistem pela violência ou pelo conformismo. Nessas mesmas comunidades pobres, há os que são duplamente discriminados – pobres e loucos –, duplamente excluídos da ordem social vigente, irracionais, duplamente à margem do sistema, a cujo dizer não é atribuído significado algum. Esses também resistem duplamente no espaço tenso e difuso entre a razão e a loucura. É destes que trataremos neste texto, através de Stela do Patrocínio, pobre, louca e negra – triplamente discriminada.

Resistência na (des)ordem

Antes de abordarmos textos que manifestam um certo tipo de resistência ao sofrimento e à morte em vida, gostaríamos de propor uma aventura rumo a um passado longínquo, em que foram inventadas duas histórias que se tornaram míticas: Sísifo e Sherazade. Esses mitos universais – feitos para que a imaginação os anime (Camus, *O Mito de Sísifo*) – colaboram para a nossa reflexão em torno da resistência, engendrada pelo próprio poder (Foucault, 1979). Por serem conhecidos os mitos, traremos apenas os traços que nos interessam para o tratamento do tema em questão: a construção da identidade de excluídos no Brasil (representados por Stela do Patrocínio), a partir da escrita (de si), que constitui um gesto de resistência.

Sísifo, no gesto de “erguer a enorme pedra, rolá-la e ajudá-la a levar a cabo uma subida cem vezes recomeçada” procede de modo semelhante a todos os seres humanos, sobretudo após a Revolução industrial, em que a repetição inútil de um mesmo movimento, esvaziado de sentido e de finalidade, inútil em si e por si, veem-se vítimas de um castigo que remonta à história bíblica da expulsão de Adão e Eva do paraíso. A partir de então, tal como Sísifo, homens e mulheres da (pós-)modernidade repetem gestos, atitudes, sem que saibam por que ou para quê. Gestos semelhantes aos de Stela do Patrocínio, na luta pela vida.

Embora de modo diferente, trata-se de resistir a sistemas sociais, que destroem e matam lentamente... Estratégia de resistência? Não resta dúvida. Sísifo resiste aos deuses, Stela do Patrocínio resiste ao desespero e à morte. Perseguindo esse mito, Camus escreveu *O Estrangeiro* (s/d), em cujo romance, Mersault, por ter cometido um crime, induzido pelo calor das praias, foi preso e condenado à pena de morte. Poderíamos dizer desta personagem – e por que não de Stela – o mesmo que Camus diz de Sísifo: “[e]m cada um desses instantes em que ele abandona os cumes e se enterra a pouco e pouco nos covis dos deuses, Sísifo é superior ao seu destino. É mais forte do que o seu rochedo.

Modo de sobre-viver e morrer a cada dia com dignidade, de sofrer menos ou nada sofrer, de mostrar àquele que detém o poder (os deuses, a sociedade dita hegemônica, o sistema psiquiátrico) e que, por isso, im-

põe castigos, a sua força interna que os torna resistentes às leis, à ordem, às identidades im-postas e ex-postas.

Dessas histórias-mitos depreendem-se dois tipos de resistência, ainda que outros ocorram no cotidiano de muitos:

- a) Faz-se o que o outro deseja, entrando aparentemente no jogo, para garantir a própria sobrevivência. É o caso de Sísifo.
- b) Busca-se driblar o outro pela criatividade, surpreendendo-o. É o caso de Sherazade.

Ambos os casos se aplicam, de certa maneira, a Stela do Patrocínio, mulher corajosa, que sofre, mas resiste aos maus tratos.

A respeito da resistência, Foucault (2004: 276-277) se refere a ela como estratégia inerente e pressuposta em toda relação de poder; desse modo, tanto o poder quanto a resistência, ou melhor, o poder-resistência participa(m) do que o mesmo filósofo denomina a “ordem do discurso”, que convive na tensão com a desordem; essa tensão rompe, corrompe, esgarça, escancara suas incoerências e seus “furos”. Se o poder legitimado por uma instituição ou pelo reconhecimento de um saber que não se tem, se o poder se encontra disseminado e explica as situações de exclusão em favor dos supostamente incluídos, então, a resistência à exclusão deveria constituir a possibilidade “democrática” de cavar para si um lugar, em que seus direitos possam ser respeitados. Mas, não é o que acontece: numa sociedade neoliberal, as oportunidades não são as mesmas para todos, embora os discursos publicitário e político busquem convencer do contrário: se uns conseguem, a duras penas, romper a ordem preestabelecida e nela adentrar, muitos tentam fazer o mesmo, mas se arrebatam, encontrando apenas na escrita de si uma forma de resistência (Foucault, 1973).

Uma situação de (des)ordem e resistência

Inúmeras são as situações (des)ordenadas e (in)fames no meio urbano das grandes cidades brasileiras. Entretanto, como dissemos na introdução, focalizaremos, neste texto, o louco pobre, representado por Stela

do Patrocínio, vítima do estigma que recai sobre o demente, como um ser incapaz de racionalidade, incapaz de dizer a verdade, portanto, incapaz de viver em sociedade. Neste caso, a reclusão é, ao mesmo tempo, uma forma de disciplinar e uma forma de controlar, com o objetivo, teoricamente falando, de devolver cidadãos à sociedade, dóceis às exigências – regras, leis, normas, valores –, que devem obedecer sem questionar ou, pelo menos, questionar sem comprometer o *status quo* (Coracini, 2008). Mas, a reclusão constitui também uma forma de afastar dos olhos aqueles e aquilo que não queremos ver, que nos agridem, que “sujam” o nosso mundo, a nossa torre de marfim, questionando-nos quanto à normalidade em que pensamos nos encontrar e que desejamos manter como verdade inquestionável.

A demência constitui uma situação de marginalidade e, portanto, de desordem que provoca a construção de outra ordem, ou, ao menos, mudanças no sistema simbólico do sujeito, chegando a cercear a censura [que Freud (1997) denominou superego], de modo a permitir que o louco diga verdades, que doem, incomodam, perturbam. O “louco”, portanto, desrespeita a lei que dirige e governa os cidadãos “sãos” e que castiga aqueles que, racionalmente abalados, desafiam as regras preestabelecidas, calcadas na rede racional e racionalizante dos valores que segregam todo aquele que se rebelar contra ela, rotulando-os de “loucos” (Foucault, 1971), insanos, dementes, “fora de si”, ou melhor, fora da normalidade.

Embora a fala do louco seja nula – só é ouvido pelo médico para diagnóstico e medicalização –, fazemos a hipótese de que sua fala, e, com maior razão, a de Stela do Patrocínio, funciona como catarse e como um tipo de resistência à ordem estabelecida que o(a) leva à reclusão. É com esse olhar que nos permitimos trazer resultados da análise de dois de seus textos, inicialmente, orais, mais tarde, transcritos para serem publicados.

O caso de Stela do Patrocínio

Reclusa num manicômio, longe dos olhos sensatos dos seres racionais, daqueles que fazem uso da razão como prova de sua sanidade mental,

portanto, invisível, anulada, Stela do Patrocínio sofre... e, para suportar o desprezo e o isolamento, refugia-se, vez por outra, na letra, que se faz texto (oral) como forma de resistir ao sistema opressor do asilo e sobre-viver à surdez de quantos dela se aproximam, sem dar ouvidos ao que diz: palavras nulas, insensatas e sem crédito de uma louca (Foucault, 1972 [1987]). Insana, fora dos parâmetros racionais dos sãos (sadios), “normais”, Stela do Patrocínio se faz autora, se diz em seus desabafos, diz da desesperança e do abandono em que se encontra. Vejamos os poemas P1 e P2.

P1

No céu
 Me disseram que deus mora no céu
 No céu na terra em toda parte
 Mas não sei se ele está em mim
 Ou se ele não está
 Eu sei que estou passando mal de boca
 Passando muita fome comendo mal
 E passando mal de boca
 Me alimentando mal comendo mal
 Passando muita fome
 Sofrendo da cabeça
 Sofrendo como doente mental
 E no presídio de mulheres
 Cumprindo a prisão perpétua
 Correndo um processo
 Sendo processada

(Patrocínio, 2001: 97)

Louca ou lúcida? Desequilibrada ou desiludida? Talvez nem uma coisa nem outra ou uma e outra, porque, a crer em Fernando Pessoa, em *O provincianismo português*: “([q]uando um doido sabe que está doido, já não está doido)” e Stela do Patrocínio parece ter consciência do que se passa com ela (“eu sei que...”): tem dores de cabeça, sofre “da cabeça”, “como doente mental”... O poema insiste no corpo e no desprazer: boca-comer-fome, cabeça-mente-

dor. Seu corpo está preso, “em prisão perpétua”, sem esperanças de liberdade. Como se sentir “cumprindo” a prisão perpétua e, ao mesmo tempo, estando sendo processada? Já foi processada e está sendo processada. Sentimentos paradoxais! Mas por quê? De que é acusada? De ter sido acometida por uma doença? Louca! Ninguém tem o direito de ser/estar louco! É como se tivesse cometido um crime contra a sociedade: única razão para a reclusão e para os maus tratos. Stela do Patrocínio sente fome – fome de deus? – afinal, que Deus é esse que não mata a fome do corpo, que priva sua boca de todo e qualquer prazer? O que lhe resta é falar, mas para quem, se não é ouvida, a não ser por outros loucos e por si mesma? A poeta não traz apenas a voz de seus sentimentos, da repressão que a faz sofrer, mas coloca a voz do outro, genérico, indeterminado, funcionando em discurso indireto (“Me disseram”...), a seu serviço, a voz do discurso religioso, que ela desafia, na descrença provocada pelo sofrimento e pelo isolamento: “me disseram que deus mora no céu”... Que deus é esse e que céu é esse? *No céu na terra em toda parte*. Como crer num deus que estaria em toda parte, se nela ele não está, se ela se sente só e desamparada? Dois dizeres em oposição; dois dizeres que se (des)encontram na negação que mantém a dúvida e o paradoxo: “não sei se deus está comigo ou não”.

Loucura e delinquência se encontram e se misturam no sofrimento da reclusão e do esquecimento... No poema acima, o uso reiterado de verbos no gerúndio aponta para a coincidência entre o momento de enunciação e o tempo do enunciado – presente parafrástico, com aspecto durativo e continuativo: sensações, ficção ou verdade? Com certeza, as três coisas, se considerarmos que, ao falar de si, o sujeito se apresenta e se re(a)presenta, tal como o faz um ator ou uma atriz no palco, que pode ser também o palco da vida, no qual atuamos nós, Stela do Patrocínio, todos aqueles que, num dado momento histórico-social, são considerados loucos. Vida que é fácil e difícil ao mesmo tempo; vida que é nascimento e morte: nascimento do corpo, nascimento da alma, da inspiração; morte do corpo e morte de si em vida: morte imposta pela penumbra, pelo anonimato, pelos maus tratos – físicos e psíquicos...

P2

Dias semanas meses o ano inteiro
 Minuto segundo toda hora
 Dia tarde a noite inteira
 Querem me matar
 Só querem me matar
 Porque eu tenho vida fácil tenho vida difícil
 Eles querem saber como é que eu posso ficar nascendo
 Sem facilidade com dificuldade
 Por isso é que eles querem me matar

(Patrocínio, 2001: 64)

Marca sem marca – ausência de pontuação –, fluxo ininterrupto (*stream of unconsciousness*) do pensamento inconsciente sem limites, impostos pelo tempo cronológico, fluxo do sofrimento sem fim: *dias semanas meses o ano inteiro / minuto segundo toda hora / dia tarde a noite inteira*: marcas temporais que obedecem à lógica sequencial que vai do tempo mais curto (dias; minuto; dia = manhã) para o mais longo (o ano inteiro; toda hora; noite inteira), com exceção da última marca temporal: a noite toda não engloba o dia e a tarde; ao contrário, o dia poderia englobar a tarde e a noite). Uma vez mais, a crono-logia, isto é, a lógica do tempo rompe-se para dar lugar à lógica sem lógica da *différance* (Derrida, 1967), onde as polarizações cedem lugar às oposições separadas-unidas pelo “e”, onde o espaço-tempo e o tempo-espaço do hífen e do “e” (Derrida, 1972) embaralham as fronteiras esfumaçadas, ofuscam os limites; só resta a tensão do desvão, do limiar. A (des)continuidade no tempo é garantida pela ausência de vírgula, marca impressa da pausa na fala. Eu e eles: eu – vida, resistência, força, coragem; eles – os outros (médicos, enfermeiros): morte, aniquilação, perseguição. Por não (des)respeitar a racionalidade que a impediria de afirmar “eu tenho uma vida fácil tenho vida difícil”? Essa expectativa de racionalidade se confirma com o advérbio de causa (“porque”) e com os versos seguintes, que apontam para a resistência reiterada: “ficar nascendo” é uma locução verbal cujo efeito de sentido é a iteração e a duração do nascer-renascer, à revelia daqueles que querem matá-la, nada mais do que matá-la (“só querem me matar”)

e querem exatamente *por isso*, por ela teimosamente insistir em sobre-viver. Quem quer matá-la? A levar em conta o sujeito sintático indeterminado (terceira pessoa do plural), todos e ninguém, ...

Atente-se para o verso “sem facilidade com dificuldade”, que enfatiza a oposição que não opõe – sem-com / facilidade-dificuldade – a não ser pela intensidade promovida pelas preposições (*sem facilidade-com dificuldade*): intensidade que vai do menos para o mais difícil. Trava-se uma luta incessante: resistir ou morrer, deixar-se matar, ser vencida? Decisão – se é que é possível decidir em tais situações – sempre difícil, impossível e possível ao mesmo tempo. Stela do Patrocínio desconstrói a lógica, a racionalidade dos sãos e instaura a (i)lógica dos poetas, dos loucos, dos que conseguem escapar à monotonia do mesmo e da ordem: a diferença é que uns – os poetas – são autorizados, legitimados pela sociedade hegemônica, enquanto os loucos, cientificamente diagnosticados como tal, não são legitimados e, por isso, não são ouvidos nem lidos. A lógica do pensamento ocidental, como sabemos, obedece à dicotomia, às oposições polarizantes: ou é fácil ou é difícil. A (des)ordem dos loucos ou dos poetas é a (des)ordem – sem lógica – do “e” (Derrida, 1972). É no espaço sem espaço do hífen, do “e”, dos parênteses, que o sujeito se posiciona: nós e Stela do Patrocínio – louca e poeta... (In)feliz loucura aquela que permite a criatividade, a irrupção do inconsciente pelas artes (verbais, pictóricas, musicais ...), (in)feliz loucura do poeta que deposita em alguém o seu saber escondido ou velado ou, melhor ainda, ignorado! (In)feliz loucura aquela que sabe sublimar a angústia, o desespero, a pulsão de morte (Freud, 1997), produzidos pela falta que se manifesta em sofrimento físico e mental – de forma inconsciente – que constitui a subjetividade, marcada pelo desejo e pela castração.

À guisa de (in)conclusão...

Importa repetir nesta conclusão – que não se fecha e que nada encerra, porque a pesquisa se abre ao debate e prossegue o seu caminho (des)conhecido, caminho trilhado por aqueles que são considerados loucos – que não são os chamados “normais”, em contato com os diferentes (loucos, delinquentes) que estariam em situação de risco –, mas os internos,

os reclusos como Stela do Patrocínio, é que estariam em risco, sem saber (ou sabendo?). “Escritora” (in)sana, sem saber, pois nunca acreditou em seu talento – talvez nem soubesse que o tinha –, Stela encontrava-se em risco no manicômio, como seus poemas fazem crer; afinal, ela não tinha querer – nem para nascer nem para morrer:

Eu não tive querer
Nem vontade para essas coisas
E até hoje eu não tenho querer
Nem vontade para essas coisas

Segundo o Novo Aurélio, a palavra “risco” deriva do latim *resecare* – “cortar”. Tal definição permite dizer, com Abreu (2002), que “essas situações de risco cortam as crianças e os adolescentes [*e por que não, os adultos?*], ou seja, cortam seus direitos e suas potencialidades”. Que direitos tem (tinha) Stela do Patrocínio, a não ser o de resistir, de não se submeter, gritando, falando de si, esperneando, fazendo aquilo que lhe era proibido. Isolada da sociedade não lhe restava outra coisa a fazer; aliás, nem isso lhe restava, mas ela, teimosamente, insistia em re-nascer das cinzas, em ressuscitar.

Não mereciam existir os loucos: loucos, porque dizem verdades que a razão e a cultura censuram; loucos, porque revelam e desvelam os interditos; loucos, porque se insubordinam à ordem predeterminada e opressora e apontam para um mundo incoerente, instável e mestiço; loucos, porque desconstroem, sem saber (ou sabendo?), a normalidade e as verdades inquestionáveis, colocando a descoberto a irracionalidade que constitui a todos, fazendo emergir a desordem do inconsciente.

Nesta (in)conclusão, é importante lembrar que Rivière, personagem resgatada do esquecimento e da penumbra por Foucault (1977), reúne em si, sem jamais unir, casos como o de Stela do Patrocínio e a resistência pela escritura, pela criatividade, versão brasileira de Sherazade e, de certo modo, de Sísifo. Tanto quanto ela, Pierre constroi sua identidade na e pela escrit(ur)a, resistindo, desse modo, ao anonimato e à penumbra que lhe foi imposta, ao julgamento da loucura e dos crimes que confessa ter cometido, na consciência inconsciente dos que sabem produzir sentido...

Derrida (1991: 143), em *A Farmácia de Platão*, sugere que ex-screver-se (ex-scribere) é dar-se um corpo, ao que eu acrescentaria, dizer-se (que é o mesmo que escrever-se, colocar para fora o que está dentro), inscrevendo-se; é dar-se uma identidade, é construir para si um lugar no mundo, é fazer-se ouvir ao menos por aqueles que se identificam com traços da subjetividade que atravessa o dizer, interessando-se também em tornar público, reproduzir o seu dizer in-sano (louco e sadio ao mesmo tempo), como aconteceu, de forma semelhante e diferente ao mesmo tempo, com Stela do Patrocínio e Pierre Rivière.

Stela se sentia e era excluída do e no sistema neoliberal e, portanto, da e na sociedade denominada também “pós-moderna”. Produto da “passagem da era industrial para a pós-industrial, que dispensa o trabalho e o trabalhador, já que se alimenta do próprio capital e do mercado” (Walty, 2005: 17), a exclusão, atinge “os segmentos populacionais alijados dessa ordem, sem grandes perspectivas de reintegração” (*ibidem*), porque não conseguem “integrar-se na dinâmica da economia mundial” (Gómez, *apud* Walty, 2005: 17). Walty se refere aos moradores de rua, mas é possível adequar ao caso da loucura, discriminada, afastada dos olhos de parentes, amigos e da sociedade em geral, tanto quanto os miseráveis em nosso país. E, por isso, são, a um só tempo, excluídos e incluídos, já que, de certo modo, nos constituem ainda que não queiramos.

In-fames – ao mesmo tempo sem fama, pobres e negros, como Stela, ou pobre e camponês como Pierre Rivière –, podem ganhar fama pelos crimes cometidos, como o maníaco do parque, ou pela sublimação, dedicando-se à arte da escrita, como o Bispo do Rosário, Stela e, até certo ponto, Pierre Rivière, que, ao contar a história dos crimes cometidos, cria um romance, o romance de sua vida. É bem verdade que a loucura – a esquizofrenia ou qualquer outra categoria de distúrbios psíquicos, que classificam e rotulam, impondo, assim, uma identidade –, destrói a arte: a ousadia da criatividade ou da expressão de uma singularidade, ainda que não reconhecida pelos ditos “normais” tem o mérito de permitir sua sobre-vivência (ou sobre-vida), reagindo, assim, às identidades construídas pela repulsa, nojo, horror, degradados à posição de animais selvagens e devoradores.

É preciso considerar, para terminar, que o termo “inclusão”, tão usado nos dias de hoje, nos vários segmentos da sociedade e, sobretudo, na área político-educacional, em oposição a exclusão, traz, também, em seu bojo o sentido de reclusão, clausura, censura; do que se conclui que incluir é o mesmo que enclausurar (colocar em clausura), inserir na ordem do discurso hegemônico e, nesse sentido, regular a vida de um e de outro, fazendo deles o depositário de sua misericórdia, de sua comiseração, de sua piedade, que, em lugar de respeitá-los, os exclui mais e mais.

De todo modo, o termo exclusão, embora aponte para fora, para a não inserção, aponta também para a liberdade, para fora da clausura (It.: *ex clausus*), fora das regras que limitam e constroem, fora da ordem que inibe e põe em risco a criação, a singularidade. Faz-se necessário, entretanto, compreender que todos continuaremos em risco se fizermos *tabula rasa* das diferenças, homogeneizando tudo e todos e rotulando o estranho, o estrangeiro, como o louco, delinquente, inconsequente, insano, só porque nos incomoda, nos desestabiliza, provoca em nós desordem e conflito. Se prosseguirmos nesse caminho sem volta, teremos que concordar com Albuquerque (1978: 28):

[d]e tanto fazer-se do criminoso, do delinquente e do revoltado um ‘louco’, pode-se acabar fazendo da ‘loucura’ um crime e, de cada um de nós, suspeitos perenes de alguma forma de neurose, um candidato aos tribunais. Ou, pelo menos, alguém a vigiar.

E, então, todos, sem exceção, continuaremos em risco, não apenas porque criamos identidades abomináveis, para cujos sujeitos o sol nunca brilhou; apenas a noite se faz presente do nascimento à morte, nascimento que já é morte e morte que é também nascimento, mas, sobretudo, porque desconsideramos o valor daqueles que, desacreditados, continuam sua luta; rejeitados, resistem bravamente, infiltrando-se nos meandros mais sinuosos – e, portanto, perigosos – da sociedade injusta, buscando um fio no qual possam se segurar. Mas, é preciso reconhecer que “ler e ouvir Stela é integrá-la no discurso que um dia a excluiu” (Mosé, 2001: 43). Assim, “[e]ntre palavras e assombros, Stela mostra

seu olhar além das grades. E lança-nos reflexões, vitalidade e a coragem de entender que a loucura está em todos. Basta abraçá-la”³.

Referências bibliográficas

- ABREU, Susane Rocha de (2002) Crianças e adolescentes em situações de risco no Brasil, *Revista Brasileira de Psiquiatria*, vol. 24, n. 1, São Paulo (março).
- ALBUQUERQUE, J. A. (1978) Guilhon. *Metáforas da Desordem*. Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1978.
- BAUMAN, Zigmunt (2001) *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- CAMUS, Albert (s/d) *O Mito de Sísifo*, ensaio sobre o absurdo. Lisboa: Livros do Brasil.
- CORACINI, Maria José (2008) Juventude em risco e Governamentalidade: a questão do silenciamento e da identidade, In: Navarro, Pedro (org.): *O Discurso - nos domínios da linguagem e da história*. São Carlos: Claraluz.
- CORACINI, Maria José (2010) Vozes (des)ordenadas e (in)fames. In: Milanez, Nilton; Gaspar, Nadea Regina: *A (des)ordem do discurso*. São Paulo: Contexto.
- DERRIDA, Jacques (1967) *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1991) *A Farmácia de Platão*. Trad.: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras (1ª edição: 1972).
- FOUCAULT, Michel (1979) *Microfísica do Poder*. Trad. Org.: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal.
- FOUCAULT, Michel (1996) *A Ordem do Discurso*. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola (1ª edição: 1971).
- FOUCAULT, Michel (1987) *História da Loucura na Idade Clássica*. Trad.: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva Editora (1ª edição: 1972).

³ Cf. www.vivaviver.com.br

- FOUCAULT, Michel (1977) *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão... um caso de parricídio do século XIX apresentado por Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Graal.
- FOUCAULT, Michel (1994) A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In _____ *Ditos e Escritos*, V. Rio de Janeiro: Fofense Universitária, 2004: 264-287.
- FREUD, Sigmund (1997) *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago (1ª edição: 1930).
- MOSÉ, Viviane (2001) In: Patrocínio, Stela do: *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- PATROCÍNIO, Stela do (2001) *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Org.: Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- WALTY, Ivete (2005) *Corpus rasurado - exclusão e resistência na narrativa urbana*. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas; Autêntica.
- www.vivaviver.com.br/boa_leitura/stela_do_patrocinio_o_reino_dos_bichos_e_dos_animais_e_seu_nome/340/ (acesso: 15/2/2011, 21h)

**MARIA JOSÉ SILVEIRA: A MATRIZ FEMININA NO NOVO
ROMANCE HISTÓRICO BRASILEIRO**

Laura Areias

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Universidade de Puerto Rico

O romance *A Mãe da Mãe de sua Mãe e suas Filhas* com que Maria José Silveira se estreia em 2002, e logo premiado, não pretende defender um propósito pedagógico-didático. No entanto, ao classificar-se a obra em questão, conhecendo-se o seu método de trabalho, de que dá testemunho – a meticulosa pesquisa histórica de que faz longa listagem a seguir ao texto ficcional – pode-se inferir que é impossível fugir ao conhecimento “verídico” de uma época, quando a fórmula do romance histórico se impõe. A sua publicação conjugava-se, assunto e data aproximada, com as celebrações do quicentenário do achamento do Brasil (1500-2000). E a autora vai passando em revista sucessivas gerações, desde o século XVI à atualidade, através e sempre da primogénita, homenagem à contribuição materna em que sangue indígena ou negro marca 2/3 dos brasileiros. Alberto Mussa chega admitir que é bem possível, numa percentagem muito próxima dos 100%, que cada brasileiro traga sangue índio, tendo em conta as marcas genéticas de pais, avós, bisavós, etc. (22). Acrescentamos que a miscigenação terá continuado nos povos que chegaram no final do séc. XIX e XX, e que após um período de casamentos entre si, terão acasalado já com brasileiros nas gerações seguintes.

Outros títulos, prémios e menções, se seguiram na carreira literária da autora: visitas a outras épocas e lugares, na pele e nos olhos, nas vivências agitadas de outras mulheres – *A jovem Pagú*, *Eleanor Marx, filha de Karl*. Na designação Literatura infanto-juvenil, o riquíssimo testemu-

nho de uma época pouco desbravada, é dado de maneira delicada e subtil, num pequeno livro com o selo Altamente Recomendado, *O Voo da Arara Azul* (2007). Também nestes contos ou novelas, a História é “contada”. Sente-se a preocupação pelo ensinamento: recomendações sobre leituras, ética, valores sociais, juízos dos adultos, mas filtradas pelo encantamento de um jovem adolescente por uma jovem mulher cujo empenhamento na luta política é desvendado progressivamente da casa à rua, ao bairro ao país ao mundo... Abro um parêntesis para referir uma obra que embora se distancie deste género e pretenda ser um brincadeira, uma recriação dos contos de Hans Christian Andersen, *Meu Presente para o mundo*, Maria José não perde a oportunidade de mostrar que não é tanto a má administração do pai que leva à ruína financeira e moral da família, mas a falta de preparação profissional e intelectual das filhas, as quais morrem de indigência, maus tratos ou esgotamento físico.

Nestas obras com vista a um público específico, a autora diversifica o fio narrativo e as manchas gráficas, incorporando documentos da época em texto ou imagem, notícias informativas, “tiras de quadradinhos” do pressuposto narrador-protagonista que por assim dizer ilustram a própria narrativa que ele vai desenrolando, em forma auto-biográfica, com um foco narrativo próprio, que se distingue do narrador em terceira pessoa. No caso da reprodução de exemplares, de impressão e distribuição clandestina, o “Unidade Operária” cujo número 5 de 1969 noticia a carreira revolucionária cobardeamente cortada pelo fuzilamento de Mariguela, a autora integra na narrativa ficcional um flash de um contexto cultural – indivíduos, linguagem, comportamentos, ideologia militante da esquerda sacrificada durante os anos da Ditadura brasileira, e que ela bem conhece. No entanto é ainda a Mulher que pontua: apenas pela presença, ela ensina, esclarece, educa, abre horizontes, torna um homem melhor, mais cumpridor, mais interessado. É a transfiguração pelo Amor, mas também pelo amor à Justiça e à Igualdade por que ela, Lia, luta.

E como a História não pode contar emoções e sofrimentos, pensamentos e sentimentos, amores, alegrias e tristezas – diria Alcmenno Bastos – apenas factos ou desenrolar de conflitos, é por isso que Maria José

faz a simbiose, e que a Literatura se encarregue dessas tonalidades do ser humano que lhe ditam a vida.

Regressando assim à análise do romance *A mãe de sua mãe e suas filhas*, desde a primeira Mãe-índia até um Brasil moderno em que a palavra Progresso caracteriza o governo dos últimos anos, a autora relanceia o olhar pelas 20 gerações, como testemunha numa primeira entrevista dada à autora deste trabalho:

Essas 20 mulheres vivem em épocas históricas e contextos geográficos e econômicos bastante diferentes, cada uma à sua maneira; são todas mulheres fortes, naturalmente capazes, que sempre dão conta de sua vida. Junto com os companheiros, elas vão desbravando o país, fundando cidades, participando das atividades econômicas, criando os filhos, lutando contra a escravidão, pela Independência, pela República, contra a ditadura militar, e até pelo impeachment de Collor, a última, a jovem estilista de hoje. São mulheres que viveram os momentos formadores de nossa história, participando, sofrendo ou se alegrando com cada um deles. E viveram vidas que eu procurei que fossem das mais representativas de sua época.

Cor local, vida cotidiana, fisionomia do passado, oposição de personagens tipo encarnando forças antagônicas, dramatização entrelaçada de momentos cômicos – em que o narratário “você” é trazido à contemporaneidade de um narrador onisciente e dialogante – história nacional, são alguns dos elementos que o crítico francês Gengembre considera na tipologia do novo romance histórico (51), e configuram a sua escrita.

Na política que Alcmeo Bastos designa por “arqueologia”, que pretende ser a reconstituição sincrônica de um dado momento de uma comunidade em todas as suas facetas, sendo por definição uma característica do gênero, a obra em questão é basta em “verdade”. São notáveis, momentos como o nascimento de Brasília esculpida pela concorrência de gentes diversas que concretizaram em pedra e água o desenho e a arte do Arquiteto e do Engenheiro (Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, eviden-

temente); o fervilhar da capital durante a estada da corte portuguesa no Brasil; o dilema de amar o inimigo holandês; ou amar o escravo negro e fugir... porque já chegámos ao ciclo da cana de açúcar que usava, para a sua prosperidade, a mão de obra negra que vinha sucessivamente chegando das Áfricas.

Escravas também, eram as índias desde que caídas nas mãos de portugueses ou franceses, ou das nações indígenas aliadas de cada rival europeu, como o foram as jovens Inaiá e sua filha Tebereté, nascida de um marujinho português – o primeiro casal a que Maria José Silveira pretende dar os traços de uma espécie de mito de formação, nesse tempo em que o encontro dos dois povos foi de encantamento. Apesar dos preconceitos contra o que implicava miscigenação, contra os indígenas e os seus rituais sociais e religiosos e as injustiças com que se exterminaram essas etnias, as primeiras gotas de sangue índio, num Brasil moderno, são-no desta Avó e desta sua Mãe.

O bom sucesso da pesquisa da romancista da História do Brasil, no que respeita à época mais recuada e portanto mais espantosa da colonização que são as cenas de canibalismo (e o seu questionamento) – está na graciosidade com que adaptou a sua fonte, a qual no original era marchetada de tristeza, horror, pecado e castigo. Dirá a própria, tratar-se de uma primitiva forma de amor – o antropofágico.

Documentos como os de viajantes europeus, ou as cartas de conquistadores como Villegagnon, contemporâneas destes acontecimentos na costa do Rio de Janeiro e Niterói, pela sua estranheza, originalidade, antiguidade e primariedade, são fontes sedutoras e privilegiadíssimas para autores modernos e contemporâneos construírem a ficção, no cinema ou no romance, parodiando textos que fizeram história, na sua História. Ironia e paródia por vezes associadas à metaficção, são apontadas no romance histórico pósmoderno por Rogério Puga, confirmando Linda Hutcheon (70).

Com diferentes propósitos não explícitos – o didático, o pedagógico e o lúdico em cujas linhas se antecipava já como caso à parte, Monteiro Lobato numa nova forma de ensinar não só matérias escolares, como os “mitos” modernos ou clássicos (desde o Saci ao Minotauro) – Maria José Silveira, recria o tópico do canibalismo e toda a sua envolvência, a

partir da mais antiga fonte histórica que utilizou e a faz alinhar nos cultores do novo gênero. E sem deixar que esse tão caro sentido de humor seja um elemento da sua construção, numa tradição que remonta à Antiguidade – veja-se a sátira política de Aristófanes.

A verdadeira história dos selvagens nus e ferozes devoradores de homens... escrita pelo germânico Hans Staden em 1556, embora só traduzida para português no séc. XIX, vale por “representar a primeira aparição do Brasil na bibliografia de viagens, na Europa” diz-se na apresentação do livro na edição da Academia Brasileira de Letras (1988). No Livro II, onde se descrevem minuciosa e realisticamente os mais variados hábitos indígenas, o narrador marca presença no final, espantado com o cerimonial e intenção com que tratam, matam e comem os seus inimigos, dizendo que tudo aquilo fora visto e presenciado por ele – portanto não é invenção, não há que duvidar. Pese o impacto das cenas, Staden declara-se apenas preocupado em agradecer a Deus o tê-lo restituído são e salvo à pátria, sendo, ao gosto da época, essa a razão do relato.

No sofrimento atroz de quem vê constantemente à frente a ameaça da morte, é interessante que a sua maior preocupação seja evitar um acto que para os nativos é um ritual político, religioso e antes de mais, porque não? garante da sua sobrevivência: a deglutição dos inimigos capturados. O que leva o chefe indígena, nos seus desígnios, a colocar-se, ironicamente, ao nível animal “mas eu sou onça! Que comida gostosa!”. Hans não entende um conceito novo: a diferença e o respeito por esta. É dessa estranheza que faz uso o romance e o cinema para explorarem o riso, e basta citar o título “Como era gostoso o meu francês”, filme de Nelson Pereira dos Santos, de 1973.

À semelhança, a p. 32 de *A mãe de sua mãe e suas filhas*, Jean Maurice, o jovem marinheiro normando tendo caído nas mãos de aguerridos antropófagos Tupinambás é dado a cuidar à indiazinha Tebereté para que, no dia do banquete, a comida da tribo venha bem gorda, bem apetitosa e bem feliz. Ao que ela vaidosamente prodigaliza banhos, petiscos e amor, cujos resultados vai beliscando, e avaliando, nos músculos e no bumbum do seu francês (sic). Todas as etapas do ritual ali estão presentes, cabendo à mulher o papel de preparadora da nação por vir. Ela é o próprio berço onde a embala e acarinha, gentil e amorosa, como a “Mãe gentil”.

O equívoco, humorístico, em que o “herói trágico” cai, ignorante da sua sorte, – toma como paixão amorosa o amor que Tebereté tem pela carne do branco – é sustentado pela semântica do verbo “comer”, que na língua portuguesa além de significar ingerir pela boca, tem um outro significado metafórico. E a autora joga conscientemente (ou não?), com o duplo sentido achando que Jean Maurice preferia ser comida/amado pela índia, a qualquer outra morte mais sem graça!

A estes juntam-se outros rebaixamentos relacionados com o grotesco da situação, para redundarem em paródia. A descrição dos deleites sentidos na manhã seguinte pela índia Tebereté escarafunchando um osso do seu amado – documentada nas ilustrações feitas por europeus, explorando o efeito sensacionalista – é próxima ao discurso indirecto livre coloquialista, atendendo à adjectivação, aos diminutivos, e sem dúvida a uma sequência de prasenteiras impressões sensoriais tácteis e gustativas, não só imediatas, mas nos resultados: “... satisfeita e de barriga cheia, ainda roía um ossinho do nariz do herói branco, o pai da filha que se agitava em sua barriga” (Silveira, 38).

Também não faltam considerações do narrador, num discurso de teor ideológico, sobre o desenvolvimento da ciência, contrapondo às antigas teorias, bem conhecidas, de antropólogos e historiadores sobre a antropofagia – que viam nesse acto um gesto simbólico de assimilação das virtudes guerreiras dos heróis vencidos – as dos novos antropólogos que encaram esses rituais como um modo de suprir a escassez de alimentos numa fase de crescimento demográfico. Justificação bem menos sentimental do que o amor antropofágico das tetravós indígenas. Não obstante, estamos em crer que uma das causas de que melhor surte o efeito cómico é o contraste entre o discurso atual do narrador, não só sobre o que fala, mas como pensa e fala, e o objeto descrito, bem longe do distanciamento temporal com que se demarcava o narrador da matéria narrada no romance clássico e no romântico (Bastos, 71-76).

O sorriso por vezes franco, por vezes amargo – se evocarmos o poema “Erro de Português” de Oswald de Andrade – que esboçámos na leitura de alguns trechos de Maria José Silveira, alterna com momentos de profunda revolta e comoção porque a sua mestria, isto é, a Literatura fez-

nos (re)viver 500 anos de lutas e conflitos, paz e prosperidade, enfim, tudo o que faz a construção de um país.

Erro de português
 Quando o português chegou
 Debaixo duma bruta chuva
 Vestiu o índio
 Que pena!
 Fosse uma manhã de sol
 O índio tinha despido
 O português.

Oswald de Andrade

Bibliografia

- BASTOS, Alcmemo (2007). *Introdução ao Romance Histórico*. Rio de Janeiro: EDUERJ.
- BUENO, Eduardo (2001). *Náufragos, Traficantes e Degredados*. Cascais: Pergaminho.
- CALLADO, Antonio (1982). *A Expedição Montaigne*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- GENGEMBRE, Gérard (2006). *Le roman historique*. Paris: Klincksieck.
- MUSSA, Alberto (2009). *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record.
- PUGA, Rogério Miguel (2006). *O essencial sobre o Romance Histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SILVEIRA, Maria José (2002). *A Mãe da Mãe de sua Mãe e suas Filhas*. São Paulo: Globo.
- SILVEIRA, Maria José (2007). *A jovem Pagu*. São Paulo: Nova Alexandria.
- SILVEIRA, Maria José (2007). *O voo da arara azul*. São Paulo: Callis.
- STADEN, Hans (1988). *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.
- STADEN, Hans (1999). *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens, encontrados no Novo Mundo, a América, e desconhecidos antes e depois do nascimento de Cristo na terra de Hes-*

sen, até os últimos dois anos passados, quando o próprio Hans Staden de Homberg, em Hessen, os conheceu, e agora os traz ao conhecimento do público por meio da impressão deste livro... (1548-1555). Rio de Janeiro: Dantes Editora e Livraria Lda.

Filmografia

Luis Luis Alberto Pereira, dir. Hans Staden (1999). *Lá vem nossa comida pulando!*, IPACA, Portugal.

Nelson Pereira dos Santos, dir. (1973). *Como era gostoso o meu francês*, Condor Filmes, Brasil.

Entrevista a Maria José Silveira, via eletrônica, em 13 de Dezembro de 2010.

POR UM CONCEITO DE LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

Eduardo de Assis Duarte
Universidade Federal de Minas Gerais

No alvorecer do século XXI, a literatura afro-brasileira passa por um momento rico em realizações e descobertas, que propiciam a ampliação de seu *corpus*, na prosa e na poesia, paralelamente ao debate em prol de sua consolidação acadêmica enquanto campo específico de produção literária – distinto, porém em permanente diálogo com a literatura brasileira *tout court*. Desde a década de 1980, a produção de escritores que assumem seu pertencimento enquanto sujeitos vinculados a uma etnicidade afrodescendente cresce em volume e começa a ocupar espaço na cena cultural, ao mesmo tempo em que as demandas do movimento negro se ampliam e adquirem visibilidade institucional. Desde então, cresce da mesma forma, mas não na mesma intensidade, a reflexão acadêmica voltada para esses escritos, que, ao longo do século XX, foram objeto quase que exclusivo de pesquisadores estrangeiros como Bastide, Sayers, Rabassa e Brookshaw, entre outros.

Para tanto, contribuiu enormemente o trabalho seminal de poetas e prosadores de organizações como o Quilombhoje, de São Paulo, a que se somaram grupos de escritores de Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre e outras capitais. E, a partir de intensa busca pela ampliação de seu horizonte recepcional, a literatura afro-brasileira adquire legitimidade crescente, tanto nos cursos de graduação e pós-graduação e nas listas dos vestibulares de universidades públicas e privadas, quanto no meio editorial. A série *Cadernos Negros* ultrapassou três décadas de publicação ininterrupta e um romance voltado para o resgate da história não-oficial dos escravizados e suas formas de resistência, como o

épico *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006), foi publicado por uma editora de grande porte e, em seguida, consagrado vencedor do Prêmio Casa de las Américas.

O momento é, pois, propício à construção de operadores teóricos com eficácia suficiente para ampliar a reflexão crítica e dotá-la de instrumentos mais precisos de atuação. Nesse sentido, cabe avaliar o “estado da arte” de dois desses instrumentos, a saber, os conceitos de *literatura negra* e de *literatura afro-brasileira*.

A publicação dos *Cadernos* contribui em muito para a configuração discursiva de um conceito de *literatura negra*. A série vem mantendo, desde 1978, uma produção marcada predominantemente pelo protesto contra o racismo, tanto na prosa quanto na poesia, na linha da tradição militante vinculada ao movimento negro, como demonstra Florentina da Silva Souza (2005). E, ao lado dessa perspectiva, sobressai o tema do negro, enquanto individualidade e coletividade, inserção social e memória cultural. E, também, a busca de um público afrodescendente, a partir da formalização de uma linguagem que denuncia o estereótipo como agente discursivo da discriminação. A propósito, Ironides Rodrigues, um dos mais destacados intelectuais da geração anterior ao Quilombhoje, declara em depoimento a Luiza Lobo:

A literatura negra é aquela desenvolvida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem que se assumir como negro.

(LOBO, 2007: 266)

Ao longo de sua existência, os *Cadernos* pouco se distanciaram desta postura incisiva – que se transformou em sua marca registrada –, e que termina por afastá-los de uma linha menos empenhada em termos de militância, como, por exemplo, a dos poetas Edmilson de Almeida Pereira, Salgado Maranhão e Ronald Augusto, de prosadores como Muniz Sodré, Nei Lopes, Joel Rufino dos Santos ou, no campo da escrita infanto-juvenil, Júlio Emílio Braz, Rogério Andrade Barbosa, o próprio Joel

Rufino dos Santos, além de Heloisa Pires de Lima, para citarmos alguns contemporâneos.

Por outro lado, se retrocedermos nossas observações à primeira metade do século XX, não poderemos descartar a tradição do *negrismo* modernista¹, de que são exemplos Jorge de Lima, Raul Bopp, Menotti Del Pichia, Cassiano Ricardo ou os escritores do grupo mineiro “Leite Criôlo”, entre outros. E, nesse caso, não teremos como compará-los à escrita de Cuti, Miriam Alves ou Conceição Evaristo: o que existiria de semelhante, sob qualquer ângulo de abordagem, entre Ponciá Vicêncio e a Nega Fulô? O ponto de vista que conduz a perspectiva dos *Poemas negros*, de Jorge de Lima é bem outro, externo e folclórico, na linha do que Oswald de Andrade cognominou de “macumba para turistas”. E, por mais que *Urucungo*, de Raul Bopp, se aproprie de ritmos e entonações oriundas de uma oralidade afro-brasileira, não há como negar que a *literatura negra* desses autores é outra.

Na linha do legado modernista, Benedita Gouveia Damasceno (1988) também confere ao conceito um sentido distinto e, até mesmo, oposto ao praticado pelo Quilombhoje: um sentido marcado pelo reducionismo temático, sem levar em conta o pertencimento étnico e a perspectiva autoral. Para Damasceno, o “menos importante” é a “cor do autor” (1988: 13), o que a faz incluir Jorge de Lima, Ascenso Ferreira e Raul Bopp entre os poetas estudados. Em geral, esta tem sido uma tendência em nossa crítica e a supremacia do critério temático demonstra mais uma vez a força da herança modernista na cultura brasileira. Embora reconheça as divergências e dificuldades para o estabelecimento de uma “estética negra”, já que “não existe uma ‘estética branca’” (1988: 13), ao final conclui Benedita Damasceno que “há sensíveis diferenças entre a poesia negra escrita por afro-brasileiros e a escrita por brancos.” (1988: 125).

¹ Em seu *Vanguardas latino-americanas*, Jorge Schwartz (1995) contrasta criticamente os conceitos de *Negrismo* e de *Negritude* e discorre sobre suas manifestações, tanto na literatura brasileira quanto nas literaturas hispano-americanas, ressaltando as distinções que caracterizam os movimentos entre si e nos diversos países. Já para Oswald de Camargo, o *negrismo*, enquanto discurso do branco, se equipara ao indianismo dos românticos, em que o nativo surge reduzido a objeto da fantasia do colonizador.

Os trabalhos de Zilá Bernd (1987, 1988) seguem em outra direção. Seu livro *Introdução à literatura negra* analisa tanto o discurso “do negro” quanto “sobre o negro” e aborda as poesias de Castro Alves e Jorge de Lima, a fim de ressaltar suas diferenças em relação a Luiz Gama e Lino Guedes. Com isto, emprega o critério temático ao mesmo tempo em que o relativiza. Centrado na poesia, o estudo estabelece as “leis fundamentais” da literatura negra, a saber: a “reversão dos valores”, com o estabelecimento de uma “nova ordem simbólica” oposta aos sentidos hegemônicos; a “construção da epopéia negra”; e, sobretudo, a “emergência de um eu enunciator” (BERND, 1988: 77).

Bernd não se atém à cor da pele do escritor, mas à enunciação do pertencimento. Em seguida, detalha com propriedade o alargamento da voz individual rumo à identificação com a comunidade, momento em o “*eu-que-se-quer-negro*” se encontra com o “nós coletivo” (BERND, 1988: 77). Sem discordar da pertinência do reconhecimento dessa voz, cumpre ressaltar sua circunscrição ao texto poético, o que relativiza em muito sua aplicabilidade quanto ao discurso ficcional, dada a complexidade que envolve a instância do narrador e dadas as múltiplas possibilidades de disfarce do autor empírico. Já para Luiza Lobo, “esta definição parece implicar que qualquer pessoa poderia se identificar existencialmente com a condição de afrodescendente – o que de modo algum é verdadeiro no atual estágio sociocultural em que nos encontramos, pelo menos no Brasil.” (2007: 328). Lobo defende que o conceito não deve incluir a produção de autores brancos, e, juntamente com Brookshaw (1983), entende ser tal literatura apenas aquela “escrita por negros”.

Como se pode constatar, a questão é controversa e como tal tem se mantido nas reflexões e debates levados a cabo nas últimas décadas. Mas tem-se, ainda, um outro agravante, formulado pelo segmento de sentido que diz respeito ao texto *negro* como sinônimo de narrativa detetivesca de mistério e suspense, na linha do *roman noir* da indústria editorial. No Brasil, tal vertente faz sucesso com Rubem Fonseca e outros, chegando mesmo ao estabelecimento de nuances diferenciadoras entre os conceitos de *romance negro* e *romance policial*. Vejamos a propósito a definição dada por Peter Winner, o personagem escritor do *Romance negro*, de Rubem Fonseca:

“acabamos de dizer que o romance negro se caracteriza pela existência de um crime, com uma vítima que se sabe logo quem é; e um criminoso, desconhecido; e um detetive, que afinal descobre a identidade desse criminoso. Assim, não existe o crime perfeito, não é verdade?”

(FONSECA, 1992: 151; aspas do autor)

No conto, em que o protagonista é um famoso escritor de histórias policiais, a pontificar num evento reunindo outros autores do gênero, Fonseca entrelaça ação e metalinguagem para esboçar a genealogia do *roman noir* desde o século XVIII, passando por Edgar Allan Poe e outros fundadores: “roman noir, novela negra, kriminal roman, romance policial, romance de mistério ou que nome possua, teve suas regras simples estabelecidas por Poe ao publicar *Os crimes*, nessa mesma revista que temos à nossa frente”. (FONSECA, 1992: 161). Ao que complementa o escritor fictício de Fonseca: “um crítico afirmava que meus livros, com seu conteúdo de violência, corrupção, conflitos sociais, miséria, crime e loucura, podiam ser considerados verdadeiros textos do romance negro (...).” (FONSECA, 1992: 164).

Assim, já por esse pequeno sumário da questão, pode-se deduzir que, da militância e celebração identitária ao negrismo descomprometido e tendente ao exótico, passando por escritos distantes tanto de uma postura como de outra, *literatura negra* são muitas, o que, no mínimo, enfraquece e limita a eficácia do conceito enquanto operador teórico e crítico. E isto sem entrar na cadeia semântica do adjetivo que, desde as páginas da Bíblia, carrega em praticamente todas as línguas faladas no ocidente as marcas de negatividade, inferioridade, pecado, morte e todo tipo de sortilégio, como já apontado por Brookshaw (1983), dentre outros.

Já o termo *afro-brasileiro*, por sua própria configuração semântica, remete ao tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos. Processo de hibridação étnica e lingüística, religiosa e cultural. De acordo com um pensamento conservador, poder-se-ia dizer que afro-brasileiros são também todos os que provêm ou per-

tencem a famílias mais antigas, cuja genealogia remonta ao período anterior aos grandes fluxos migratórios ocorridos desde o século XIX. E como este, outros reparos poderiam ser arrolados, dado o caráter não-essencialista do termo. Para Luís Silva, (Cutí), ele funciona como elemento atenuador que diluiria o sentido político de afirmação identitária contido na palavra *negro*. É certo que, por abraçarem toda a gama de variações fenotípicas inerentes à mestiçagem, termos como afro-brasileiro ou afrodescendente trazem em si o risco de assumirem sentido homólogo ao do signo “pardo”, tão presente nas estatísticas do IBGE, quanto execrado pelos fundamentalistas do orgulho racial traduzido no slogan “100% negro”.

Deixando de lado polêmicas de fundo sociológico, político ou antropológico, também é certo que não há, sobretudo no Brasil, uma literatura 100% negra, tomada aqui a palavra como sinônimo de africana. Nem a África é uma só, como nos demonstra Apiah (1997), nem o romance, o conto ou o poema são construções provindas unicamente do Atlântico Negro. Num universo cultural como o nosso – onde verdadeiras constelações discursivas, localizadas tanto regionalmente, quanto no que Nora denomina “lugares de memória”, se dispõem ao constante reprocessamento –, insistir num viés essencialista pode gerar mais polêmicas do que operadores teórico-críticos eficientes para o trabalho pedagógico de formar leitores.

A discussão envolve outras variantes. Luiza Lobo confere um perfil mais incisivo ao conceito:

Poderíamos definir literatura afro-brasileira como a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem estereotipado (folclore, exotismo, regionalismo).

(LOBO, 2007: 315)

A definição articula o sujeito de enunciação proposto por Bernd com a exigência de pertencimento e compromisso ideológico formulada por Iro-nides Rodrigues. É inegável que a afro-brasilidade, aplicada à produção li-

terária enquanto requisito de autoria e marca de origem, configura-se como perturbador suplemento de sentido aposto ao conceito de literatura brasileira, sobretudo àquele que a coloca como “ramo” da portuguesa. Mas tão relevante quanto o “sujeito de enunciação próprio”, em que um eu lírico ou um narrador se autoproclama negro ou afrodescendente, é o *ponto de vista* adotado. Um bom exemplo pode estar na produção de autores do século XIX remanescentes de africanos, submetidos à hegemonia do embranquecimento como vacina contra a morte social. E, ainda, submetidos a um pensamento científico que praticamente os proibia de se declararem negros ou mulatos, a exemplo de Maria Firmina dos Reis. Autores impelidos a uma negrícia ou negrura abafadas e tendo na literatura uma forma de expressão do retorno do recalcado, como no caso de Machado de Assis. Em ambos, não há uma voz autoral que se assuma negra, como no texto do “Orfeu de Carapinha” Luiz Gama. Daí a dificuldade de enquadrar “Pai contra mãe” ou *Úrsula* como *literatura negra*, e não apenas devido à sobrecarga de sentidos políticos ou folclóricos agregados ao conceito. Todavia, os escritos de ambos – e são inúmeros os exemplos – não podem ser classificados como dotados de um ponto de vista externo ou descomprometido. O texto machadiano fala por si, e assim como em Firmina, explicita um olhar não-branco e não-racista. Nem um nem outro devem, portanto, serem enquadrados como negrismo ou literatura sobre o negro. Deste modo, tão relevante ou mais que a explicitação da origem autoral é o *lugar* a partir do qual o autor expressa sua visão de mundo.

Nesse contexto, vejo no conceito de *literatura afro-brasileira* uma formulação mais elástica (e mais produtiva), a abarcar tanto a assunção explícita de um sujeito étnico – que se faz presente numa série que vai de Luiz Gama a Adão Ventura, passando pelo “negro ou mulato, como queiram”, de Lima Barreto –, quanto o dissimulado lugar de enunciação que abriga Caldas Barbosa, Machado, Firmina, Cruz e Sousa, Patrocínio, Paula Brito, Gonçalves Crespo e tantos mais. Por isto mesmo, inscreve-se como um operador capacitado a abarcar melhor, por sua amplitude necessariamente compósita, as várias tendências existentes na demarcação discursiva do campo identitário afrodescendente em sua expressão literária.

Acredito, pois, na maior pertinência do conceito de *literatura afro-brasileira*, presente em nossos estudos literários desde o livro pioneiro de Roger Bastide (1943), com os equívocos, é certo, que aquele momento não permitia a ele superar, em especial no tocante a Cruz e Sousa. E também presente nas reflexões de Moema Augel e, mais enfaticamente, de Luiza Lobo (1993, 2007). Adotado, enfim, por praticamente todos os que lidam com a questão nos dias de hoje, inclusive pelos próprios autores do Quilombhoje, seja nos subtítulos dos *Cadernos Negros*, seja no próprio volume teórico-crítico lançado pelo grupo, em 1985, com o título de *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*.

Nesse contexto, seria relevante atentar para as reflexões do poeta e crítico Edimilson de Almeida Pereira, que aponta o risco dos critérios étnico e temático funcionarem como “censura prévia” aos autores. Sua preocupação se aproxima daquela manifestada por Proença Filho quanto ao “risco terminológico” (1988: 77) implícito à expressão, que poderia confinar ainda mais essa escritura ao gueto, afastando-a, conseqüentemente, das instâncias de canonização. De sua parte, Pereira defende a adoção de um “critério pluralista”, a partir de uma “orientação dialética”, que “possa demonstrar a literatura afro-brasileira como uma das faces da literatura brasileira – esta mesma sendo percebida como uma unidade constituída de diversidades.” (1995: 1035-1036). O crítico inverte a conhecida postulação de Afrânio Coutinho e considera a literatura brasileira como constituinte de uma “tradição fraturada” típica de países que passaram pelo processo de colonização. É, portanto, no âmbito dessa expressão historicamente múltipla e desprovida de unidade que se abre espaço para a configuração do discurso literário afrodescendente em seus diversos matizes.

Em resumo, que elementos distinguiam essa literatura? Para além das discussões conceituais, alguns identificadores podem ser destacados: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções lingüísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um *ponto de vista* ou *lugar de enunciação* política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. Alertando para o

fato de que se trata de um conceito em construção, passamos a examinar mais detidamente cada um desses elementos.

A Temática

O tema é um dos fatores que ajuda a configurar o pertencimento de um texto à literatura afro-brasileira. Para Octavio Ianni, trata-se de abordar não só o sujeito afrodescendente, no plano do indivíduo, mas como “universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura.” (1988: 209). Assim, pode contemplar o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências, ou ir à glorificação de heróis como Zumbi dos Palmares. A denúncia da escravidão já está no citado *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, em *Motta coqueiro*, de José do Patrocínio, na obra de Cruz e Sousa e em alguns romances, contos e crônicas de Machado de Assis, bem como em outros autores dos séculos XIX e XX. Por sua vez, os feitos gloriosos dos quilombolas estão presentes tanto no *Canto dos Palmares*, de Solano Trindade (1961), quanto no *Dionísio esfacelado* (1984), de Domício Proença Filho. E ainda em diversos outros textos empenhados em reconstituir a memória de lutas dos que não se submeteram ao cativo, como a obra de Oliveira Silveira e a biografia romancada do líder palmarino, de Joel Rufino dos Santos. Tais escritos polemizam com o discurso colonial que, conforme salienta Fanon (1983), trabalha pelo apagamento de toda história, cultura e civilização existentes para aquém ou além dos limites da sociedade branca dominante.

A temática afro-brasileira abarca ainda as tradições culturais ou religiosas transplantadas para o novo mundo, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito quase sempre à oralidade. Autores como Mestre Didi, com seus *Contos crioulos da Bahia*, ou Mãe Beata de Yemonjá, com as narrativas presentes em *Caroço de dendê* e *Histórias que minha avó contava*, figuram nessa linha de recuperação de uma multifacetada memória ancestral. Além disso, elementos rituais e religiosos são presença constante em inúmeros autores. Exus e Pombagiras povoam *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, enquanto os Orikis transportados pelo Atlântico Negro fazem-se presen-

tes na poesia de Edimilson de Almeida Pereira, Ricardo Aleixo e tantos mais. Já a peça *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, traz para o palco não apenas o terreiro e o Peji como cenário, mas o culto afro-brasileiro e a memória ancestral como fundamentos do processo de identificação do personagem negro, um dos pontos fulcrais da trama. E, para além da temática propriamente religiosa, observa-se a recorrência de textos em que se celebram vínculos com a ancestralidade africana, como em “Elo”, de Oliveira Silveira: “Aqui meu umbigo túmido/ receptor de seiva/ neste lado do mar,/ nesta longe placenta./ E África lá está/ na outra extremidade do cordão.” (Silveira, 1981: 3).

Outra vertente dessa diversidade temática situa-se na história contemporânea e busca trazer ao leitor os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercadas de miséria e exclusão. De Lima Barreto e Nascimento Moraes a Carolina Maria de Jesus; de Lino Guedes, Adão Ventura e Oswald de Camargo a Eduardo de Oliveira, passando pelos poetas e ficcionistas reunidos na série *Cadernos Negros*, muitos são os que debruçam sobre o estigma do 14 de maio de 1888 – o longo *day after* da abolição, que se prolonga pelas décadas seguintes e chega ao século XXI. Como decorrência desse processo, surgem nos textos o subúrbio, a favela, a crítica ao preconceito e ao branqueamento, a marginalidade, a prisão. E figuras como Di Lixão, Ana Davenga, Natalina, Duzu-Querença, personagens dos contos de Conceição Evaristo, como a empregada Maria, linchada pelos passageiros de um ônibus urbano após escapar de assalto em que estes são vítimas, simplesmente por ser ex-companheira de um dos bandidos.

No entanto, a abordagem das condições passadas e presentes de existência dos afrodescendentes no Brasil não pode ser considerada obrigatória, nem se transformar numa camisa de força para o autor, o que redundaria em visível empobrecimento. Por outro lado, nada impede que a matéria ou o assunto negro estejam presentes da escrita dos brancos. Desde as primeiras manifestações das vanguardas estéticas do século XX, uma forte tendência negrista parte das apropriações cubistas do imaginário africano e se estende a outras artes e outros países, em especial no modernismo brasileiro. Dessa postura decorrem textos hoje considerados clássicos. Deste modo, a adoção da temática afro não deve

ser considerada isoladamente e, sim, em sua interação com outros fatores como autoria e o ponto de vista.

A Autoria

Conforme já visto, a instância da autoria é das mais controversas, pois implica a consideração de fatores biográficos ou fenotípicos, com todas as dificuldades daí decorrentes e, ainda, a defesa feita por alguns estudiosos de uma literatura afro-brasileira de autoria branca. No primeiro caso, há que atentar para a abertura implícita no sentido da expressão *afro-brasileiro*, a fim de abarcar as identidades compósitas oriundas do processo miscigenador. No segundo, corre-se o risco de reduzir essa produção ao negrismo, entendido como utilização, por quem quer que seja, de assuntos atinentes aos negros. Superando-se o reducionismo temático e vendo-se a questão de outra perspectiva, pode-se, por exemplo, reler Castro Alves e concluir que, apesar do epíteto de “poeta dos escravos”, sua obra não se enquadra na literatura afro-brasileira.

No extremo oposto ao negrismo, existem autores que, apesar de afrodescendentes, não reivindicam para si tal condição, nem a incluem em seu projeto literário, a exemplo de Marilene Felinto e tantos outros². Isto nos indica a necessidade de evitar também a redução sociológica, que, no limite, levaria a interpretar o texto a partir de fatores externos a ele, como a cor da pele ou a condição social do escritor. No caso presente, é preciso compreender a autoria não como um dado “exterior”, mas como uma *constante discursiva* integrada à materialidade da construção literária. Por esta via se descobrem ângulos novos tanto na poesia de Cruz e Souza quanto na obra de Machado de Assis, em especial, nas crônicas publicadas sob pseudônimo.

No caso do poeta catarinense, um acesso, por ligeiro que seja, a dados de sua biografia, indicará a existência de outras possibilidades de interpretação distintas daquela obsessão pela branquitude que muitos enxergam como dominante em seu projeto poético. A confissão angustiada presente no “Emparedado” explicita não ser Cruz e Sousa um “negro de alma branca”, apesar da formação europeizante

² Ver a propósito nosso *Literatura, política, identidades* (Duarte, 2005: 120).

que recebeu e do refinado conhecimento que possuía da poesia e da cultura ocidentais. O emparedamento a que está submetido pelo fato histórico da escravidão, reforçado pelos estigmas com que são rebaixados os de pele escura mesmo após o término formal do regime, repercute em seus escritos construindo novas possibilidades de leitura. Como no caso de Machado e tantos outros, há que se levar também em conta a produção jornalística do poeta, inclusive no que tem de confessional, para conhecer seu profundo desprezo pela elite que fazia do trabalho escravizado fonte de lucro e poder. A partir de então, ter-se-á uma dimensão mais ampla do conjunto da obra.

A instância da autoria como fundamento para a existência da literatura afro-brasileira decorre da relevância dada à interação entre *escritura* e *experiência*, que inúmeros autores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artistas da palavra. No primeiro caso, saltam aos olhos os impulsos coletivistas que levam diferentes autores a quererem ser a voz e a consciência do grupo, de acordo com a tradição africana dos *griots*. Guardiães do saber ancestral circunscrito à oralidade, bem como dos usos e costumes das nações que deram origem à população afrodescendente no Brasil, os *griots* são referência para intelectuais militantes como Abdias Nascimento, Solano Trindade, Carlos de Assumpção, Cuti e tantos mais.

Por outro lado, a inscrição da experiência marcada por obstáculos de toda ordem tem sido uma constante na produção afrodescendente de diversos países. O impulso autobiográfico marca as páginas de inúmeros autores do passado e do presente, a entrelaçar a ficção e a poesia com o testemunho, numa linha que vem de Cruz e Sousa e Lima Barreto a Carolina Maria de Jesus e Geni Guimarães, entre outros. Deste modo, a autoria há que estar conjugada intimamente ao ponto de vista. Literatura é discursividade e a cor da pele será importante enquanto *tradução textual* de uma história própria ou coletiva.

O Ponto de Vista

O ponto de vista adotado indica a visão de mundo autoral e o universo axiológico vigente no texto, ou seja, o conjunto de valores que fundamentam as opções até mesmo vocabulares presentes na representação. Diante disso, a ascendência africana ou a utilização do tema são insuficientes. É necessária ainda a assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo a toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população. Em suas *Trovas burlescas* publicadas em 1859, Luiz Gama, autoproclamado “Orfeu de Carapinha”, explicita a afrodescendência de seus textos ao apelar à “musa da Guiné” e à “musa de azeviche” para, em seguida, promover uma impiedosa carnavalização das elites. Já em seu romance *Úrsula*, também de 1859, Maria Firmina dos Reis adota a mesma perspectiva ao colocar o escravo Túlio como referência moral do texto, chegando a afirmar, pela voz do narrador, que Tancredo, um dos brancos mais destacados na trama, possuía “sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro.” (2004: 25). Mais adiante, faz seu texto falar pela voz de Mãe Suzana, velha cativa que detalha a vida livre na África, a captura pelos “bárbaros” traficantes europeus e o “cemitério” cotidiano do porão do navio negreiro. Numa época em que muitos sequer concediam aos negros a condição de seres humanos, o romance e a perspectiva afro-identificada da escritora soam como gestos revolucionários que a distinguem do restante da literatura brasileira da época.

Entrando no século XX, damos como exemplo inicial o poeta Lino Guedes. Em 1938, ele publica *Dictinha*, um volume inteiro dedicado a exaltar a mulher negra e, ao mesmo tempo, estabelecer um confronto praticamente inédito com a estereotipia vigente na sociedade em torno dessa camada feminina vitimada tanto pelo racismo quanto pelo sexismo. Ouçamos uma estrofe:

Penso que talvez ignores,
Singela e meiga Dictinha,
Que desta localidade

És a mais bela pretinha:
Se não fosse profanar-te,
Chamar-te-ia... francesinha!

(GUEDES, 1938)

A elevação da mulher negra faz-se presente ainda em outros poetas da primeira metade do século XX, como Solano Trindade ou Aloísio Rensende. Eles publicam em pleno apogeu modernista e fazem um interessante contraponto com a “Nega Fulô”, de Jorge de Lima. No caso de Guedes, destaca-se a opção do poeta de inverter o sentido do discurso moralista do branco, utilizando-se para tanto das próprias armas deste, ou seja, do estereótipo sexual com que ingleses e alemães, sobretudo, estigmatizavam as francesas. Diante da “francesinha”, tomada pelo viés do sentido pejorativo, a “pretinha” surge valorizada e engrandecida. É o recurso da apropriação paródica, que utiliza a linguagem do preconceito contra o preconceito. Correm-se, no caso, os riscos já sabidos, pois se vai estar sempre na esfera da exclusão própria ao pensamento segregacionista. Mas a paródia do discurso colonial já é, em si, um avanço frente à assimilação pura e simples que marca o trabalho de outros, dotados de alma e estética brancas.

A Linguagem

A literatura costuma ser definida, antes de tudo, como linguagem, construção discursiva marcada pela finalidade estética. Tal posição ancora-se no formalismo inerente ao preceito kantiano da “finalidade sem fim” da obra de arte. Todavia, outras finalidades para além da fruição estética, são também reconhecidas e expressam valores éticos, culturais, políticos e ideológicos. A linguagem é, em dúvida, um dos fatores instituintes da diferença cultural no texto literário. Assim, a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de ressignificação que contraria sentidos hegemônicos na

língua. Isto porque, bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia. Termos como *negro*, *negra*, *crioulo* ou *mulata*, para ficarmos nos exemplos mais evidentes, circulam no Brasil carregados de sentidos pejorativos e tornam-se verdadeiros tabus linguísticos no âmbito da “cordialidade” que caracteriza o racismo à brasileira.

Alguns exemplos: quem não se lembra dos versos de Manuel Bandeira (1990) “Irene preta, Irene boa, Irene sempre de bom humor”? Ou da mulata assanhada, que nunca é mulher diurna, só noturna; nunca é espírito, só carne; nunca é família ou trabalho, só prazer? E bem conhecemos o complemento masculino dessa fantasia: o mulato malandro, chegado à festa e aos vícios, fator de degeneração e de desequilíbrio social. Estes e tantos outros fantasmas emergem de nosso passado escravista para ainda hoje habitarem o imaginário social brasileiro, onde fazem companhia a figurações como a do “bom senhor” ou do “bom patrão”; do “escravo contente” ou do seu oposto, o marginal sanguinário e psicopata, naturalmente voltado para o crime. Estas e tantas outras deturpações inscrevem-se em nossas letras, tanto quanto no filme, na TV ou nos programas populares que se espalham pelas ondas do rádio. São estereótipos sociais largamente difundidos e assumidos inclusive entre suas vítimas, signos que funcionam como poderosos elementos de manutenção da desigualdade.

Nesse contexto, o discurso afrodescendente busca a “ruptura com os contratos de fala e escrita ditados pelo mundo branco” objetivando a configuração de “uma nova ordem simbólica”, que expresse a “reversão de valores”, conforme analisa Zilá Bernd (1988: 22, 85, 89). E o tom carinhoso impresso à linguagem de Henrique Cunha Júnior (1978) no momento em que trata de um dos principais ícones do preconceito racial, dá bem a medida do esforço de reterritorialização cultural empreendido pela literatura afro-brasileira. Ouçamos o poeta:

Cabelos enroladinhos enroladinhos
Cabelos de caracóis pequeninos
Cabelos que a natureza se deu ao luxo
de trabalhá-los e não simplesmente deixá-los
esticados ao acaso

Cabelo pixaim
Cabelo de negro.

(*Cadernos Negros 1*, 1978)

O signo cabelo enquanto marca de inferioridade – cabelo duro, cabelo ruim, “qual é o pente que penteia?”, repete-nos a música ouvida há tantas décadas – é recuperado pelo viés da positividade expressa na linguagem: o diminutivo “enroladinhos” em conjunção fônica (e semântica) com “pequeninos” remete ao “luxo” dos “caracóis” trabalhados pela natureza, ao contrário do cabelo liso, inscrito como fruto do “acaso”... Nessa linha há inúmeros exemplos, como “Outra Nega Fulô”, de Oliveira Silveira (1998: 109-110) ou “Minha cor não é de luto”, de Márcio Barbosa (2004: 106), em que se evidencia a reversão paródica do discurso hegemônico.

E no tocante às particularidades de ritmo e de entonação, são inúmeros os casos em que o texto expressa sonoridades outras, marcadas pelo rico imaginário afro-brasileiro. Entre tantos, podemos lembrar os sons guerreiros do poeta Bêlsiva – “Irmão, bate os atabaques/ Bate, bate, bate forte/ Bate que a arte é nossa” (1978) – em que o desdobramento anagramático do instrumento musical africano faz com que a poesia assuma o sentido de ritual coletivo e libertador. Outros exemplos poderiam ser arrolados, a partir mesmo da forte presença de vocábulos de idiomas africanos incorporados ao português do Brasil, como em “Tristes Maracatus”, de Solano Trindade: “Baticuns maracatucando/ na minh’alma de moleque/ Buneca negra de minha meninice/ de ‘negro preto’ de São José/ Nas águas de calunga/ a Kambinda me inspirando amor/ o primeiro cafuné no mato verde/ Da campina do Bodé” (TRINDADE: 1981: 74).

O Público

A formação de um horizonte recepcional afrodescendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura distingue-a do projeto que norteia a literatura brasileira em geral. A constituição desse público específico, marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária, compõe a faceta algo utópica do projeto literário afro-brasileiro,

sobretudo a partir de Solano Trindade, Oliveira Silveira e dos autores contemporâneos. Este impulso à ação e ao gesto político leva à criação de outros espaços mediadores entre texto e receptor: os saraus literários na periferia, os lançamentos festivos, a encenação teatral, as rodas de poesia e *rap*, as manifestações políticas alusivas ao 13 de maio ou ao 20 de novembro, entre outros. No caso, o sujeito que escreve o faz não apenas com vistas a atingir um determinado segmento da população, mas o faz também a partir de uma compreensão do papel do escritor como portavoz da comunidade. Isto explica a reversão de valores e o combate aos estereótipos, procedimentos que enfatizam o papel social da literatura na construção da auto-estima. Acrescente-se o fato de que títulos como *Axé*, *Cadernos Negros* ou *Quilombo de palavras* explicitam de imediato um público-alvo a cujas expectativas o escritor espera atender.

A tarefa a que se propõem é ambiciosa e nada desprezível. Trata-se de intervir num processo complexo e num campo adverso, dada a dificuldade de se implantar o *gosto* e o *hábito* de leitura, sobretudo entre crianças e jovens, em sua maioria pobres, num cenário marcado pela hegemonia dos meios eletrônicos de comunicação. Para ilustrar, recorde uma reflexão de Ezequiel Teodoro da Silva, datada dos anos 1980, a respeito do que então se denominava “crise de leitura”. Segundo o autor, essa crise é alimentada pela “lei-dura” – um conjunto de restrições que impede a fruição da leitura e que a coloca numa situação de crise. Para ele, o primeiro parágrafo da “lei-dura” estabelece que somente a elite dirigente deve ler; o povo deve ser mantido longe dos livros. Porque livros bem selecionados e lidos, estimulam a crítica, a contestação e a transformação – elementos estes que, segundo o teórico, colocam em risco a estrutura social vigente (SILVA, 1997).

Num contexto tão adverso, duas tarefas se impõem: primeiro, a de levar ao público a literatura afro-brasileira, fazendo com que o leitor, tome contato não apenas com a diversidade dessa produção, mas também com novos modelos identitários; e, segundo, o desafio de dialogar com o horizonte de expectativas do leitor, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação sem cair no simplismo muitas vezes maniqueísta do panfleto.

A busca do público leva à postura do grupo Quilombhoje, de São Paulo, de ir “onde o povo negro está”, vendendo os livros em eventos e outros circuitos alternativos ao mercado editorial. E explica a multiplicação de sites e portais na Internet, nos quais o receptor encontra formas menos dispendiosas de fruir o prazer da leitura. Resta, então, trabalhar por uma crescente inclusão digital para que se concretize nessa estratégia a saída frente às dificuldades existentes tanto no âmbito da produção editorial, quanto na rarefação de um mercado consumidor de reduzido poder aquisitivo.

Concluindo

A partir, portanto, da interação dinâmica desses cinco grandes fatores – temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público – pode-se constatar a existência da literatura afro-brasileira em sua plenitude. Tais componentes atuam como constantes discursivas presentes em textos de épocas distintas. Logo, emergem ao patamar de critérios diferenciadores e de pressupostos teórico-críticos a embasar e operacionalizar a leitura dessa produção. Impõe-se destacar, todavia, que nenhum desses elementos propicia o pertencimento à literatura afro-brasileira, mas sim o resultado de sua interrelação. Isoladamente, tanto o tema, como a linguagem e, mesmo, a autoria, o ponto de vista, e até o direcionamento recepcional são insuficientes.

Literatura Afro-brasileira: processo, devir. Além de segmento ou linguagem, componente de amplo encadeamento discursivo. Ao mesmo tempo “dentro e fora” da literatura brasileira, como já defendia, na década de 1980, Octavio Ianni (1988: 208). Uma produção que implica, evidentemente, re-direcionamentos recepcionais e suplementos de sentido à história literária estabelecida. Uma produção que está *dentro* porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas e processos de expressão. Mas que está *fora* porque, entre outros fatores, não se enquadra no ideal romântico de instituir o advento do espírito nacional. Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar uma escritura que seja não apenas a expressão dos afrodescendentes enquan-

to agentes de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença* que questiona e abala a trajetória progressiva e linear de nossa história literária.

Referências bibliográficas

- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1943.
- _____. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1990.
- BARBOSA, Márcio. Minha cor não é de luto. In RIBEIRO, E. e BARBOSA, M. (Orgs.) *Cadernos Negros*, nº 27. São Paulo: Quilombhoje, 2004.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura-Imprensa Oficial, 1987.
- _____. *Cadernos Negros*, nº 1. São Paulo: Edição dos Autores, 1978.
- _____. *Cadernos Negros*, nº 2. São Paulo: Edição dos Autores, 1979.
- CUTI (Luiz Silva). *Sanga*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.
- DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes Editores, 1988.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2005.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Livraria Fator, 1983.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Typographia Pinheiro & Cia., 1861.

- GUEDES, Lino. *Dictinha*, separata de *O canto do cisne negro*. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1938. Coleção Hendi.
- IANNI, Octavio. Literatura e consciência. In *Estudos Afro-asiáticos*, nº 15 - junho de 1988. Publicação do CEEA da Universidade Candido Mendes. Rio de Janeiro: 1988, p. 208-217.
- JÚNIOR, R. Magalhães. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1957.
- LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- PROENÇA FILHO, Domício. O negro na literatura brasileira. In *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, Biblioteca Mario de Andrade, v. 49, n. 14, jan./dez. 1988.
- _____. A trajetória do negro na literatura brasileira. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 25. (Org. Joel Rufino dos Santos), 1997.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. Panorama da literatura afro-brasileira. In *Callaloo*. v. 18. nº 4. John Hopkins University Press, 1995.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 5ª ed., comemorativa dos 150 anos do romance. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.
- RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- SAYERS, Raymond. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.
- SCHWARTZ, Jorge. Negrismo e negritude. In *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.
- SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Leitura e realidade brasileira*. 5ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

A CRISE DA LITERATURA COMO DISCIPLINA

Benedito Antunes

Universidade Estadual Paulista – UNESP

O estatuto da literatura e de sua didática é um tema que interessa hoje não apenas ao professor, mas a todos que trabalham com essa modalidade de texto, do pesquisador ao escritor. Diante do sentimento geral de que a literatura está em crise, aqueles que defendem seu potencial artístico precisam discutir a veracidade e a extensão do problema. O que se propõe aqui privilegia uma parte dessa discussão, a que se refere à criação e à manutenção do público leitor. Procura-se avaliar o papel do sistema escolar na formação do leitor, observando se ainda lhe cabe formar o leitor literário e, principalmente, se os professores possuem as condições para desenvolver adequadamente a formação desse leitor. Trata-se, em última instância, de se discutir a formação institucional do leitor literário.

Costuma-se dizer que a literatura está em crise. Declarações de que se lê cada vez menos e de que a comunicação visual está suplantando a leitura textual são recorrentes. Por esse ângulo, a literatura estaria perdendo importância no cenário artístico e cultural. Por outro lado, ao se olhar para o mercado livreiro, para as feiras de livros, para os prêmios literários cada vez mais atraentes e para os dados que apontam o aumento de leitores, a realidade parecerá outra. É mais provável que a literatura esteja mudando, mas não esmorecendo. Para Leyla Perrone-Moisés, a literatura como prática de escrita e leitura não está em crise: “a literatura, nas grandes formas de ficção e poesia, continua sendo largamente praticada e consumida” (Perrone-Moisés, 2006: 27). O que está em declínio, diz ela, é a literatura como instituição. É a literatura como disciplina es-

colar que está ameaçada de desaparecer. No seu entender, trata-se de um fenômeno mundial, não apenas brasileiro. A diferença é que, enquanto em países como a França e os Estados Unidos, por exemplo, o enfraquecimento da literatura como disciplina escolar tem sido debatido pela sociedade, no Brasil, causa pouca comoção. E ela comprova isso estudando os documentos oficiais do MEC que orientam o currículo do ensino básico e dos cursos de Letras.

Talvez não seja tão simples a separação dos níveis da crise da literatura. Historicamente, a escola tem cumprido importante papel na difusão da literatura. Muitos leitores tiveram e têm o primeiro contato com o texto literário na escola. Mas essa situação vem-se alterando, e a literatura parece cada vez mais estranha aos currículos escolares. Com a queda do prestígio da literatura, observa-se o esforço de professores e instituições para manter a disciplina no currículo escolar. De um lado, há tentativas de instrumentalizá-la, isto é, de usá-la para outras finalidades, como o ensino da história, da cultura; de outro lado, a de vinculá-la a outras formas de arte e conhecimento, como o teatro e o cinema. A consequência mais danosa disso talvez seja a de se dar pouca importância à literariedade. Isto quando não se nega completamente a possibilidade de o texto trazer inscrita sua natureza estética. Assim, cabe perguntar: a literatura enquanto objeto estético está deixando de ter importância para a formação dos alunos?

Como toda crise, a queda de prestígio da literatura enquanto saber a ser cultivado tem seu lado positivo. Chama a atenção para o problema e, mais do que isso, obriga a todos os envolvidos no processo da comunicação literária a buscarem novos paradigmas para sua transmissão, pois se ela continua a ser reconhecida como experiência estética relevante não há dúvida de que deva ser preservada. Vários pensadores e críticos ainda valorizam a literatura como experiência estética e, enquanto tal, formadora do homem. A título de exemplo, que se recordem aqui algumas referências inquestionáveis. Roland Barthes, em uma entrevista concedida em 1975, quando lhe perguntaram se se podia ensinar literatura, respondeu, no tom que lhe era peculiar: “A essa pergunta, que recebo como uma chicotada, responderei também com uma chicotada dizendo que *só se deve ensinar isso*” (Barthes, 2004: 335). Para fazer a afir-

mação, Barthes considerou a literatura como um “*corpus* de textos sacralizados (...), um *corpus* de textos passados que se estendem do século XVI ao século XX” e constitui “um campo completo do saber”. Segundo ele, essa literatura “põe em cena, através de textos muito diversos, todos os saberes do mundo num dado momento”. Não se trataria de um saber científico, como o nome indica, mas de um saber articulado em códigos científicos das diferentes épocas.

A “literatura” é, por certo, um código narrativo, metafórico, mas também um lugar onde se encontra engajado, por exemplo, um imenso saber político. É por isso que afirmo paradoxalmente que só se deve ensinar literatura, pois através dela se poderia abordar todos os saberes.

(Barthes, 2004: 336)

Essas formulações de Barthes são confortantes para quem ama a literatura, mas não resolvem a questão: como está sendo tratada hoje a literatura na escola? Um outro francês, por sinal, amigo de Roland Barthes, Tzvetan Todorov, numa espécie de auto-crítica, tratou do assunto em um livro muito comentado desde que foi lançado, em 2007. Para ele, a literatura está em perigo, como diz o título de seu livrinho. E está em perigo justamente por causa da escola e da crítica literária.

Com relação ao primeiro motivo do perigo, Todorov observa que na escola já “não aprendemos acerca do que falam as obras, mas sim do que falam os críticos” (Todorov, 2009: 27). Analisando os programas oficiais do Ministério da Educação da França, ele constata que a ênfase está no “estudo da disciplina”, isto é, os objetos de conhecimento são construções abstratas, conceitos forjados pela análise literária, nenhum diz respeito ao que falam as obras em si, seu sentido, o mundo que elas evocam. Ele não nega a importância de o aluno aprender os fatos da história literária ou alguns princípios resultantes da análise estrutural. O que não deve acontecer é o estudo desses “*meios* de acesso” substituir o sentido da obra, que é o seu *fim*. Depois de defender a importância da literatura como forma de conhecimento, de humanização, indica como deveria ser seu estudo na escola:

A análise das obras feita na escola não deveria mais ter por objetivo ilustrar os conceitos recém-introduzidos por este ou aquele linguista, este ou aquele teórico da literatura, quando, então os textos são apresentados como uma aplicação da língua e do discurso; sua tarefa deveria ser a de nos fazer ter acesso ao sentido dessas obras – pois postulamos que esse sentido, por sua vez, nos conduz a um conhecimento do humano, o qual importa a todos.

(Todorov, 2009: 89)

Poucos discordarão dos argumentos Todorov. A dificuldade, porém, reside no modo de se levar essa prática à sala de aula. Como preparar os professores para que pratiquem com seus alunos essa busca permanente do sentido, em que a teoria e a história literária seriam introduzidas de acordo com a necessidade e não como um fim em si mesmo? É esta a questão que deveria ser respondida por todos os professores e formadores de professores, procurando fazer com que a escola cumpra sua missão e faça valer a natureza formadora da literatura. Paraphraseando um raciocínio de Antonio Candido, se a literatura é um direito do homem, à escola cabe tornar o homem um cidadão capaz de exercitar esse direito (Candido, 1995).

Em âmbito brasileiro, aliás, Antonio Candido vem, desde os anos 1970, chamando a atenção para o poder humanizador da literatura. Em ensaio já clássico, diz que a literatura “exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (Candido, 2002: 80). É, porém, no texto mais recente que aprofunda a reflexão sobre o tema afirmando que “a função da literatura está ligada à complexidade de sua natureza”, na qual distingue três faces: 1) construção de objetos autônomos; 2) forma de expressão; 3) forma de conhecimento. O que chama a atenção nesse esquema, retomado da tradição estética, é o fato de ele sugerir certa hierarquização dessas faces, com base na qual desenvolve suas análises e reflexões.

Em geral pensamos que a literatura atua sobre nós devido ao terceiro aspecto, isto é, porque transmite uma espécie

de conhecimento, que resulta em aprendizado, como se ela fosse um tipo de instrução. Mas não é assim. O efeito das produções literárias é devido à atuação simultânea dos três aspectos, embora costumemos pensar menos no primeiro, que corresponde à *maneira* pela qual a mensagem é construída; mas esta *maneira* é o aspecto, senão mais importante, com certeza crucial, porque é o que decide se uma comunicação é literária ou não.

(Candido, 1995: 245)

Com isso, Candido deixa clara a importância da obra literária como “objeto construído”, acrescentando que seu poder humanizador advém dessa construção, *enquanto construção*. Estas observações permitem uma abordagem equilibrada da literatura, evitando-se cair tanto no jogo vazio de signos quanto no fazer literário como reflexo de algo dado. Aliás, a própria linguística tem ensinado que não existem conteúdos predeterminados que são transmitidos por meio da linguagem. Especialmente na literatura, o sentido é dado na maneira de formar.

Diante do exposto até aqui, cabe perguntar de que maneira deve ser conduzido o ensino da literatura. Ou, ainda, mais diretamente, considerando-se a construção formal como a questão fundamental da obra literária, de que meios o ensino da literatura deveria lançar mão para se tornar não apenas atual como mais eficiente?

Para responder a esta questão, é preciso, em primeiro lugar, considerar que a comunicação literária, à semelhança de qualquer ato de comunicação, ocorre no esquema *autor-livro-leitor*. Esses fatores não são autônomos e não funcionam livremente. Estão, evidentemente, sujeitos a diversas injunções do contexto histórico, social e econômico em que se dá a comunicação, injunções essas que agem sobre as razões de um autor para escrever, sobre as condições de difusão de sua obra e sobre as motivações do leitor para consumi-la.

Quando se transpõe essa situação para a leitura da obra literária na escola, a natureza do produto permanece praticamente a mesma. O que muda é a relação entre os fatores comunicacionais, que passam a contar com a mediação do professor. As várias formas de mediação na circula-

ção do livro (publicidade, resenhas, indicações etc.) apresentam-se na escola de forma institucionalizada. Apesar da imagem de Daniel Pennac para destacar a solidão do leitor no contato com o livro – para ele, “o professor não é (...) mais do que uma casamenteira” e, “quando é chegada a hora, é bom que ele saia de cena na ponta dos pés” (Pennac, 1995: 115) –, a verdade é que, diante de um leitor em formação, o professor interfere na escolha dos livros e na forma de lê-los ou de não lê-los.

Antes de seguir adiante, analisando a posição do professor no esquema da comunicação literária, é esclarecedor considerar alguns aspectos históricos relativos à crítica literária e à sua repercussão no ensino da literatura. Levando em consideração os fatores principais do esquema da comunicação, emissor, mensagem e receptor, o professor e crítico italiano Romano Luperini (2000: 40) chama a atenção para os três tipos de abordagem crítica da obra literária que estão relacionados a esses fatores. Há uma crítica literária que se baseia na *centralidade do autor*, com ênfase no estudo da pessoa biográfica e histórica ou mesmo da personalidade artística. Outra que parte do estudo da *obra*, valorizada na sua autonomia e na organicidade de sua estrutura formal. E uma terceira que considera como ponto de referência o *leitor* e conseqüentemente o estudo do público e do horizonte de expectativa, da circulação e da fruição dos produtos literários ou ainda das reações do sujeito no momento da leitura.

Ao primeiro tipo, que vai da segunda metade do século XIX às primeiras décadas do século XX, vinculam-se os estudos que abordam o sujeito psicológico, o sujeito histórico e o sujeito lírico. Destacam-se aí a crítica psicanalítica e várias formas de historicismo, a exemplo das histórias da literatura em que os autores são apresentados como protagonistas. De um modo geral, é o autor como personalidade artística que interessa aos críticos nesse tipo de estudo.

No segundo tipo, que cobre meio século a partir de 1925, o fulcro da atenção da crítica é a linguagem literária considerada na sua autossuficiência e autorreferência. Aqui, a literatura tende a se tornar puro processo formal, enquanto na crítica começam a afirmar-se métodos de natureza científica, descritiva, sincrônica.

No terceiro tipo, que se desenvolve no último quarto do século XX, observa-se um significativo deslocamento do foco da crítica do texto

para o leitor. Neste caso, a ênfase passa da função poética da língua para o sujeito, para sua possibilidade de decidir como ler uma obra (se sob uma ótica artística, social ou religiosa). A coerência interna de uma obra, que era um pressuposto da crítica formal, é agora considerada uma exigência da leitura mais do que um dado objetivo.

Analogamente, sempre segundo Luperini, também no ensino da literatura se pode observar a mesma evolução dessas abordagens. Em relação à crítica literária, porém, a didática mantém sempre um significativo atraso. Assim, até fins dos anos 70, prevalece o método historicista, baseado no estudo diacrônico da literatura. Toda a tradição da teoria mencionada anteriormente favoreceu um tipo de estudo centrado na relação entre escritor e história, conduzido por manuais de história literária.

O estruturalismo começou bem tarde a exercer influência sobre a didática. Apenas nos anos 1980 e na primeira metade dos anos 1990, passou-se da centralidade da história literária àquela do texto. Firmou-se, então, uma análise do texto concentrada no dado linguístico e no exercício de leitura com base na narratologia, na métrica e na análise da estrutura interna do texto. Nesse contexto, o professor de literatura era considerado um técnico que devia fornecer aos alunos somente competências objetivas e neutras.

As consequências didáticas da teoria centrada no leitor estão chegando às salas de aula com atraso e lentamente. Segundo o autor, na Itália, as linhas historicistas e estruturalistas são obviamente contrárias a uma valorização do momento hermenêutico, que poderia colocar em xeque o estudo objetivo da relação autor-história ou da análise técnico-formal do texto. Mas, na sua avaliação,

a nova tendência parece fornecer algumas claras vantagens didáticas. Colocar no centro do estudo não mais o texto, mas antes a leitura, e fazer da interpretação o momento decisivo do ensino significa, de fato, tornar protagonista o leitor e, portanto, valorizar ao máximo a participação do estudante no ato hermenêutico.

(Luperini, 2000: 46-7)

Registre-se que, por um ângulo diferente, a posição de Luperini encontra eco na de Todorov no tocante à superação da abordagem técnico-formal do texto, em direção a uma abordagem que procure valorizar o sentido. Com o deslocamento da ênfase para o leitor, ou para a recepção, verifica-se uma série de implicações didáticas semelhantes às requisitadas nas formulações de Todorov: se no centro da didática não se coloca mais somente o texto, mas “a relação viva que a classe estabelece com ele, devem ser consideradas fundamentais as perguntas de sentido que a classe faz para a obra” (Luperini, 2000: 47). Dessa forma, a classe, por um lado, transforma-se em uma “comunidade hermenêutica”, unida por um saber comum e por uma busca comum do sentido; por outro lado, a atualização do texto não pode mais ser considerada uma interferência indevida, mas sim um momento importante da experiência de leitura. A ênfase no leitor, enfim, vai ter como consequência uma abordagem mais completa do texto, requerendo atenção ao contexto histórico e à especificidade da obra literária.

Quando o elemento enfatizado é o emissor (autor) ou o texto, o professor tende a se situar fora do esquema da comunicação: apresenta o autor, aborda aspectos históricos e formais do texto e procura incutir essas informações no aluno, que se torna, no melhor dos casos, uma espécie de leitor de segunda mão. Com a ênfase no receptor (no caso, no aluno), ele dificilmente poderá permanecer alheio ao processo e deverá inserir-se efetivamente no esquema de comunicação. Ainda que se coloque de início na perspectiva do autor, buscando compreender suas motivações pessoais para escrever e o contexto social e histórico em que o fez, e posteriormente se aposse do texto como leitor prévio, no terceiro momento deverá assumir o papel de casamenteira de que fala Daniel Pennac e favorecer o encontro do aluno com a obra literária. Essa condição o levaria a interagir com os alunos, de forma que o conjunto de informações e a análise prévia do texto serviriam de base para o diálogo na sala de aula. Sua principal função, neste processo, seria adotar a perspectiva do autor e iluminar a obra no detalhe de sua construção textual, participando discretamente da busca do sentido pelos alunos.

Trata-se de adotar como método algo semelhante ao que propõe a escritora e ensaísta norte-americana Francine Prose. Relata ela que seu

professor de inglês no liceu, ao fazer um exame sobre a cegueira de Édipo e do rei Lear, pediu aos alunos que lessem as duas tragédias e marcassem todas as referências aos olhos, à luz, à escuridão e à visão, para depois chegarem a uma conclusão sobre o tema. Após descrever a surpresa que foi encontrar “por toda a parte, a brilharem e a pestanejarem”, as referências a olhos, observa que:

Muito antes de Édipo ou Gloucester ficarem cegos, os termos referentes à visão e ao seu oposto preparavam-nos, consciente ou inconscientemente, para essa violenta mutilação. Incitavam-nos a refletir sobre o que significava ter boa vista ou ser obtuso, míope ou presciente, prestar atenção aos sinais e avisos, ver ou negar o que estava mesmo diante dos olhos.

(Prose, 2009: 14)

Desse exercício proposto por seu professor, Prose extrai anos mais tarde a lição de que “a concentração linguística provou ser uma aquisição prática, tão útil como, para um músico, decifrar uma partitura” (Prose, 2009: 17). Ao propor uma experiência como essa, o professor sem dúvida age como leitor mais experiente, que conhece o potencial expressivo do texto, mas procura fazer com que os alunos o explorem por conta própria, sem impor a eles sua leitura. Se a classe se transformar efetivamente, graças à sua condução, na “comunidade hermenêutica” de que fala Luperini, ele poderá configurar-se como um misto de autor/leitor que, em vez de transmitir uma leitura conclusiva do livro, será coparticipante do processo verdadeiramente criativo de geração de sentido.

E um ingrediente fundamental para essa operação é a experiência literária plena. Somente explorando a força da própria linguagem é possível percorrer o texto literário e enredar-se em seus jogos e mistérios. Nesse sentido, a também escritora e ensaísta brasileira Zulmira Ribeiro Tavares, em entrevista a Maria Thereza Fraga Rocco, explica o falseamento do ensino da literatura justamente por essa ausência de experimentação. Diz ela:

O objeto do ensino literário para ser constituído diante do educando precisa da sua participação ativa. Posso facilmente captar o interesse de uma classe e fazê-la perceber a real natureza de uma experimentação x , dissecando, por exemplo, uma cobaia, mesmo para aqueles alunos sem particular aptidão para ciências biológicas. Mas não posso dar a real medida do que implica analisar ou dissecar um texto literário, sem a participação prévia do aluno neste texto por meio da experiência literária. Naturalmente o professor oferece vias de acesso ao texto; ainda assim estas não recriam a experiência literária. A sugestão que eu faria a respeito seria a de proporcionar condições para esta experiência.

(Rocco, 1992: 220)

Somente esta experiência pode proporcionar, segundo a escritora, o “amplo e contínuo exercício da linguagem” (Rocco, 1992: 232) como forma de se *acrescentar* algo aos exames quantificados, indo além da memorização e respondendo a essa memorização com uma produção própria, tornando possível aquilo que a professora e ensaísta Lucrécia D’Alessio Ferrara, também em entrevista a Maria Thereza Fraga Rocco, defende no trabalho com o texto literário:

Deve-se (...) fazer com que o aluno trabalhe com os textos, no sentido de aprender neles o que é próprio da literatura, isto é, sua organização de linguagem, a maneira como foi superada a redundância do código verbal, no sentido de colocá-lo em crise e renová-lo. Essa atividade é altamente estimulante, porque reflexiva e criadora; é um trabalho de descoberta lúdica que motiva o aluno.

(Rocco, 1992: 170)

Essa mediação, embora assentada no pressuposto de que a literatura deva ser ensinada na escola, valoriza a liberdade de escolha e o interesse do aluno pelo texto literário. Isto significa que o próprio aluno deve experimentar, na sua fruição, algo semelhante à experiência da criação lite-

rária. Ainda que se considere a elaboração do sentido uma experiência criativa, é possível torná-la mais visível associando a recepção literária à produção textual. Se o fundamental na obra literária é a construção de um objeto autônomo, é preciso fazer com que essa dimensão textual seja pedagogicamente vivenciada e não apenas apreciada. Não se trata de transformar as aulas de literatura em aulas de criação literária, mas sim de instituir práticas que permitam aos alunos experimentar o potencial de linguagem. Retomando as observações de Francine Prose, caberia adotar um procedimento similar à experimentação da textura dos materiais, da tonalidade das cores e da variedade das notas musicais num curso de educação artística.

Não se pode ignorar, porém, que há preconceitos muito enraizados no ensino de literatura, em todos os níveis, que inibem uma prática regular dessa natureza. Acredita-se que se trabalha melhor com a linguagem referencial, que a produção textual deva limitar-se à modalidade dissertativa, que é, afinal, a utilizada por todos na vida prática. Dessa perspectiva, contudo, não se deveria nem abordar a literatura na escola, a não ser mesmo como referência a obras e autores. Se o pressuposto é outro, o de que se deve ensiná-la naquilo que tem de essencial, o método deve passar pela prática textual.

Existem experiências que comprovam como isso corresponde, de fato, a uma visão preconceituosa e não reflete o real interesse que se pode ter pela linguagem literária. A título de exemplo, observem-se alguns casos práticos e teóricos, colhidos no próprio universo literário: um relato de extraído de um livro de memórias, uma representação literária do tema e um exercício realizado com professores em formação. O primeiro caso refere-se à história de uma aluna do fim do século XIX que não gostava da escola, mas escrevia um diário. Trata-se de Helena Morley (1998), que adorava fazer seus castelos e registrá-los no diário que, cinquenta anos mais tarde, virou o livro *Minha vida de menina*. No seu entender, usar a imaginação e escrever era uma atividade que não tinha nada a ver com a escola, na qual ela não era uma aluna aplicada. Preferia dedicar-se ao trabalho físico porque ele, ao ocupar as mãos, deixava correr livre o pensamento.

Assim, o “fazer castelos” da menina, ao mesmo tempo que estava associado ao trabalho com as mãos, isto é, à atividade física, sendo dele um elemento complementar, estava afastado da atividade escolar, que ela não considerava trabalho. Só que a menina “fazia castelos” também escrevendo, ou seja, ao entregar-se à imaginação por meio da escrita realizava aquele trabalho intelectual que ela não reconhecia nas atividades escolares, ou seja, não associava o “trabalho com a fantasia” ao trabalho escolar.

A autora dessas observações tinha 15 anos e apresentava de forma sugestiva um traço peculiar da adolescência: a riqueza e a importância da imaginação. Em seu diário, de nítidas características literárias, não só pelo estilo e fino humor com que recria o universo em que vive, mas sobretudo pelo sentido universalizante com que narra seu cotidiano, dois aspectos estão reunidos de maneira íntima e necessária: o sonho e a forma literária, ambos excluídos da escola. Esta exclusão representa ainda hoje a suposta incompatibilidade entre “fazer castelos” e aprender de acordo com a disciplina e o planejamento escolar.

Essa mesma contradição também pode ser acompanhada no segundo caso, uma narrativa juvenil que aborda, de forma original, o problema da imaginação e do devaneio na sala de aula. Trata-se do livro juvenil *De Paris, com amor*, de Lino de Albergaria (1997), cuja história se constrói por meio de uma narrativa epistolar. Ao utilizar esse gênero, o autor procura explorar um traço típico do gênero, que é a busca de realismo pela troca de correspondência entre as personagens sem a aparente interferência de um narrador. A sua particularidade, no entanto, é que o casal se corresponde por escrito na mesma sala de aula. Esse aspecto, na verdade, gera uma nova dimensão para o livro, uma vez que, mais do que o aparente realismo da troca de correspondência, sua tônica será o devaneio e o jogo imaginário entre as duas personagens.

Da mesma forma que a anterior, esta história configura o conflito entre a sala de aula e o uso motivado da linguagem. Incógnita, a menina toma a iniciativa da correspondência e aguça a curiosidade do colega enviando-lhe mensagens em cartões postais. Em pouco tempo o diálogo se estabelece, e o processo de descoberta da misteriosa missivista torna-se uma espécie de princípio estruturador do livro, elevan-

do-se a uma autêntica forma de conhecimento. O assunto gira em torno de viagens (sugeridas pelos postais), aparência física, personalidade, história e, claro, amor.

Uma vez identificados um para o outro, os jovens percorrem diversos locais de Paris, num passeio imaginário ao mesmo tempo turístico, cultural e lúdico. O recurso é, na verdade, o ponto alto do livro. Parte-se de uma situação real, a sala de aula – que pode inspirar todo tipo de viagem, dos altos voos proporcionados pelo conhecimento ao simples devaneio para se fugir de seus momentos enfadonhos –, para o universo das experiências vividas no plano imaginário. Do ponto de vista da verossimilhança, o recurso justifica-se pela timidez do jovem, pelo gosto lúdico de instaurar certo mistério e por tudo aquilo que tantas vezes motiva colegas de classe a trocar bilhetes na escola. Num outro plano, porém, essa troca vai-se revelar terreno fértil para a ampliação do jogo da ficção, numa espécie de metaficção, pois o aprofundamento do assunto inicial obriga suas personagens a lançarem mão de temas e técnicas que, em última instância, simulam a própria criação ficcional. A duplicidade de *espaço concreto* (sala de aula) / *espaço imaginário* (as viagens) funciona como geradora de planos narrativos que o autor vai explorando ao longo do livro. Um desses planos diz respeito à relação que se estabelece entre realidade e ficção, mostrando que a viagem fingida fica verdadeira ao estruturar-se literariamente. É isso que justifica os passeios imaginados por Paris e por lugares menos definidos que desembocam no conhecimento e no interesse recíproco de um pelo outro.

A duplicidade de planos – a fundamentação realista e o desdobramento imaginário – torna-se elemento sugestivo para a reflexão que vem sendo desenvolvida a propósito da literatura na escola. A natureza ficcional da correspondência e o espaço escolar em que ela ocorre ensejam a análise de diversos aspectos implicados no ensino da língua e da literatura, especialmente os relacionados aos objetivos de um programa de ensino que compreende as atividades de redação e leitura. Embora se admita e mesmo se estimule a leitura do texto literário, não se dá a mesma importância ao ensino do texto literário, ou criativo, prática que acaba aparecendo na história examinada de forma marginal.

O terceiro caso refere-se a uma experiência com alunos de pós-graduação em literatura que, convidados a escrever sobre sua história

de leitores, acabam descobrindo que o gênero memórias os conduz a um texto diferente do simples relatório (Antunes, 2007). Quando se lê a representação dessas experiências, a primeira constatação é que as grandes questões da literatura (forma, criação literária, motivação, função, sistema literário, formação do leitor etc.) aparecem concretamente, na história de cada um e, muitas vezes, de forma surpreendente para eles próprios. Seus textos parecem confirmar a hipótese de que, ao assumir a posição de autor em sala de aula, o aluno passa a interagir com os textos literários de forma mais autêntica, retirando-lhes a aura que lhes atribui papel fixo e, no caso da obra, sentido estável. No contexto desta prática, a relação do professor com o programa e com os alunos poderá tornar-se um tanto imprevisível, assim como ocorre com a busca de sentido da obra literária na “comunidade hermenêutica”. O professor será estimulado, ou mesmo obrigado, a preparar-se para um diálogo qualificado do ponto de vista teórico, histórico e da própria intuição crítica, não para transmitir um conhecimento adquirido, mas para participar do processo criativo.

Tratar a leitura e a produção de texto em sala de aula tal como foi sugerido por estes casos apresenta seus riscos. Significa praticar certo desvio em relação à rotina institucional, sem necessariamente negá-la. Para isso, é preciso fazer aquilo que parece proibido pela convenção didática. É preciso também, pelo menos em determinados momentos, incorporar à prática cotidiana procedimentos considerados marginais. Essas ideias não são inéditas no contexto da didática da língua e da literatura no Brasil. A professora Lígia Chiappini foi pioneira ao propor o trabalho integrado com a língua e a literatura. Num texto de 1986, pergunta-se se o ensino em separado das duas disciplinas não seria resultado de uma concepção estreita tanto de uma quanto de outra. E acrescenta:

Até que ponto integrar dinamicamente língua e literatura na escola põe em questão essa concepção, desvendando as possibilidades formadoras de um trabalho com a linguagem que abra novas alternativas para a escola e para a sociedade?

(Leite, 1986: 48)

Nessa mesma linha, em publicação anterior, havia recorrido a Roland Barthes para defender uma concepção de ensino que abalasse “as distinções entre ler e escrever, autor e leitor, professor e aluno, literatura e não literatura, pela força da vontade coletiva de inventar” (Leite, 1983: 43). Essa mudança, no limite, implicaria uma nova política cultural:

Supondo que se admita uma espécie de política cultural ao nível da educação, o problema, na minha maneira de ver, seria transformar os leitores potenciais que são as crianças ou os adolescentes em produtores do texto e não mais em receptores de um texto. Tentar uma espécie de re-elaboração muito profunda das ideias, das práticas do texto, da escrita, de modo que ler seja verdadeiramente, de alguma forma, escrever e que se possa, no fundo, levar o adolescente a uma espécie de prática da escrita, uma prática do significativo, uma prática simbólica, se quiserem, que seja um verdadeiro trabalho.

(Barthes, *apud* Leite, 1983: 43)

Trata-se, sem dúvida, de uma proposta que tende a contradizer os hábitos típicos da escola. Mas, como diz o escritor e professor francês Daniel Pennac, “a maior parte das leituras que nos formaram não foram feitas a favor, mas *contra*”. Segundo ele, “líamos, e lemos, como quem se protege, como uma recusa, como uma oposição”. Acrescenta, ainda, que “cada leitura é um ato de resistência”, concluindo que “uma leitura bem levada nos salva de tudo, inclusive de nós mesmos” (Pennac, 1993: 80-81). Neste sentido, a gratuidade, a leitura por prazer, é subversiva em relação ao dever e à disciplina. Mas, ao se observar a representação desta questão no livro de Albergaria (1997), conclui-se que um comportamento inicialmente avesso às finalidades do espaço escolar revela-se, em sua essência, educativo, pois conduz, num outro plano, ao conhecimento pleno e interessado. A história parece, aliás, dar razão a Rousseau, citado por Pennac, segundo o qual “se obtém mais seguramente e mais depressa aquilo que não se está, de modo nenhum, apressado em obter” (Pennac, 1993: 53). Dessa perspectiva, o livro representaria, de um lado, a subversão das práticas escolares tradicionais e, de outro, uma espécie

de resgate da sala de aula enquanto espaço autêntico. Afinal, é com a palavra escrita, ou seja, pela troca de correspondência, no espaço da sala de aula, que o livro proporciona uma grande viagem, explorando o imaginário, o conhecimento e o amor.

Do ponto de vista pedagógico, essas reflexões pressupõem atividades que deveriam se organizar em disciplina, pois só com objetivos claros, métodos e passos bem definidos é possível adquirir e aperfeiçoar determinadas técnicas, como ler e escrever com fluência e proveito. Ao mesmo tempo, essa disciplina não deveria cristalizar-se em práticas rotineiras que encubram seus objetivos principais. Reside aí a grande dificuldade de se lidar com a arte literária no contexto escolar. É possível escapar desta armadilha com ênfase no potencial criativo da linguagem, estimulando-se, ao mesmo tempo e de forma interdependente, a exploração do aspecto lúdico da linguagem e suas possibilidades expressivas e representativas. Para isso, basta tratar os textos a serem redigidos como verdadeiros, ou seja, produtos da necessidade de criação inerente à condição social do homem, e não como mero exercício escolar.

Para explorar essa dimensão do texto literário, é preciso que tanto o professor como o aluno vejam no seu trabalho, mais do que uma obrigação, um prazer que advenha de um jogo interessado. É curioso observar que o professor, quando, na aula de literatura, analisa uma música popular, usa a adaptação teatral de textos ou explora as artes plásticas, consegue a atenção genuína de seus alunos. Isso talvez ocorra porque não haja uma recusa prévia do assunto por parte do aluno, porque o assunto não é obrigatório, não está no programa, tornando-se por isso objeto de paixão do próprio professor, que se ocupa dele principalmente porque lhe interessa de fato e não porque está no programa e é obrigatório.

Voltando à sugestão do livro *De Paris, como amor*, pode-se interpretá-la como uma estratégia de trazer para a sala de aula aquilo que, na origem, era desvio ou fuga da própria sala de aula, não para enquadrá-lo como conteúdo programático, mas para que continue a funcionar em sua dimensão lúdica e gratuita, que vira conhecimento, compreensão, prazer, amor. Trata-se, em suma, de explorar a questão da norma e do desvio, do programa e da atividade livre para observar a tensão dialética entre esses polos, que são necessários ao ensino e à vida. E um ingredi-

ente fundamental para essa operação é a experiência literária plena. Somente explorando a força da própria linguagem é possível percorrer o texto literário e enredar-se em seus jogos e mistérios.

Nem a organização escolar nem o professor estão preparados para adotar essa prática de forma estruturada, isto é, em um sistema de ensino. A questão central, portanto, refere-se à necessidade de se formarem professores de literatura capazes de conduzir o trabalho com o texto literário nos moldes aqui apresentados. Esta talvez seja a única saída para a literatura enquanto disciplina e para a própria escola. Neste sentido, o problema não se restringe apenas à formação dos professores do ensino básico, que são responsáveis pelos primeiros contatos da criança e do jovem com a literatura. Diz respeito também, e principalmente, à própria atuação dos docentes dos cursos de Letras. Afinal, de um modo ou de outro, seus alunos, ao se tornarem professores, tenderão a reproduzir aquilo que vivenciaram na universidade. Assim, caberia a esses cursos superiores capacitá-los para o ensino da literatura por meio de uma prática que os levasse ao convívio inteligente e interessado com o texto literário.

Refinada e até certo ponto incompatível com a cultura da imagem e da velocidade, a literatura pode não ser um produto de consumo universal, mas não perdeu seu poder libertador e humanizador. E, para convencer um jovem de que vale a pena gastar tempo com a leitura de uma obra, é preciso proporcionar-lhe experiências que valorizam a literatura enquanto construção, enquanto produto estético, única via para a verdadeira formação do leitor.

Referências bibliográficas

- ALBERGARIA, Lino de (1997). *De Paris, com amor*. São Paulo: Saraiva.
- ANTUNES, Benedito (2007). Histórias de leitura: quando a autobiografia pede um narrador. In: Simpósio Internacional "Escrever a Vida. Novas Abordagens de uma Teoria da Autobiografia". São Paulo. *Autobiografia 2005*. Rio de Janeiro. CD-ROM.
- BARTHES, Roland (2004). Literatura / ensino. In: _____. *O grão da voz: entrevistas – 1962-1980*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes. p. 331-43.

- CANDIDO, Antonio (1995). O direito à literatura. In: _____ *Vários escritos*. 3.ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades. p. 235-63 (1ª ed. 1989).
- CANDIDO, Antonio (2002). A literatura e a formação do homem. In: _____ *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. p.77-92 (1ª ed. 1972).
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes (1986). Gramática e literatura: desencontros e esperanças. *Linha D'Água*, São Paulo, nº 4, p. 43-49.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes (1986). *Invasão da catedral*: literatura e ensino em debate. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983 (Série Novas Perspectivas, 6).
- LUPERINI, Romano (2000). *Insegnare la letteratura oggi*. Lecce, Itália: Piero Manni.
- MORLEY, Helena (1998). *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras (1ª ed. 1942).
- PENNAC, Daniel (1993). *Como um romance*. Tradução Leny Werneck. Rio: Rocco.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1996). Literatura para todos. *Literatura e sociedade*. São Paulo, nº 1, p. 16-29.
- PROSE, Francine (2009). *Ler como um escritor*. Tradução José Luís Luna. Cruz Quebrada: Casa das Letras.
- ROCCO, Maria Thereza Fraga (1992). *Literatura/ensino: uma problemática*. São Paulo: Ática.
- TODOROV, Tzvetan (2009). *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel (1ª ed. 2007).

INTELECTUAIS NO TRABALHO DE FORMAÇÃO DE LEITORES CRÍTICOS

Graça Paulino

Universidade Federal de Minas Gerais

Intelectual é um termo de sentido deveras complicado. Lembremos que Gramsci considerava a possibilidade de todos os seres humanos serem intelectuais, já que todos temos a capacidade de “pensar e agir, de elaborar conhecimentos, de acumular experiência, de ter uma sensibilidade, um ponto de vista próprio” (Semeraro, 2006: 379). Quando, porém, intelectuais falam sobre intelectuais, preferem vê-los como outros, assumindo uma enunciação “de fora”. Não é o caso deste texto, em que, contrariando um costume, aceito minha possível, embora extremamente questionável, condição de intelectual, por ser professora de ensino superior, com atuação, por mais de trinta anos, na Graduação e na Pós-Graduação de uma Universidade pública. Este é, pois, também um ensaio de autocrítica.

Maria Zilda Cury, professora titular da Universidade Federal de Minas Gerais, uma das cinco instituições avaliadas como as melhores do país, cita, em livro de 2008, intitulado *Intelectuais e vida pública*, sete livros sobre intelectuais, publicados no Brasil a partir de 2004. Com o dela, seriam no mínimo oito livros em quatro anos, provando, assim, que falar dos intelectuais teria virado moda no novo século. Ela nega o modismo e atribui tanto espaço a “novas configurações, nos campos político e cultural” (Cury, 2008: 12), causadas principalmente pela globalização, que exige dos intelectuais uma atenção especial para a complexidade e a busca de outras formas de reflexão. Se ela entrou nessa temática, ao lado da co-organizadora da coletânea, Ivete Walty, é o que faço tam-

bém aqui, talvez apenas para manter viva a polêmica, longe de soluções fáceis. Se entre os políticos são poucos os intelectuais, entre os professores universitários o senso comum afirma que são muitos, ou que pelo menos deveriam ser.

Em 22 segundos, o Google me deu 4.130.000 resultados para a pesquisa do termo *intelectual* no dia 7 de outubro de 2010. Achando demasiadamente alto o número de referências, deixei o assunto para pesquisar posteriormente na internet. Acabei de imediato apelando ao dicionário, que, se é designado no Brasil como “o pai dos burros”, jamais deveria ser aberto por uma intelectual. Encarei a desonra. Entretanto, como uma ‘burra metida a besta’, expressão popular também brasileira que sentido mais jocoso não poderia ter, procurei logo o *Dicionário Latino-Português* do respeitável filólogo luso Francisco Torrinha, diplomado em Braga, Coimbra e Porto, onde foi catedrático.

Encontrei o adjetivo *intellectualis*, adjetivo que remetia, como derivado, ao substantivo *intellectus*: entendimento, inteligência, compreensão. O substantivo latino que designa “aquele que compreende” é *intellector/ intellectoris*. Com isso foi lembrado o conhecido *lector*, pois só lhe foi acrescentado um prefixo, tendo “intel” a mesma função de “inter”. Vê-se bem o impasse: estava lidando com o mesmo elemento compositivo *leg*, velho conhecido, desde quando quis saber o sentido original de *lector* e o pai dos burros ensinou que, vindo de *leg*, poderia significar colher, reunir, recolher, dobrar, escolher, elege, roubar, espreitar, surpreender, revistar, tocar de leve, fazer leituras, explicar. O termo “legal”, sem dúvida, está nesse grupo etimológico. O tema deste texto, evidenciado em seu título, continha, pois, uma sinonímia viciosa: intelectual e leitor são etimologicamente o mesmo sujeito, aquele que pode escolher, elege, ler, roubar e ainda explicar. Uma mistura exótica de intelectual, leitor, eleitor, político e professor.

Mas, como diria, em *Oração aos moços* (Hedra, 2009/1920), Rui Barbosa, aparentemente membro desse mesmo grupo social heterogêneo de intelectuais, há que se levar aqui em conta a regra da igualdade, que consistiria em “quinhoar desigualmente aos desiguais, na medida em que se desigualem” (p. 46). Obedecendo a tal lei, vamos falar de intelectuais e de leitores como se os primeiros fossem diferentes dos segun-

dos. *Mutatis mutandis*, são também chamados de leitores os que ensinam sua língua e literatura em universidades de países estrangeiros. Mas esse nobre sentido não nos interessa agora, pois pensamos nos leitores comuns, em constante formação, e aqueles que atuam como formadores já são considerados leitores bem formados.

Há uma história, já muitas vezes narrada, quando autores se referem ao termo “intelectuais”. Esse termo foi usado com alarde num manifesto em favor de Dreyfus, oficial injustamente condenado ao degredo como traidor da pátria francesa, no final do século XIX. Liderado por Emile Zola, esse “Manifesto dos Intelectuais”, que conseguiu a revisão do processo e a libertação do oficial, foi assinado por diversos artistas, escritores, cientistas de renome. O sucesso popularizou o uso do termo “intelectuais”, sem, contudo, definir bem seu sentido próprio. Os intelectuais começaram a ser vistos como um grupo social de sábios que se voltava para causas públicas e agia contra injustiças. Isso os tornaria diferentes dos eruditos, pensadores cuja representação social apontava para gabinetes fechados, alheios ao mundo e a suas mesquinhas.

Ora, se há diversos sentidos para esse termo com que brincamos até agora, essa brincadeira não precisa terminar. Tanto o intelectual pode ter em sua obra um forte sentido crítico, quanto pode esta também esvaziar-se em pretensiosas empreitadas, como vemos, às vezes, acontecer entre os professores universitários – eis aqui um exemplo, que será retomado – ou entre os membros da Academia Brasileira de Letras. Fundada por Machado de Assis, esta abriu, durante a ditadura iniciada em 1964, suas portas para gerais e líderes da extinta Arena, partido de apoio aos militares.

Se o exemplo de degradação autoritária da Academia Brasileira de Letras foi já devidamente apontado, a Universidade ainda merece que se estenda sobre ela uma visão crítica e, principalmente, uma visão mais preciosa, de que muito precisamos: a de autocrítica. Considerar que no Brasil os intelectuais são professores universitários seria uma visão redutora e equivocada. Temos intelectuais que fazem questão de não assumirem as tarefas e títulos dessa instituição, tomando essa atitude como uma questão de honra. Basta lembrarmos de dois auto-

res contemporâneos no Estado de Minas Gerais, Brasil, que assim se posicionam: Affonso Ávila e Sebastião Nunes.

Não foi inútil, embora pouco citado, o livro que Derrida escreveu, *A universidade sem condição* (2003). Exatamente pela falta de ação crítica, é como se a universidade não existisse de fato na vida social. A instituição, que deveria ser o último lugar da resistência crítica, se tornou espaço de pensamento único, de mercado ditador das pesquisas e de trabalho padronizado. Defendendo as Ciências Humanas ou Humanidades, Derrida encontra nelas ainda uma possível produção de “acontecimentos de pensamento”, ou eventos de desconstrução.

Mas sabemos serem raras as vozes de protesto político dentro da universidade, e, quando ocorrem, muitas vezes as vemos cair no riso de colegas majoritários. São poucos os que conseguem pensar sobre isso sem serem ridicularizados pelos colegas. É o caso do nono livro deste século sobre intelectuais brasileiros, *Para quem pesquisamos, para quem escrevemos: o impasse dos intelectuais*, em que Antônio Flávio Moreira, Magda Soares, Roberto Follari e Regina Leite Garcia, quatro professores universitários de respeito, isto é, considerados intelectuais pelos pares, pensam sobre seus compromissos sociais, indagando-se sobre o sentido de suas produções na área da Educação, com sua crise aparentemente insolúvel. Na Apresentação do livro, Nilda Alves e Pablo Gentili falam da urgência da construção, na América Latina, de um diálogo entre pesquisadores que atuam no campo das Ciências Sociais. Argumentam que, sendo o lugar de maior desigualdade social do planeta, com mais de 220 milhões de pessoas vivendo abaixo da linha de pobreza, a América Latina exige de seus intelectuais “avançar na formulação de idéias e alternativas que nos ajudem a pensar e construir uma escola e uma sociedade onde o direito à educação seja mais que uma formal promessa” (p. 9). Regina Leite Garcia discorre logo a seguir sobre a dificuldade enfrentada por ela na tentativa de falar e escrever para as professoras das séries iniciais da educação básica. Cita, em seu apoio, Michael Apple, intelectual militante que foi buscando uma escrita mais clara, comprometida com as classes populares. Tratar-se-ia de um “intelectual amateur”, não profissional, segundo Edward Said, outro defensor da atuação pública dos intelectuais.

Entretanto, o livro não explicita um pensamento único dos quatro autores sobre a participação dos intelectuais da Universidade nas questões culturais que envolvem a maioria da população. Roberto Follari se posiciona contra a possibilidade de intelectuais pesquisadores estenderem suas funções no trabalho de divulgação dos saberes acadêmicos. Ele acredita que essa função cabe a outros, aos divulgadores científicos, que estariam em outro espaço cultural da sociedade, e teriam a preocupação de fazer o conhecimento chegar a outros grupos sociais. Afirma que a questão está numa dimensão que ultrapassa a dicotomia estabelecida entre populistas e elitistas, pois a linguagem científica exclui inevitavelmente leitores leigos. Discorda, assim, de Boaventura Sousa Santos, que acredita numa primeira ruptura, quando ocorre distanciamento do pesquisador com relação ao senso comum na produção de conhecimento para depois voltar ao social, ao cotidiano, numa linguagem acessível à maioria da população. Para Sousa Santos haveria uma primeira ruptura que depois seria invertida. Follari diz que nesse movimento de re-tradução, a mudança de linguagem acarretaria uma perda epistemológica.

Já Magda Soares demonstra uma predisposição dos pesquisadores no que diz respeito a serem lidos por seus pares, acarretando uma certa dificuldade para mudar de léxico, de sintaxe, de informatividade, de gênero textual, na possível tentativa de escrever para professores da educação básica. Como considera que pesquisadores não podem sonegar o conhecimento aos que dele precisam, posiciona-se no sentido de uma aprendizagem que removeria esse obstáculo textual, permitindo a comunicação com professores e alunos e outros agentes da educação que são leitores leigos.

Destaca-se a grande crise da educação brasileira, mas possivelmente esta se dissolve em pequenos lapsos, em rápidas lágrimas. Na segunda semana de outubro de 2010, encontrei uma colega aos prantos no estacionamento da Faculdade de Educação da UFMG. Ela, que se aposentara na semana anterior, ao voltar para apanhar seus pertences, encontrou tudo vazio. Tinha trabalhado por 35 anos na mesma faculdade, mas sua sala precisava urgentemente de outro locatário, por isso o pessoal da limpeza pôs tudo que era dela em caixas e levou para o cômodo de achados e perdidos. Juntaram-se outros colegas, ficamos a ouvi-la, mas na hora

nada fizemos. São episódios aparentemente pequenos, signos de nossa falta de ação, sinais de desumanização, de reificação, que se ligam numa grande rede em que intelectuais se calam.

A representante de um órgão central da Universidade em que trabalho tentou, no ano de 2009, explicar-nos por que, a cada professor que se aposentava ou morria, não se abria um concurso novo para preencher a vaga. Ela disse que nós éramos como moedas de um banco, moedas de valores diferentes. Às vezes, o banco de docentes precisava de mais moedas para substituir o valor daquela que se tinha baixado. Todos ouviram isso calados, eu me retirei da sala, porque não iria discutir com ela, representante de um poder complexo, ligado à lógica do mercado, em que o saber e a docência de fato não têm muita importância. Produção, sim, por isso os professores de Pós-Graduação devem produzir muitos artigos para periódicos qualificados com letra A, mas os da Graduação ficarão lá até a aposentadoria, sem sentir seu valor reconhecido. Que conhecimento é esse, que se mede por títulos e quantidade de artigos publicados? Que mestrado é esse, que se faz em dois anos? E por que nos calam, por que a palavra crítica foi abolida de muitos de nossos textos?

Desde a eleição do socialista François Mitterrand para presidente, no início dos anos 1980, na França, veio sendo cobrado pela imprensa o silêncio dos intelectuais, pois, diante de sucessivas medidas governamentais rigorosamente capitalistas, não houve reação pública dos bem pensantes. Esse silêncio dos intelectuais foi quebrado por alguns que apenas se auto-justificaram, alegando descrença na força política de sua voz, e por outros que lamentaram a morte dos mestres falantes, como Sartre, Lacan, Barthes ou Althusser. A expressão “silêncio dos intelectuais” ressurge, pois, nesse contexto político francês da última década de 80 passada.

Em 2005, em outro século e em outro contexto, o intelectual Adauto Novaes, jornalista e professor da “velha guarda”, que muitas vezes conseguiu congregar pensadores brasileiros de diversas tendências e gerações, organizou um ciclo de conferências sobre o silêncio generalizado dos intelectuais no Brasil. Esse conjunto de textos se transformou no livro *O silêncio dos intelectuais*, publicado em 2006 pela Companhia das Letras.

Na Apresentação do livro, tentando justificar o silêncio, Novaes começa afirmando que o mundo vive uma crise sem precedentes, já que as anteriores nos permitiam imaginar outro futuro, enquanto esta, ao construir um presente sem referências, consegue fazer-nos viver num hoje eterno, sendo o passado e o futuro abolidos. A tradição e seus valores são vistos como ultrapassados e negados como um mal. A previsão de uma sociedade organizada de forma diferente e mais feliz é considerada utópica. Talvez a isso se deva mesmo o chamado silêncio dos intelectuais, embora seja outra a visão de Boaventura Sousa Santos, ao propor um campo de possibilidades capaz de romper os limites do fundamentalismo neoliberal (2006: 62).

Mas quem fez com que essa visão de mundo prevalecesse? Provavelmente, também outros poderosos intelectuais, é claro, esses seres difíceis de definir, por considerarem sua obra exterior e superior à vida cotidiana, esta vida cheia de pequenos afazeres ou problemas materiais. Mas há um ponto frágil nessa superioridade hermética: os intelectuais teriam se tornado desnecessários, descartáveis, numa organização política e econômica que despreza a crítica. Estaríamos hoje assistindo ao desaparecimento dessa representação do intelectual, trocada pela do especialista competente, submisso às instâncias de poder econômico e político.

Alega Novaes, concordando com Maurice Blanchot, que não podem existir intelectuais em tempo integral, pois apenas uma parte do sujeito se desvia temporariamente de suas tarefas imediatas e se leva de volta ao mundo para “julgar e apreciar o que se faz” (p. 10). Seria nesse trânsito incessante e repartido que se poderia tentar esboçar um perfil dos intelectuais, ocupantes de um entrelugar na sociedade moderna. Mal instalado num pequeno espaço de vigília do qual se afasta às vezes e ao qual sempre volta, o intelectual quer ser um guardião que cuida de pensar sobre os outros e sobre a vida pública mais que sobre si mesmo, embora necessite sobreviver e, na maioria das vezes, sobreviva às custas de tais reflexões.

Novaes cita Sloterdijk, um pensador pós-humanista que ridiculariza os intelectuais engajados, ao dizer que, enquanto eles esperavam acontecer a revolução dos trabalhadores braçais, ocorreu a verdadeira revolução, a da tecnologia, que eles nem foram capazes de enxergar. E, preci-

sando menos de trabalhadores braçais, substituídos por robôs, o sistema pode desempregar e desvalorizar mais ainda os trabalhadores que, assim, não mais têm a possibilidade da revolução proletária.

Novaes, entretanto, não foge a um viés humanista e crítico, quando troca Slorterdijk por Derrida. Para este, ao tomar publicamente a palavra, cabe ao intelectual associar-se aos que se vêem privados do direito à fala ou à escrita. Isso exigiria hoje do intelectual escrever ou falar em outros tons, mudando os códigos e os ritmos. Para Novaes, significa que o intelectual pode aproximar-se da mídia e dos recursos audiovisuais da vida contemporânea, usando-os em favor da divulgação de questionamentos, para uma plateia maior que a de seus pares.

Esse papel questionador dos intelectuais em suas exposições públicas, cujo maior símbolo ainda seria Sartre, é melhor caracterizado por Edward Said, que participou, em 1993, de uma série de conferências radiofônicas, antecipando com suas intervenções a complexidade dos problemas sociais e políticos que hoje mais nos angustiam. Essas palestras foram reunidas em livro no Brasil, em 1995, com o título de *Representações do intelectual*. Para o autor, a maior limitação sofrida pelos intelectuais contemporâneos residiria em seu “profissionalismo”. Não ferir hierarquias, não fugir dos paradigmas dominantes ou dos limites já aceitos corresponderia a uma busca do não controverso e do apolítico, posição que não se mostra adequada a verdadeiros intelectuais que deveriam, pelo contrário, abrir perspectivas, propor novos horizontes, perturbar em vez de acalmar seus ouvintes, espectadores ou leitores. Isso só se tornaria possível fora das especializações e fora de instituições em que prevaleça a busca de títulos ou promoções.

Said, nessa proposição, nega a sobrevivência de intelectuais no mundo acadêmico de hoje, em que não há espaço para amadores, pois o nosso profissionalismo de pesquisadores é contado dia a dia, em cada publicação. Paradoxalmente, o excesso de publicações às vezes as torna medíocres, já que sacrifica o tempo da reflexão e, principalmente, o tempo da ação socialmente direcionada.

Aliás, antes dele, Russel Jacoby, autor de *Os últimos intelectuais* (1990), acusara o isolamento das universidades, a profissionalização dos produtores intelectualizados e o fim da vida boêmia, criativa, como

as principais causas do desaparecimento de figuras como Norman Mailer da cena intelectual norte-americana. No Brasil, há quem cite Paulo Francis como um dos nossos derradeiros intelectuais independentes, mas resta saber até que ponto continuou nosso, em sua veneração a New York e em sua negação de toda a vida cultural brasileira. Melhor teria feito Paulo Freire, este, sim, um intelectual brasileiro formador de leitores críticos. Na França, Sartre ocupa lugar semelhante, embora seu horror a distinções tenha sido mais radical, a ponto de negar-se a receber o Prêmio Nobel em 1964.

Pensemos, agora, mais de perto, na situação brasileira. O PIB brasileiro apresentou um crescimento de 16% entre 1995 e 2003, enquanto no mesmo período o faturamento declarado pelas editoras teve uma queda de 48% (EARP, 2005: 29 e 30). Dessa forma, fica claro que a indústria editorial não contribuiu para o aumento do PIB. Altbach (1997), citado por Oddone (1998: 30), diz que: [...] “A atividade editorial tem uma importância que ultrapassa seu limitado papel econômico, porque ela é essencial à vida cultural, científica e educação das nações. [...] A produção de livros - que reflete de maneira direta a cultura, a história e os interesses de uma nação ou de um povo - é algo que não pode ser transferido a terceiros. [...] Essa é uma parte vital de uma cultura”.

Nesse sentido, a atividade editorial seria diferente, merecendo consideração diferenciada, na perspectiva de crítica à indústria cultural? Se a expansão dos níveis de produção editorial representasse uma melhoria das condições de letramento para a maior parcela da população brasileira, as chamadas “classes D e E”, condenadas a ignorar os produtos impressos legitimados por uma sociedade letrada, caberia aos intelectuais lutar por essa expansão. Mas são muito poucos os que estão envolvidos nessa luta de alfabetização e letramento da parte majoritária e carente do povo brasileiro. Fechados no mundo de seus pares, mundo capaz de ler com reflexão crítica textos complexos, a maioria dos intelectuais brasileiros escreve para poucos sem envergonhar-se por isso, já que é exatamente esse tipo de produção que a academia e o lado acadêmico do governo valorizam. Nas inspeções de produção bibliográfica que a CAPES realiza junto às universidades, os textos didáticos e paradidáticos não recebem pontuação, como se fossem destinados a uma rala, como se a legibilidade

de e a simplicidade lingüística não fossem um trabalho difícil para os autores que não cedem ao ímpeto da forma hermética. A área da Educação, que deveria ser a mais voltada para um processo de democratização cultural, ao contrário, considera piores na tabela Qualis periódicos de divulgação científica, relegados, aliás, a outras estratégias de avaliação, consideradas à parte.

Querendo manter o *status* de Ciência, essa área de conhecimento nada consegue mudar, mesmo que as políticas públicas proponham estratégias de abertura educacional e cultural, como no governo Luís Inácio Lula da Silva. Duas linguagens, dois códigos, duas posturas se batem, sem que a defasagem seja denunciada. Dois brasis se separam: o dos professores intelectuais de escolas públicas superiores que vão a congressos internacionais e escrevem em inglês e o dos professores de escolas públicas básicas que não têm salários para comprar livros nem para pagar uma banda larga da internet. Naturalizou-se esse distanciamento, e, caso haja algum protesto, será considerado indevido, pois não há verbas para todos. Se os intelectuais se queixarem, que abandonem seus cargos e encarem o trabalho braçal.

Quem se dedicou e se dedica com afinco à definição do perfil dos intelectuais brasileiros é o sociólogo e professor titular da USP Sergio Miceli. Seu livro, *Intelectuais à brasileira*, de 2001, fruto de tese de doutoramento orientada por Pierre Bourdieu, desvela as condições de produção de nossos escritores durante as primeiras décadas do século XX. Mostra que o termo “pré-modernismo” foi criação dos modernistas para destacar sua autonomia com relação a toda produção anterior, como se esta não tivesse méritos próprios. Mostra que tanto na república velha quanto na nova, o protecionismo, as amizades de interesse econômico e simbólico, os cargos arranjados eram práticas comuns entre os intelectuais mais respeitados do país.

Mas sua visão herda de Pierre Bourdieu a pior herança, a do determinismo econômico. Isso o faz, por exemplo, restringir as referências a Monteiro Lobato a um espaço no mínimo estranho. Numa nota que se segue a uma série de capítulos em que trata de poder, sexo e letras na república velha, citando as ações de sobrevivência dos herdeiros das oligarquias rurais de São Paulo e das regalias dos que viviam em torno

do Itamarati, no Rio de Janeiro, Miceli afirma que não citou Lobato porque sua história não acrescentaria sequer um elemento relevante ao quadro coletivo que quis traçar. Depois volta a referir-se a Lobato, como editor-chefe da *Revista do Brasil*, apenas para destacar o que ele considera um caráter comercial que a revista teria assumido. Entretanto, o que Miceli cita como provas dos alvos comerciais mirados por Lobato são exatamente tudo de melhor que a *Revista do Brasil* apresentava. Em palavras dele, seriam comerciais, por exemplo, o cosmopolitismo intelectual, a coexistência de autores provenientes de conjunturas intelectuais distintas, a diversidade de gêneros, o empenho em dar cobertura aos principais tópicos em torno dos quais se articulava o debate político e intelectual da época (p. 91).

O enterro simbólico de Lobato por Miceli se completa com uma breve biografia, em que destaca o seu pertencimento à classe dominante, que tinha de ser bem educada, mesmo tendo como única opção o bacharelado em Direito. Fala da permanência forçada de Lobato em Taubaté como um período de espera pela morte do pai e pela herança de 2 mil alqueires de terra. Essa permanência forçada no interior se desloca para Areias, apenas para garantir um cargo público. Sua preocupação em ganhar dinheiro, juntar dinheiro, economizar dinheiro são destacadas. Lobato, segundo Miceli, torna-se um empresário da literatura por acaso, pois pensaria também numa fábrica de doces ou em qualquer indústria que lhe trouxesse lucros. O fato de seus livros serem muito lidos, verdadeiros *best-sellers* da época, é tratado como mero sucesso comercial. Tanto os primeiros, que se destinavam a leitores adultos, quanto sua produção para crianças, e seus investimentos como editor são considerados por Miceli como um sucesso comercial que Lobato teria perseguido durante toda a sua vida.

Melhor é continuar vendo Lobato como o viu Hallelwell, em *O livro no Brasil*: Lobato foi o primeiro brasileiro que se ocupou em fundar e manter uma grande editora brasileira. E foi também o fundador de uma literatura infantil de fato brasileira. Essa visão é especialmente importante hoje, quando vemos nossas grandes editoras sendo passadas a capitais estrangeiros, como se fosse natural acontecer isso no processo de internacionalização cultural. Esperamos que o número de traduções

não vá crescendo a ponto de dificultar ainda mais a produção literária num país como o nosso, que conta com tantos escritores talentosos, muitos deles ainda inéditos.

Merece nossa atenção também o que está ocorrendo com os impressos. Transformados em arquivos, num processo inevitável e crescente, ao mesmo tempo em que se abre um enorme espaço digital para a circulação em rede dos textos abre-se uma perda maior para a autoria. A morte do autor fora prevista e descrita por Foucault e Roland Barthes em 1969. Morte do autor como origem do discurso, mas a tecnologia faz com que seja uma morte por dilatação dos textos, que insistem em ficar se reproduzindo atabalhoadamente entre os outros. Continuamos escrevendo, a publicação incessante nos é exigida nas universidades, mas pouco tempo sobra para a leitura acadêmica de escolha. Legere: escolher, eleger... Como saber o que de fato significa uma eleição, com tantos anúncios prometendo aos povos o paraíso?

Fora as perdas de caráter cultural, estão na ordem do dia as discussões sobre perdas materiais nas instâncias de produção. A internet é o poço em que Alice vai caindo, sem lhe enxergar o fundo. Não há fundo. Como a cumprir uma profecia de Deleuze escrita e publicada também em 1969, *A lógica do sentido*, o paradoxo de um sentido que prolifera incessantemente faz-nos viver com Alice no mundo do *non sense*, sem medida, em que o demasiado e o insuficiente convivem. Lemos muito e o que deixamos de ler se multiplica em progressão geométrica, exibindo-se incessantemente capas, temas, misturas, gêneros novos. Voltaremos a uma superfície conhecida? Ou essa multiplicação deixará de ser desorientadora só para quem souber a que laços da rede se dirigir? Nesse caso, mais uma tarefa caberia a nossos intelectuais de vanguarda: orientar os menos experientes a encontrar, na complexidade das redes que misturam o comércio e a cultura, informações que valham a pena e que não se confundam com instâncias materiais bem sucedidas no mundo virtual.

As crianças, por não viverem nem saberem com dor o desmedido, podem ainda aproveitar-se do que lhes oferece a cruel indústria da cultura. A publicação para crianças no Brasil assumiu neste século tal proporção e tal qualidade que poderíamos sem medo afirmar que muitos dos intelectuais em ação estética se preocupam, sim, com a formação de jo-

vens leitores críticos. E, num aparente paradoxo, incentivam com seus livros criativos a leitura dos bem jovens, das primeiras séries do ensino fundamental, que passam, quando as mediações não são comerciais ou apenas equivocadas, a gostar de ler. E a saber como fazê-lo.

Nas escolas, às vezes não ocorre a leitura literária dos pequenos alunos porque os próprios professores, os braçais, não a conhecem. Leram por obrigação escolar e quando já formados às vezes lêem por obrigação profissional. Muitos cursos de Pedagogia não trazem em seus currículos uma formação literária para seus alunos. Alguns pedagogos encontram na contação de histórias para as crianças uma solução mágica, mas é sabido que a oralidade não substitui a leitura propriamente dita. Se vivemos numa sociedade letrada, a legitimação da leitura literária no cotidiano, no processo que constitui o verdadeiro letramento literário, deve perder o caráter de prática de elite, desde a infância sendo estendida à maioria que está nas escolas públicas.

O que é de fato a formação de um leitor? Ninguém é leitor formado, nem existe essa titulação. Os leitores se vão formando pela vida afora, uns com mais facilidade, outros com muitas dificuldades. Nem adianta perguntarmos por que as dificuldades compõem a vida da maioria da população, pois corremos o risco de julgarmos natural a diferença. As crianças pobres têm acesso apenas aos livros didáticos comprados pelo MEC, os adultos pobres não têm tempo nem disposição para livros. Eleitores, eleitos e leitores se juntam novamente para perguntar: por que o Brasil não é ainda um país literário? Por que as políticas públicas de leitura parecem tão corretas, tão belas, e o povo brasileiro continua sem ler bons livros de fato? Há quem culpe o catolicismo, já que um protestante tem de aprender a ler a Bíblia. Uma opção de igreja vai ser responsabilizada? Há que haver uma mudança econômica, como disse Gramsci, e essa mudança tem de voltar-se de fato para o apoio financeiro a livros e bibliotecas, nas periferias, nas cidades pequenas do país. Os grandes espetáculos cinematográficos e teatrais não podem continuar recebendo verbas públicas enquanto cobram ingressos caros e se dirigem a uma parcela pequena da população.

Os investimentos brasileiros em bibliotecas públicas de verdade, com acervo diversificado e atualizado, com profissionais formados e

bem remunerados são os menores do mundo. Propuseram, numa visão confusa quanto a grupos culturais, transformar as bibliotecas escolares, aquelas em que já não cabem os alunos, em bibliotecas comunitárias. Ora, isso é tirar do mendigo para dar ao pedinte. Temos de formar mediadores de leitura bem letrados, criar espaços adequados para a leitura, temos de agir no sentido de criar um Brasil literário que saia do sonho e vire realidade. Temos? Que plural é esse, senão o dos intelectuais? Mas intelectuais se calam, perdendo sua forma maior de agir. Trata-se de ações que exigem instâncias de poder material e político. Para isso, que se juntem empresários e governo, mas que o dinheiro chegue aonde tem de ir e não pare em escândalos declarados e silêncios envergonhados.

Enfim, precisamos de muitos intelectuais engajados à maneira de Edward Said no primeiro escalão do governo, para que as verbas para bibliotecas escolares e públicas de qualidade sejam consideradas prioritárias. Precisamos também de muitos intelectuais engajados para que haja uma verdadeira operação de salvamento da rede pública de ensino no Brasil. Aquela parte do intelectual citado por Derrida, que observa, avalia e age no sentido de mudanças sociais, não pode tolerar que se mascare o acesso à escola pela simples presença do aluno, pela bolsa-escola, alunos desinteressados por matérias desinteressantes, ensinadas de forma desinteressante. Precisamos de muitos paulos freires, muito mais que de paulos francis.

Acabamos, inevitavelmente, por distinguir, como Gramsci, dois tipos de intelectuais: o primeiro tipo, que predomina, são os intelectuais que, evidentemente, pensam, mas pensam só nos seus objetos, esquecidos da população, esquecidos dos outros que moram sobre os lixões e morrem sob eles. Segundo Gramsci, são os intelectuais tradicionais, “fechados em abstratos exercícios cerebrais e alheios às questões centrais da própria história” (Semeraro, 2006: 377). O segundo tipo, o dos intelectuais orgânicos, são os que pensam também nos seus objetos, mas se mantêm comprometidos com os sujeitos à sua volta, com as condições materiais e culturais da vida desses outros, esses tantos outros que não estão aqui, mas estão ali, lá e acolá. Esses pensadores que exercem funções políticas, culturais, educacionais realizam um trabalho que envolve

a ciência conectada à economia, vindo que só a partir de reformas econômicas se torna possível uma reforma intelectual, cultural e ética.

Como tratamos da formação de jovens leitores, é importante destacar que o problema do distanciamento com relação à literatura e aos livros em geral se dá na juventude, quando a produção de qualidade se torna mais rara e o didatismo se impõe através dos temas transversais. Agora chegou também às escolas algo que sempre deveria ter estado dentro delas, a história da cultura africana, mas chegou como matéria escolar e a padronização editorial por encomenda aumentou. Intelectuais que escrevem literatura para jovens deveriam lembrar-se, com Barthes, que ela pode ensinar tudo, enquanto parece nada ensinar. Seu modo de ensinar passa necessariamente pelo imaginário, nunca por ordens e lições objetivas, e isso significa que um jovem pode ler uma narrativa protagonizada por brancos e, ao sentir a falta de negros, vai buscá-los em outros textos, acabando por encontrá-los das mais variadas formas.

Resta-nos pensar no que podem ainda fazer os intelectuais que sobrevivem nas universidades. Se o dia a dia dos pesquisadores universitários de Filosofia e Ciências Humanas é bem controlado e financiado, pouco se fala nas instituições sobre o ensino de graduação, e, quando se fala, é com idealismo desaperaçado, quando não com descaso ou crítica vazia, sem alternativas. Os cursos de licenciatura não estão mais sendo procurados. Enquanto faltam professores na educação básica, as universidades não são capazes de atrair jovens para essa formação docente. Sabemos bem a causa desse problema: no Brasil, os cursos de licenciatura são julgados como cursos menores pelos intelectuais das maiores universidades, que querem dar aulas na Pós-Graduação, deixando os cursos de Graduação entregues a alunos bolsistas e a substitutos.

O IDH é a síntese de três fatores – longevidade, educação e renda – apresentados no Relatório de Desenvolvimento Humano do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. Situa o Brasil em 63ª posição entre 177 países auditados, ficando atrás, inclusive, de sete países da América Latina: Argentina (34º), Chile (37º), Uruguai (46º), Costa Rica (47º), Cuba (52º), México (53º) e Panamá (56º) (AFP, 2005). Além do IDH, outros índices são preocupantes não apenas pelo seu reflexo na atividade educacional e editorial especificamente, mas porque

demonstram que a maioria da população do país ainda está distante de alcançar o desenvolvimento nacional e a cidadania.

Caberia hoje aos melhores professores universitários resgatar sua intervenção pública, assumindo turmas de Graduação, levando-lhes suas aulas brilhantes, com sua erudição cativante, com seu olhar culturalmente mais amplo, mais aberto, mais questionador de firulas, repetições e preguiças mentais. Caberia também a esses intelectuais das universidades abri-las para a sociedade, em trabalhos de pesquisa e extensão que resultem em melhores condições de vida para a população, mesmo que sejam atingidos com rapidez apenas os vizinhos dos *campi*. Isso se mostra urgente porque o direito de ir e vir, um dos direitos humanos mais desrespeitados num país do tamanho do Brasil, tem um custo muito alto para os pobres de salário mínimo, que ainda estão fora da internet, fora do cinema, fora do teatro, fora da biblioteca, fora da livraria. Nós, de dentro, é que temos de sair ao seu encontro. Vamos para lá, para o outro lado, usando os meios a que temos acesso, pois melhores que o silêncio são a fala e a escrita de trânsito social mais amplo, além de outras ações sociais comprometidas.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Rui (2009/1920). *Oração aos moços*. São Paulo: Hedra
- DELEUZE, Gilles (1969). *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva
- DERRIDA, Jacques. (2003). *A Universidade sem condição*. São Paulo: Estação Liberdade
- GRAMSCI, Antonio (1995). *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- HALLEWELL, Laurence (1985). *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: T. A. QUEIROZ/EDUSP
- JACOBY, Russel (1990). *Os últimos intelectuais*. São Paulo: EDUSP
- MICELI, Sergio (2001). *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras
- MOREIRA, Antônio Flávio et al. (2003). *Para quem pesquisamos, para quem escrevemos*. São Paulo: Cortez, 2003
- MOREIRA, Antônio Flávio et al. (2003). *Para quem pesquisamos, para quem escrevemos*. São Paulo: Cortez

- NOVAES, Adauto et al. (2006). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia das Letras
- SAID, Edward (2005). *Representações do intelectual*. São Paulo: Cia das Letras
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2006). *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez
- SEMERARO, Giovanni (2006). Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós-modernidade. IN: *Cadernos Cedes*, Campinas, vol.26, n. 70, p. 373-391
- TORRINHA, Francisco (1942). *Dicionário Latino-Português*. Porto: Gráficos Reunidos
- WALTY, Ivete & CURY, Maria Zilda (2008). *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG

LINGUAGENS EM SALA DE AULA: RECURSOS PARA FAVORECER A COMUNICAÇÃO DOCENTE

Maria Lucia Marcondes Carvalho Vasconcelos
Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo

A escola, espaço onde se dá a educação formal, organiza suas ações em torno de múltiplas possibilidades de interação entre seus diversos atores, componentes da ação educativa. Interação aluno-aluno; professor-aluno; professor-professor; pais-professores etc. No espaço da sala de aula, cenário privilegiado onde se desenrola, efetivamente, o processo de ensino-aprendizagem, professor e aluno, em constante interação, são atores centrais desse processo, protagonistas de uma cena onde não há coadjuvantes.

Esses dois atores vivenciam a interação, que se traduz na influência recíproca que tais participantes da cena educativa exercem sobre suas respectivas ações, quando se encontram física e presencialmente uns com os outros (GOFFMAN, 1973 *apud* CHARADEAU e MAINGUE-NEAU, 2004: 281-284). Para Lakatos e Marconi (1999: 87), interação é o espaço da reciprocidade das ações sociais, mutuamente orientadas, que se distingue “[...] da mera interestimulação em virtude de envolver significados e expectativas em relação às ações de outras pessoas”.

A interação está, portanto, na base das relações humanas assim como no alicerce da formação da identidade de cada indivíduo, na medida em que ele se percebe, influenciado pela percepção que dele tenham.

No caso da interação professor-aluno, esta se dá por conta do exercício desses dois papéis sociais complementares, ambos fundamentais para a ação educativa. Cada um desses papéis se estrutura a partir do ou-

tro, porque a existência de um é condicionante da existência do outro; as ações de um são orientadas pelas (re)ações do outro.

Os indivíduos, ao assumirem determinados papéis sociais, assumem comportamentos que são inerentes a esses mesmos papéis. Ainda que determinados comportamentos sejam socialmente esperados e, portanto, aprovados, há, no entanto, uma certa dose de liberdade nesse desempenho e, assim, cada indivíduo acaba por imprimir sua “marca” ao desempenhar os muitos e múltiplos papéis que lhe são atribuídos ao longo da vida, nas mais diferentes situações.

Todo papel social, e em decorrência todo papel profissional, é composto, portanto, por uma série de características previamente requeridas àqueles que o desempenham além de outros tantos traços imprimidos pelo caráter individual de cada ator social.

Dessa forma, ainda que o exercício dos papéis de professor e de aluno seja mútua e simultaneamente controlado, na medida em que o próprio espaço institucional, suas normas e regulamentos já indiquem que seja esperado todo um conjunto de ações específicas e particulares para aquele grupo social, essa relação prevê uma interação equilibrada onde os sujeitos, pelo diálogo, devem buscar a construção de uma educação para a autonomia.

O presente artigo toma como ponto de partida a ação docente nas Instituições de Ensino Superior (IES) brasileiras, ainda marcadamente tradicionais, e pretende discutir um caminho alternativo que favoreça a diversificação de estratégias de ensino, utilizando-se de linguagens mais próximas do universo de interesse dos educandos, com a finalidade de estabelecer uma comunicação que possibilite uma aprendizagem efetiva. Assim, no espaço da educação formal, o concurso de diferentes linguagens em diálogo com o discurso e a prática do professor facilitará a desejada comunicação entre professor e aluno, passo primeiro para que venha a acorrer a aprendizagem.

No espaço da sala de aula, professores e alunos, no exercício de seus papéis institucionais, interagem, intermediados por seus discursos, o *discurso pedagógico*, “[...] processo discursivo que se estabelece entre alunos e professores sobre objetos do conhecimento [...]” (PEY, 1988: 11); discurso institucionalizado do professor em sala de aula, carregado de in-

tencionalidade, voltado para o processo de ensino-aprendizagem e de características bastante peculiares e que age como regulador necessário ao processo de ensino-aprendizagem (PEDRO, 1992).

Pey (1988: 16) ressalva que o conceito de discurso pedagógico, além das falas do professor e dos alunos, envolvidos no processo de ensino-aprendizagem, abrange também “as ações pedagógicas voltadas para as práticas professor-estudantes que determinam ou compreendem *o que fazer escolar* e estão diretamente vinculadas com as falas”.

Em trabalho anterior (VASCONCELOS, 2009), foram discutidas as características do discurso pedagógico, características estas que se alternam, mas que, por sua predominância, acabam por “definir” o discurso de cada professor, que pode caracterizar-se como: polifônico, autoritário, argumentativo, circular, persuasivo, lúdico, polêmico.

A ênfase dada a certas características em detrimento de outras é que dará “o tom” do discurso de determinado professor, ressaltando-se a possibilidade de alterar ou, ainda, de mesclar as diversas características do discurso pedagógico, voltado para o ato de ensinar e de aprender, em constante dialogicidade, uma vez que o professor sempre trará em sua fala o dizer de outros, daqueles que garantem a correção e o caráter científico de seu saber.

Mas não só o dialogismo deverá estar presente na interação que se instala entre professor e aluno, o diálogo deve ser uma constante nesse processo. O discurso pedagógico será, além de “[...] dialógico como todo discurso (na medida que cada discurso carrega outros vários discursos em si) [...], *dialogado* (respeitando, assim, a fala de todos os atores da cena pedagógica) como o exige uma educação democrática” (VASCONCELOS, 2009: 15).

[Se] o diálogo é uma exigência existencial [e ...] se ele é o encontro em que se solidarizam o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar idéias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de idéias a serem consumidas pelos permutantes (FREIRE, 1987: 79)

O processo de ensino-aprendizagem dá-se, portanto, na interação dialogada de alunos e professores, ambos sujeitos dessa ação, mediatizados pelo discurso. A simples presença física de ambos num mesmo espaço não significará, portanto, interação e, muito menos, ensino-aprendizagem.

A interação professor-aluno, base da educação formal, requer do professor cuidados e uma boa dose de inventividade. Ações pedagógicas próprias da escola tradicional, da educação bancária, que via na relação professor-aluno uma relação assimétrica com destaque para a figura do professor – “dono” do conhecimento e senhor inquestionável – já não cabe mais nos dias de hoje.

Preocupado com a aprendizagem de seus alunos e sabedor de que o acesso ao conhecimento está facilmente disponível a todos, o professor vê-se hoje diante do desafio de inovar, de buscar novos caminhos, novas alternativas para sua ação didática que colaborem com a motivação e com a aprendizagem de seus discípulos.

A utilização de diversas linguagens como recursos auxiliares ao professor é a sugestão aqui apresentada.

A presença de outras linguagens no espaço da sala de aula

Não importa qual seja a natureza da disciplina com a qual se trabalhe em sala de aula, em todas elas, o diálogo com outras linguagens virá sempre emprestar mais dinâmica à ação docente. Buscando melhor atingir os objetivos traçados em relação à aprendizagem de seus alunos, deve o docente buscar a utilização de variadas técnicas ou estratégias que venham a auxiliá-lo. “A opção por determinadas estratégias é tarefa do professor que, para isso, deverá estar atento aos objetivos que se pretende atingir; à natureza de sua disciplina; ao perfil de seus alunos; ao tamanho da turma; ao tempo disponível e aos materiais necessários” (VASCONCELOS, 2009: 18).

Ao professor, cabe predispor o aluno para a aprendizagem, levando-o à participação ativa em sala de aula, aguçando a sua curiosidade, impulsionando-o, enfim, para a realização de dada tarefa (AZAMBUJA & AOUZA, 1991: 52).

Neste artigo, pretende-se apontar, ainda que sucintamente, algumas possibilidades didático-pedagógicas de utilização de diversas linguagens, quando o professor lança mão de tal recurso para tornar mais próximo do aluno o conteúdo da disciplina com a qual trabalha, tomando de empréstimo essas linguagens, consideradas, agora, como estratégias ou recursos facilitadores das ações docentes e discentes em sala de aula.

O professor, sabedor de que o processo de interação se dará de maneira intencional e planejada, preocupado com a aprendizagem de seu aluno, deve levar em conta os interesses e experiências de seu discente real, alguém que está acostumado a uma larga e variada convivência com inúmeras linguagens: sonoras, visuais, artísticas, tecnológicas, midiáticas etc., e que, portanto, responderá melhor se outros recursos – além da velha e boa aula expositiva – forem utilizados.

Quebrar resistências e afastar-se de velhos paradigmas há muito cultivados será o primeiro passo a ser dado por aquele docente que pretenda dar uma guinada em seu fazer pedagógico, buscando o auxílio de linguagens que o aproximem da realidade e dos interesses de seus alunos, jovens do século XXI, bombardeados pelas mídias, pelas tecnologias e pela informação cada vez mais facilmente acessada.

Assim, a guisa de exemplificação, apresenta-se a seguir algumas possibilidades de utilização de algumas linguagens que podem estar presentes, como recursos auxiliares do processo de ensino-aprendizagem¹, no âmbito da educação básica e do ensino superior.

Tais possibilidades podem envolver desde as linguagens predominantemente artísticas como a pintura, a escultura, o *design*, a literatura, a música, o teatro, o cinema e a telenovela; ou as linguagens predominantemente visuais como a fotografia, as histórias em quadrinhos (HQ), até as linguagens midiáticas e/ou tecnológicas (publicidade, jornalismo, tecnologias de informação e comunicação), além de outras.

O *cinema*, com a facilidade que hoje se tem de acesso aos filmes em DVD, pode ser largamente utilizado pelo professor em sala de aula e

¹ Os exemplos aqui relatados são fruto da experiência da autora em decorrência da disciplina *O discurso pedagógico em interação com outras linguagens*, por ela ministrada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, BR.

múltiplas são suas possibilidades. Assim, tomemos o filme *O carteiro e o poeta* que pode ser trabalhado em aula sob diversos prismas. Podemos incentivar nossos alunos a conhecerem a obra do grande poeta Neruda, despertados para ela pela *linguagem fílmica*, que, ao mesmo tempo que envolve o personagem central (o carteiro) para a beleza de sua poesia, enreda igualmente o espectador (agora aluno), envolvido por tão bela narrativa. O cinema passa a ser um pretexto, um recurso à disposição de um professor criativo, interessado em comunicar-se com sua turma.

Esse mesmo filme e, portanto, essa mesma linguagem, a *fílmica*, pode ser um recurso exemplar para introduzir o conceito de *metáfora*, como sugere Pereira (2009: 77): “[...] Por sua indiscutível qualidade estética, tanto nos aspectos visuais e sonoros [...] como na ênfase proporcionada à linguagem poética, *O carteiro e o poeta* constitui um material por excelência para o estudo da metáfora”.

Assim, o seguinte texto do filme em questão, apresenta um diálogo entre o carteiro Mário (M) e o poeta Pablo Neruda (N) e que pode ser ricamente explorado pelo professor, para exemplificar o conceito de metáfora:

(N) – Por que você está aí duro como um poste?

(M) – Cravado como um arpão?

(N) – Imóvel como uma torre no tabuleiro de xadrez?

(M) – Mais quieto que um gato de porcelana?

(N) – Escrevi outros livros além de Odes elementares, não é justo me cobrir de sorrisos e de metáforas.

(M) – Metáforas? O que são?

(N) – Quando se fala de uma coisa comparando-a com outra ...

(PEREIRA, 2009: 75-76)

Há, no entanto, alguns cuidados, que deve ter o professor, antes de propor qualquer atividade, que exija o concurso de equipamentos e/ou materiais específicos para sua realização.

No caso da utilização de um filme em sala de aula, a primeira pergunta a ser respondida é – *Há equipamento disponível para minha aula? TV ou data-show?* Respondida afirmativamente a primeira questão, deve

o professor providenciar cópia do filme que será trabalhado, selecionando (e anotando) previamente as cenas que serão apresentadas e discutidas. Assistir ao filme em sua íntegra, em classe, não é o que se propõe, uma vez que, neste caso, o filme entra em sala de aula como recurso complementar, auxiliando o processo de ensino-aprendizagem. As discussões decorrentes das cenas apresentadas é que serão o objeto a ser trabalhado pelo professor, que não deve perder de vista o conteúdo que está sendo estudado.

Uma outra linguagem que, requerendo a existência dos mesmos recursos que a linguagem cinematográfica exigiu, pode ser utilizada é a televisiva. Pode-se, por exemplo, recorrer à linguagem das mini-séries para discutir adaptações de obras literárias consagradas, como *Os Maias* – produção da Rede Globo de Televisão e disponível em DVD em qualquer locadora de vídeos. Um exercício interessante e que conduziria, necessariamente, os alunos à leitura da obra original, é a comparação dos personagens como descritos no livro e como caracterizados na série.

Mas pode-se, também, recorrendo à linguagem televisiva, utilizar as telenovelas, recorrendo, por exemplo, a cenas da novela *Paraíso* da Rede Globo, acessadas pelo *site* www.youtube.com, para discutir *regionalismos*, apontando as características e diferenças regionais do português falado no interior de São Paulo, ou ressaltando questões relativas à *linguagem coloquial* e à *norma culta*, objetos da educação linguística. Podemos, ainda, acessando o mesmo *site*, buscar a novela portuguesa *Olhos de Água*, da RTP Internacional, e debater as diferenças do Português falado no Brasil e em Portugal.

Uma outra linguagem – a fotográfica – é muito pouco utilizada em sala de aula. Guimarães (2009: 99-101) propõe, para o professor de Literatura, a interessante comparação das imagens de seres humanos socialmente degradados, sugeridas por Aluísio Azevedo em *O cortiço*, com a foto de Zaga Brandão, um recorte de uma favela brasileira. O texto imagético aponta, com aguda crueza, “[...] a pobreza, a ausência de higienização do ambiente, assim como a ausência de privacidade dos habitantes” (GUIMARÃES, 2009: 101), aproximando à realidade dos cidadãos brasileiros atuais, a realidade de um Brasil mais distante, apontada pelo representante máximo do Naturalismo na literatura nacional.

A linguagem imagética por sua expressividade, pode, ainda, ser utilizada em sala de aula, como um (pre)texto, para a introdução de diversos temas e assuntos. Quem não conhece – e se recorda – da foto de Jeff Widener, de 1989, que mostra um jovem estudante chinês na Praça da Paz Celestial, em Pequim, vestido de branco, desarmado e que se posta à frente de uma longa fila de tanques de guerra? Quem, vendo essa foto, não se comove com esse mudo, mas eloquente recado? O professor, certamente, receberá muitos outros belos textos, produzidos por seus alunos a partir desse diálogo entre linguagens por ele proposto.

As histórias em quadrinhos habitam o universo dos alunos desde muito cedo e podem ser utilizadas em sala de aula de diferentes maneiras. Torrecillas (2008) sugere que a estereotipia do caipira brasileiro seja construída a partir da leitura de *Urupês* de Monteiro Lobato e das tirinhas de Maurício de Souza, que trazem o personagem *Chico Bento*, aproveitando, ainda, para discutir as questões voltadas para as variedades linguísticas e sua aceitação.

Sugere, ainda, Torrecillas (2008), para reforçar a discussão a respeito da estereotipia do caipira brasileiro, a introdução da linguagem pictórica com a utilização do quadro *Caipira picando fumo* de Almeida Júnior. Aqui duas linguagens artísticas – a pintura e a literatura – possibilitam o debate, que orientado pelo professor, instigará a curiosidade e o desejo por conhecer.

Os balões das histórias em quadrinhos podem ensejar uma série de exercícios de escrita ao longo de todo o ensino fundamental. Utilizar personagens conhecidos, deixando o diálogo por conta do aluno é uma forma de despertar o interesse pela leitura e pela escrita, dando espaço, também, para o desenvolvimento da criatividade, pois o aluno poderá escrever novas histórias ou reescrever narrativas já conhecidas.

De fácil acesso e gratuito é o software produzido pela UNICAMP e encontrado em <http://www.nied.unicamp.br>, que ajudará alunos e professores a produzirem suas próprias histórias em quadrinhos.

Outro recurso, para o mesmo fim, a escrita ou reescrita de HQ, é o *power point*, largamente disseminado pela Microsoft e disponível em todos os laboratórios de informática existentes nas escolas brasi-

leiras. E outros recursos ainda mais sofisticados que os alunos certamente sugerirão ao professor.

Sampaio (2010: 110), preocupada com um ensino significativo e verdadeiro, narra sua experiência com o ensino de literatura, mais especificamente, com o estudo da poesia por alunos do ensino médio. Preocupada em incentivar seus alunos a um trabalho mais envolvente com a poesia, “em que a fruição levasse ao verdadeiro aprendizado”, a autora propôs um projeto que partisse da poesia estudada no período (no caso, o romantismo brasileiro); que fizesse uso do computador “como ferramenta de criação/montagem textual” e que resultasse numa (re)criação poética “contextualizada, dialógica e intertextual”.

Com vistas a uma experiência de leitura que fosse efetivamente significativa, Sampaio (2010: 121) relata que o desenvolvimento de uma poesia hipermediática – foco do projeto por ela desenvolvido –, com o auxílio do *power point*, envolveu, ativamente, suas turmas. “Partindo de poemas de autores consagrados da literatura nacional, alunos foram a campo para criar a sua poesia e dar a todos que a lêem/assistem a oportunidade de enxergar a visão de mundo deles”.

São múltiplas as possibilidades de agregar ao trabalho docente as inúmeras linguagens à disposição do professor. Ainda que longe de esgotar o tema proposto para este artigo, não poderia ficar excluído deste leque de sugestões, o uso da linguagem musical. A Internet facilitou o acesso a gravações de diversos artistas, divulgando seus vídeos, interpretando suas canções. A linguagem do vídeo *clip* está mais próxima de adolescentes e jovens do que qualquer outra e as formas de explorar essa aproximação caberá ao professor.

O *site* www.youtube.com é o caminho para buscar tais apresentações que podem ser utilizadas para discutir temas variados, analisar construções lexicais, apontar variedades linguísticas e enriquecer as aulas de língua estrangeira com exemplos de expressões idiomáticas ou enriquecimento vocabular, isso sem falar na possibilidade de traduzir textos que efetivamente interessem aos alunos.

A riqueza do universo musical popular brasileiro também pode e deve ser explorada. Via Internet, rádios podem ser acessadas e, músicas,

ouvidas. O mesmo veículo oportuniza o acesso às letras dessas mesmas músicas, descortinando um vasto número de possibilidades.

No entanto, não se pode perder de vista o que verdadeiramente importa ao professor: que a aprendizagem de seu aluno se efetive. Que suas aulas sejam atraentes e motivadoras, que haja, em sala de aula, um ambiente de cooperação, de trabalho e, principalmente, de descoberta.

O recurso de lançar mão de diferentes linguagens em sala de aula favorece sobremaneira a interação professor-aluno e aluno-disciplina, tornando o ambiente da sala de aula mais produtivo e envolvente. Neste artigo, não se teve a pretensão de passar um receituário ao professor de Língua ou de Literatura, apenas se iniciou uma reflexão, buscando contribuir para o sempre presente debate do como melhorar a qualidade do trabalho docente e, conseqüentemente, do processo de ensino-aprendizagem.

Bibliografia

- AZAMBUJA, Jorcelina Q. e SOUZA, Maria Leticia R. (1991). O estudo de texto como técnica de ensino. In: VEIGA, Ilma P. A. *Técnicas de ensino: por que não?* Campinas, SP: Papirus.
- CHARADEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto.
- FREIRE, Paulo (1987). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra (1ª ed., 1970).
- GUIMARÃES, Alexandre H. T. (2010). Literatura e fotografia: um diálogo pertinente. In: VASCONCELOS, Maria Lucia M. C. e PEREIRA, Helena B. C. (Org.). *Linguagens na sala de aula do ensino superior*. Niterói: Intertexto; São Paulo: Xamã (1ª ed., 2009).
- LAKATOS, Eva M. e MARCONI, Marina A. (1999). *Sociologia Geral*. São Paulo: Atlas.
- PEDRO, Emília R. (1992). *O discurso na aula. Uma análise sociolinguística da prática escolar em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho.
- PEREIRA, Helena B. C. (2010). Em confluência: literatura, cinema e ensino. In: VASCONCELOS, Maria Lucia M. C. e PEREIRA, He-

- lena B. C. (Org.). *Linguagens na sala de aula do ensino superior*. Niterói: Intertexto; São Paulo: Xamã (1ª ed., 2009).
- PEY, Maria Oly (1988). *A escola e o discurso pedagógico*. São Paulo: Cortez.
- SAMPAIO, Raquel F. (2010). O uso da hipermídia como recurso didático para o ensino de poesia no ensino médio. In: VASCONCELOS, Maria Lucia M. C. e PEREIRA, Helena B. C. (Org.). *Linguagens na sala de aula do ensino superior*. Niterói: Intertexto; São Paulo: Xamã (1ª ed., 2009).
- TORRECILLAS, Maria Vera C. (2008). O estereótipo do caipira brasileiro na literatura, nos quadrinhos e na pintura. In: *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, vol. 8, nº 1, disponível em http://www.mackenzie.br/m_d_letras_cadernos.html/
- VASCONCELOS, Maria Lucia M. C. (2010). Docência: discurso e ação. In: VASCONCELOS, Maria Lucia M. C. e PEREIRA, Helena B. C. (Org.). *Linguagens na sala de aula do ensino superior*. Niterói : Intertexto ; São Paulo : Xamã (1ª ed., 2009).

O ENSINO DA LITERATURA E A EDUCAÇÃO DOS JOVENS

Marta Ferreira Pimentel
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Será que a política ainda tem de algum modo um sentido?

Hannah Arendt

O propósito deste trabalho é pensar a contribuição dos estudos literários para a formação dos jovens, como seres políticos, na educação de nível médio. Ele compreende dois momentos: o primeiro apresenta uma reflexão teórica, a partir dos textos que serviram de suporte teórico; o segundo analisa a questão política, tematizada no romance *Não falei* (Bracher, 2004).

Hannah Arendt publicou um ensaio intitulado “Será que a política ainda tem de algum modo um sentido?” (1993), em que desenvolveu algumas idéias pertinentes à reflexão que pretendo fazer aqui.

Segundo a autora, até certo momento, poucos indivíduos participavam da vida política e ela deveria ter pouco significado ou até mesmo nenhum para eles. Podemos comparar a algumas pessoas despolitizadas do mundo atual que não veem sentido na política e não se interessam por ela. A humanidade atual, como um todo, entretanto, participa mais da vida política. Por isso mesmo e pelas experiências desastrosas ou, no mínimo, decepcionantes por que tem passado, a pergunta que se faz revela uma questão nova: “Será que a política ainda tem algum sentido?” O que se infere dessa pergunta é que ela já teve algum sentido e que hoje ele se encontra ameaçado.

Hannah Arendt responde que o sentido da política é a *liberdade* e a ameaça àquela ocorre, em virtude de duas experiências principais. Com as formas de governo totalitárias tudo nos leva a crer que política e liberdade são inconciliáveis. Aquele ideal de democracia do mundo antigo ficou perdido num passado remoto. A crítica aos regimes totalitários está na supressão das liberdades individuais e coletivas que priva os indivíduos de sua vontade racional, de seu senso e consciência morais, do seu poder de escolher e decidir e do seu senso de dever. Tudo isso é responsável pelo caos social, pela barbárie, pela desesperança e pela crise das utopias, graves sintomas da degradação moral da sociedade pós-moderna. Tais regimes representam o apagamento da consciência moral e ética e das liberdades humanas.

O romance de Beatriz Bracher, como teremos oportunidade de observar mais adiante, pela análise da obra, trata desse apagamento como uma das formas de violência mais cruéis, que terá como pano de fundo a ditadura militar brasileira, nas décadas de 60 e 70.

No cenário moderno, a política passou a ser uma realidade extremamente ameaçadora, não só à liberdade, como à vida dos homens e das sociedades, mesmo naquelas, ditas democráticas e liberais. A questão é se a política é compatível com a preservação da vida humana e se ela é capaz de promover mesmo a paz e a justiça, enfim, o bem social.

Arendt chega a admitir que a solução, ainda que utópica, seria a extinção dos Estados que não vivem sem essa política de aniquilação que está posta nos tempos atuais. Se não se pode, entretanto, eliminá-la, só nos resta o desespero, ou, num esforço de otimismo, acreditar que ela não poderá piorar, o que não lhe parece muito provável.

São duas experiências nefastas por que tem passado a sociedade moderna: a dos regimes autoritários e a outra, pseudodemocrática, que promove a aniquilação das estruturas sociais, em nível global. Desconhecê-las é passar ao largo do que se chama hoje de “vida moderna”.

Num contexto de total desprezo e descrença na política, a sua obra constitui uma verdadeira ode à dignidade intrínseca da política, que a perdeu, ao se transformar num jogo de interesses egóicos, de ambição e vaidade desmedidas. Apesar do olhar sombrio para a realidade, a autora é otimista. Segundo ela, esperar uma solução para a questão da política

hoje é acreditar num milagre, não no sentido religioso, sob pena de ficar logo desacreditado, mas no sentido de esperar que algo imprevisível e inexplicável possa acontecer. Encontrar hoje algum sentido ainda na política é acreditar na expectativa de que algo novo e inesperado aconteça e isso só é possível pela fé – não no sentido cristão, mas enquanto crença.

Se a política é de fato a liberdade de escolher como agir, para se alcançar determinado fim e se a liberdade significa tomar iniciativa, iniciar, interromper um processo, o sentido que se pode resgatar para ela é a crença no milagre da liberdade. Enquanto os seres humanos tiverem liberdade de agir, poderão realizar aquilo que eles já consideraram improvável ou quase impossível. E se o objetivo da política é a preservação da vida da humanidade, ela começou a ser liquidada e o seu sentido passou a ser a falta de sentido, quer seja nos regimes totalitários ou liberais. Por outro lado, isso significa dizer também que não se vive sem política e que ela tem solução.

Uma das considerações fundamentais para esta reflexão é que a política é uma dimensão essencial da condição humana sem a qual o homem não seria o mesmo. Para a autora, a política é o exercício do pensamento e todo pensar é um repensar. Nesse sentido, a política é uma condição inalienável da vida humana e tem uma capacidade inesgotável de se recompor. Daí decorre a importância de se levar aos estudantes de nível médio, através de textos literários, a compreensão do processo de construção de alguns valores relevantes para a formação do ser pleno – e, em sua extensão, do ser cidadão – e da forma como a política está permanentemente presente na vida do ser social.

Para Arendt, a tarefa do pensamento é política, porque diz respeito a todos, em qualquer tempo e situação. Ela é a resposta à necessidade de compreender o que se passa e à capacidade de julgar as ações humanas e seus agentes. Para ela, pensar é corresponder aos apelos do mundo; não adequar-se a ele nem adequá-lo a nós; é estar em consonância com ele. E esta é a forma de livrar a juventude da alienação e da acomodação e prepará-la para uma atitude consciente e crítica diante da vida e do mundo.

Há, na sociedade brasileira, um sentimento generalizado de desconfiança e desesperança na política, nos diferentes setores e camadas sociais e faixas etárias, principalmente nos jovens. Ela é vista como algo per-

verso e maléfico: “um mal necessário”. Há quem diga que não gosta dela e que não faz a menor falta na sua vida. Por mais que esse quadro possa ser temporário, sua discussão com os jovens nunca perderá seu valor e sua atualidade, uma vez que alguns desses aspectos fazem parte da natureza e da *práxis* política.

Um mergulho no texto

Nesta segunda parte do trabalho, apresentar-se-á uma proposta teórico-prática de estudo da obra de Beatriz Bracher, em três dimensões: o literário, o real e o político.

O romance *Não falei* filia-se à narrativa pós-modernista, por algumas razões. Sua leitura faz emergir da estória uma série de elementos que vão sendo expostos ao leitor, incidentalmente, pelo narrador, como se tudo resultasse de um ato espontâneo e descompromissado de narrar. Parece não haver distanciamento entre o criador, a matéria da criação e a obra. A autora a constrói à semelhança do seu narrador, numa perspectiva de diluir a fronteira entre ficção e realidade, sem, entretanto, usar o expediente da terceira pessoa, adotado pelo realismo tradicional, para garantir a distância entre esses dois planos.

A narração em primeira pessoa aproxima o narrador da matéria narrada e o relato parece ser um longo monólogo de cunho autobiográfico, onde há um pouco de tudo: depoimentos, documentos, relatos de terceiros, às vezes pequenos ensaios e reflexões sobre diferentes temas – política, educação, violência, arte, literatura, linguagem – sem que nenhum deles constitua-se em eixo central da narrativa e sem que se descuide da questão da forma literária.

Há, *a priori*, uma postura de oposição e crítica à situação vigente, no que concerne às maneiras de pensar e agir da época em que se passa a história, mas sem preocupação com a lógica narrativa. Sua estrutura é fluida e sem rumo predeterminado. Nela não há organicidade. Mantém-se o tempo todo num mesmo diapasão e oferece reflexões interessantes.

Ficção e realidade se misturam claramente, sem demonstrar qualquer preocupação com categorias literárias. É como se a obra fosse a revelação do que já se encontra pronto na autora e as coisas fossem apenas

emergindo dela, digressivamente. A última frase da narrativa “Eu falaria isso, Cecília, se fosse possível.” interrompe abruptamente o diálogo final entre o narrador e seu pai, quando o primeiro se liberta da culpa, para voltar à conversa com a ex-aluna que colhe seu depoimento sobre a época. Repare-se que o adjetivo *possível* da frase final deixa suspensa a razão da possibilidade ou impossibilidade de contar a história. Estaria a dificuldade no seu interior ou exterior? Seria ela consequência do “vazio agressivo”?

No plano da política, o personagem-narrador faz uma imagem do poder devoradora de tudo, inclusive do próprio militante. Seu olhar para o passado é tão sombrio quanto o de Hannah Arendt. Podemos aqui identificá-lo com algumas das questões levantadas pela autora. A experiência política por que passa o protagonista do romance apresenta um paradoxo, se a situação for confrontada com os princípios éticos e morais que norteiam o pensamento político. Se a política é o exercício do pensamento e a liberdade de escolher e decidir; se seu objetivo é a preservação da vida do todo da humanidade, a sociedade brasileira encontrava-se, à época, na contramão de tudo isso, à custa de um poder mal concebido e praticado, que a tudo devorava, aniquilava e desnaturalizava os seres racionais, por privá-los do que há de essencial na condição humana: sua natureza política. A ausência da moral, da ética e da liberdade na prática política dos anos 60 e 70 roubou dela a sua dignidade e o que restou foi a total falta de sentido e um profundo “vazio agressivo”, que solaparam a crença e o ideal humanos em todos aqueles que lutaram por um Brasil melhor.

O poder, em pesadelos que tenho, assemelha-se a uma grande massa de energia, um buraco negro, girando e evoluindo em movimentos aleatórios, sendo atraído de acordo com a potência de agitação, de grupos distintos, chega e suga os grupos em seu turbilhão alucinado, tritura e esmaga, como os ferros de abortar.

(p. 48)

Ele desconfia que o poder político acabe nos desconectando da realidade, ao contrário do que pode parecer aos que o conquistam pela pri-

meira vez e a alguns que estão de fora – embora a idéia de que os políticos trabalhem para o povo já esteja bastante desacreditada, pelo fato de que a política é vista como um jogo de interesses de pessoas ambiciosas e vaidosas. Para ele, a universidade é acometida pelo mesmo mal da desconexão da realidade.

Sofremos de novas doenças, não são apenas os sintomas que se alteram e nos enganam. Como diagnosticar o que ainda não tem nome? Realmente desconfio da formalização excessiva que nos desconecta do mundo. Nos órgãos do governo, sofre-se de ausência de realidade, e não o oposto, como muitos julgam quando chegam lá. Pensam que são impedidos de pensar o todo por um excesso de demandas, excesso de mundo. Mas é o oposto. E na universidade acaba sendo o mesmo, conseguem abranger o tal “todo”, mas também perdem o contato, parece que sempre conseguimos ficar longe dos homens e da vida.

(p. 49)

A narração do narrador-personagem é sobreposta pela voz do irmão que escreve a história da família. Na verdade são dois olhares diferentes para as mesmas coisas e pessoas a darem significações distintas para essas coisas e pessoas. E ele se vê e à família, no olhar do irmão.

A linguagem passa por uma ressignificação. No romance do irmão as pessoas da casa pouco falavam, mas a casa falava por elas e as coisas é que conferiam identidade às pessoas.

Assim eram as massas da minha casa, tudo caminha e modifica-se, fala e ouve. Começo a falar tarde, e, diferente de meus irmãos tenho dificuldade para aprender a escrever. A casa não era de muitas palavras, falava de outras formas. A escada dizia quem chegava ou saía, o cheiro de cada cliente dizia do tipo de trabalho da mãe, o jeito de a porta abrir, à noite para o meu pai determinava a hora em que iríamos para o quarto. No escuro a casa cresce e é tomada por seus

verdadeiros donos, o chão, as paredes, as panelas e pratos, a poltrona, a porta, o teto, as rachaduras.

(p. 58)

O pai tinha cheiro de pão, Amado de sono e a mãe, morno, só G. tinha cheiro de sabão de coco, o que tira os cheiros, um cheiro de coisa e não de gente. G. não tem cheiro, som ou corpo, quase nem nome tem. Nome de letra.

(p. 59)

Em alguns momentos, a literatura e a educação são objetos de reflexão e elementos constitutivos da matéria narrada. Na verdade, a autora vai teorizando, na ficção, uma série de acontecimentos humanos.

As vozes dos personagens e do narrador, que também é personagem, se confundem, num discurso memorialista, que vai capturando, pela memória, aqui e ali, fragmentos do passado, que vão reconstruindo a autobiografia do narrador-personagem, a vida de sua família, a de São Paulo e a do país, no período da ditadura militar, encurtando a distância entre literatura e realidade.

Entre tantos aspectos inovadores que marcam o texto ficcional de Beatriz Bracher, o que ressalta como grande curiosidade é a omissão do nome do narrador-personagem, que só ganha identidade no final, quando somente parece libertar-se da culpa que o persegue ao longo de sua retrospectiva de vida, que acontece involuntariamente. Quem narra é a sua consciência sobre a qual não consegue ter controle. Tudo vem à tona, pelo fluxo irrefreável da memória.

Outro elemento do romance contemporâneo que sua obra faz-nos lembrar é a expressão “realismo feroz”, cunhada por Antônio Candido, em seu ensaio *A nova narrativa* (1987), para denominar uma tendência da ficção das décadas de 60 e 70, que optou por retratar algumas formas de violência. A autora contextualiza o trecho do romance no período da ditadura militar brasileira, sem fazer dela a espinha dorsal da matéria narrada, mas é daí que emergirão as diferentes faces da violência de que tratará no romance: a violência urbana, familiar, escolar, policial, política e ideológica, além das questões conjunturais do período referido e os

mecanismos com que as forças do poder a praticavam: os maus tratos físicos, a supressão radical da liberdade, da faculdade de pensar, de agir e reagir; a alienação; o estado de inércia e apatia total; a repressão a toda e qualquer forma de expressão.

O personagem participou, de forma pouco relevante, do movimento revolucionário, mas a acusação de ter delatado o cunhado, militante da luta armada, no interrogatório, quando foi preso, continuou pesando sobre a sua ética e dignidade política. “Não há castigo sem culpa e fora castigado. E não por deuses ou pelo fado do acaso insondável, mas por homens do meu país, compatriotas, contemporâneos.” (p. 126).

Talvez jamais alguém tenha me considerado um traidor, a não ser eu mesmo (...) não me lembro disso ter sido importante nos últimos vinte anos, mas voltou com a força dos primeiros tempos agora que me aposento, que penso nessa entrevista, que mexo nos papéis velhos para desocupar a casa.

(p. 144)

Após sua prisão, a esposa foi imediatamente mandada para Paris, onde morreu, sem saber a versão dos companheiros sobre a suposta delação do marido. A frase-chave da narrativa, de onde sai o título do romance é “Não denunciei, quase morri na sala em que teria denunciado, mas não falei.”

A narrativa é tecida numa estrutura polifônica, a partir das vozes da irmã mais nova, do irmão e de alguns companheiros políticos ou de outras pessoas com quem teria se relacionado na época e da dele mesmo – cartas e relatórios, que vão sendo reinterpretados pelo próprio.

A violência política do regime militar é um dos fios que perpassam a narrativa, sem se tornar matéria da narração, mas sim o que ficou como marca profunda no saldo das experiências de vida do protagonista. Em alguns momentos, a violência do período é tratada de forma explícita. O que importa são seus efeitos impressos nele e naqueles que viveram o processo como experiência indelével.

Ela começou agora a trabalhar na escola pública e está impressionada com um “vazio agressivo” que sente entre os professores. No romance quer falar sobre um período em que a educação parecia ter um significado detonador, explosivo e que fim levou isso tudo. Já leu livros sobre a história da educação, sobre a repressão e os movimentos de resistência, viu filmes, ouviu músicas, mas diz precisar das entrevistas pessoais porque o seu livro não é sobre política, nem sobre educação, mas alguma coisa que nem ela entendeu direito ainda. (...) Mas na hora achei graça. Esse despudor em querer saber da minha vida, coisa assim transparente, utilitária. Disse que precisa do linguajar do tempo, de detalhes e nuances que não encontrou em livros. (...) Ela quer a minha idade. Fareja por resquícios daqueles anos na fala atual dos homens velhos. E não me sai da cabeça, a moça e sua entrevista. (...) Espero que não me ligue, é um momento ruim, esse. Eu falei a ela que não me lembrava de quase nada e ela disse que queria isso também, a lembrança quebrada, um embaralhamento do que sobrou visto de longe, quase sumindo no meio do tal vazio agressivo.

(p. 19)

Trata-se de uma ex-aluna que quer entrevistá-lo para escrever um romance sobre a época. (Nesse trecho também podemos observar como a autora utiliza a metalinguagem, ao ficcionalizar a sua própria técnica narrativa no projeto romanesco da ex-aluna).

O que fica em evidência não é a violência das ações da época, mas a violência do vazio que restou dela, como se toda a luta e todo o idealismo se tivessem evaporado no tempo e no espaço. A sensação de inutilidade e fracasso dos ideais pelos quais todos aqueles militantes teriam dado a sua alma e alguns até a vida. O que parece importar não é propriamente o que fizeram dele, mas o que ele fez – e faz – com o que fizeram com ele e com todos os que tiveram seu corpo e sua alma violentados. Nisso a memória tem um papel preponderante porque ela age como fil-

tro das nossas vivências e ao mesmo tempo que as seleciona, interpreta os dados da realidade conforme a subjetividade do agente da rememoração. No romance o personagem diz mesmo não querer lembrar-se daquela época e narra a sua interpretação dos fatos do seu passado, da sua família, do seu tempo, com os conteúdos emocionais e intelectivos. Tenta reconstituir o seu eu, no somatório do que já foi e fez, um dia, com o que é e faz, através da memória. Em alguns momentos chega a dizer que não consegue desligar-se do passado. Ele – o passado – insiste em estar presente, pela memória, ficando sempre a incômoda sensação do que restou de si a si mesmo como um profundo “vazio agressivo”.

Os trechos seguintes da sua conversa com o irmão revelam quanto o personagem deseja livrar-se desse passado, mas lhe é difícil.

Está bem, a oferta era tentadora, depois da morte da mãe não quis mais voltar para cá, fazia-me mal, não entendi que seu apego fosse tão grande e, enfim, minha vida tem sido mesmo um deixar para trás, largar, cremar, ficar apenas com as marcas em meu corpo.

(p. 26)

[...]

Você vai ver como é bom sair de São Paulo, do estresse, da violência. Um ambiente mais pacato ajuda a prestar mais atenção em nós mesmos. É tudo o que eu não quero, José, pensar mais em mim mesmo. Não saio por causa da violência, mas da pasmaceira de pensamento. A violência ainda é um movimento.

(p. 27)

O que o agride não é a violência da época, mas o vazio que o invade, a falta de perspectiva; uma profunda sensação de inutilidade total, de um grande equívoco e de uma irreversível mutilação. É a narração da derrota de um eu estilhaçado pela brutalidade da política e desencantado pelo fracasso de uma utopia.

Esperança é uma palavra falsa, possui som e grafia cujo referente é um conjunto vazio, como uma nota de dinheiro

falsa, uma gravidez psicológica, transforma em estado uma ação, em nome um verbo.

(p. 120)

Com toda a força do espírito transformar os algozes em animais, não conversar sobre Pelé. Coisa impossível, não conheci um que tivesse sido capaz. E então, junto com o medo, a vergonha toma conta de nós. Porque é feio. O prazer de bater, o rosto dos homens, sangue, apanhar, a risada, um teatro, vômito, aquela luz balançando, o cansaço dos homens que batem o suor deles, a barriga branca que aparece sob a blusa azul amarfanhada, o nariz com cravos, os meus gemidos, seus dentes tortos, o meu teatro, não aguentar mais, o medo de morrer, chorar e tentar não enxergar o que vi, não entender o que via, esquecer. Éramos todos homens, impossível apagar de meus neurônios essa informação. Éramos homens.

(p. 121)

Assim a hora da liberdade soou grave e acachapante, e inundou, a um só tempo, as nossas almas de felicidade e doloroso sentimento de pudor, razão pela qual quiséramos lavar nossas consciências e nossas memórias da sujeira que as habitava; e de sofrimento, pois sentíamos que isso já não podia acontecer, e que nada mais poderia acontecer de tão puro e bom para apagar o nosso passado, e que os sinais da ofensa permaneceriam em nós para sempre, nas recordações de quem a tudo assistiu, e nos lugares onde ocorreu, e nas histórias que iríamos contar.

(p. 122)

Os episódios da violência física, mesmo quando lembrados, não têm tanta relevância. O que pesa mais é a dor moral e o esvaziamento de tudo, a falta de interesse pelas coisas. “O que não falei não pode valer

mais do que falei depois, ter sido destruído torna-me menor, apenas o que construí deveria contar.” (p. 126).

O narrador luta para livrar-se do silêncio e do anonimato da clandestinidade, vivendo depois da sua liberdade uma vida transparente e objetiva.

Nas reuniões com professores e coordenadores, nas comunicações com a delegacia de ensino, em sala com meus alunos, procurava ser o mais claro possível. Tomei horror às metáforas e ao sussurro, percebi e perdi o medo que nos entranhava a todos, que aos poucos me enregelara no período anterior à prisão, emudecera-me nos interrogatórios.

(p. 128)

Passados, aproximadamente trinta anos, ao arrumar a mudança da antiga casa da família em São Paulo para morar em São Carlos, onde trabalharia na universidade, acha escritos da irmã menor, bilhetes e capítulos de um livro sobre a família, que o irmão teria escrito. Esses dois episódios, somados à entrevista concedida à professora que queria escrever um romance ambientado no período da ditadura militar brasileira são as pontas da meada a ser desfiada, que trará à tona os subterrâneos da memória do narrador.

Os personagens vão se cruzando no fluxo de sua memória e vão ganhando vida e identidade. O protagonista só será nomeado no final da narrativa, mas, enquanto personagem que sofreu nos porões da ditadura, o que importa não é sua identidade, mas um “eu dilacerado” como tantos outros que viveram as agruras do período político. Cada papel encontrado e lido vai formando o mosaico da sua memória, que não reprime o fluxo do pensamento nem quer ordenar nada.

O plano temporal da narrativa é tridimensional e muda a todo instante. O narrador vai dando informações sobre o tempo dos acontecimentos muito naturalmente, como se isso não fosse o mais importante. A autora cria um modo de narrar completamente diferente da construção da narrativa tradicional, em que o tempo era um elemento de rigor lógico na economia da obra. O relato parece um punhado de “pedaços de vida sem ordem à espera da imaginação, ou necessidade, ou sei lá que

linha para os costurar.” Ora os verbos aparecem no pretérito, ora no futuro, ora no presente. O que os determina é a ordem em que os documentos vão sendo lidos, suas datas e as reações que vão causando nele. Aparecem no texto da autora, com informações de datas e autorias e se destacam do discurso próprio do narrador pela diagramação diferente. O passado é o “tempo perdido” e reinventado, do qual a consciência só pode se apoiar, pela ação reconstrutora da memória. Cada relato cria e congela uma versão da história, logo ela em si é sempre aquela que é contada e imprime uma verdade ao que se conta. “É uma cena remota, meu pai com Armando, porque longe no tempo, e porque manipulável a distância por minha memória.” (p. 133).

Durante o relato, o narrador parece narrar o que está distante dele. Somente no final, quando ele começa o processo de libertação da culpa, no diálogo com o pai, cuja fala é sábia e categórica, o *pathos* sobrepõe-se ao *ethos*. Seu sentimento de culpa resulta de interpretações errôneas sobre a morte do cunhado. Teria sua cunhada interpretado mal a morte do irmão? Teria também interpretado errado os olhares dos outros para ele? A frase “Agora acabou.”, no final da obra, pode conter uma ambigüidade. Se pertencer ao pai, refere-se à morte do amigo; se pertencer a ele, narrador, pode significar a sua libertação – o fim da culpa.

Como se pode ver, a obra de Beatriz Bracher não é literatura de consumo, porque foge ao convencional das obras de entretenimento. Nem no tema, nem na concepção ela satisfaz o leitor ávido de enredos de ação e de personagens modelares da sociedade banalizada pelos eventos corriqueiros e superficiais.

Sem correr risco de reduzi-la ao lugar-comum no pós-modernismo, ela está irremediavelmente situada nesse contexto literário. O traço autobiográfico da narração em primeira pessoa; a proximidade com a realidade, numa narrativa toda documentada, que dilui as fronteiras entre a ficção e o real; o experimentalismo, sobretudo o lingüístico; a preocupação com grandes questões da atualidade; uma evidente subversão do cânone literário e inovações na técnica de narrar, como a ausência de marcas identificadoras do discurso direto e indireto, a colagem de diversas vozes narrativas com nova formatação na página, garantem à obra o respeito de leitores e críticos no cenário pós-moderno.

A experiência de leitura desta obra por jovens estudantes, com o trabalho orientado pelo professor de literatura e articulado com as disciplinas de filosofia e história, pode constituir-se num valioso instrumento de educação desses indivíduos – a partir da reflexão e da discussão sobre temas, como política, literatura, ética e ditadura militar brasileira – e de construção de uma consciência política e cidadã.

Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. *A dignidade da política: ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

**LITERATURA MARGINAL E CULTURA PERIFÉRICA:
NOVOS ENGAJAMENTOS ESTÉTICOS, POLÍTICOS E SOCIAIS**

Rejane Pivetta de Oliveira
Centro Universitário Ritter dos Reis – UniRitter
Programa de Pós-Graduação em Letras

Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.

(Ferréz)

O fenômeno da *literatura marginal*, produzida nas duas últimas décadas por autores da periferia das grandes cidades brasileiras, sobretudo São Paulo, tem merecido a atenção da mídia e da crítica especializada. Contudo, o fenômeno não importa apenas como “notícia” ou “objeto de estudo”, seu alcance é muito maior, pois estabelece novas formas de produção, recepção e circulação da obra literária que nos convidam a repensar as formas como tradicionalmente concebemos a função estética e a relação entre literatura e sociedade.

Para falarmos da literatura marginal dos autores da periferia como um fenômeno ligado às condições socioculturais da realidade brasileira dos dias de hoje, é necessário retomarmos, em linhas gerais, os sentidos de *marginal* e *periférico*, a fim de melhor situarmos essa produção no seu contexto específico. Primeiramente, o termo “marginal” designa certos tipos de indivíduos, segundo seus modos de vida, podendo referir-se tanto àqueles que vivem fora da lei (enquadrados como bandidos e delinquentes), como àqueles sujeitos pobres, miseráveis, excluídos do sistema, quanto ainda àqueles qualificados como “alternativos”, ou excên-

tricos, alheios aos padrões de comportamento socialmente aceitos. Do ponto de vista da arte, são ditas marginais as produções que não participam do cânone ou que afrontam as normas e os parâmetros estéticos legitimados. Na história da literatura brasileira, “marginal” tem uma aplicação específica, referindo-se ao movimento de artistas e intelectuais da década de 70 do século XX, contrários às formas comerciais de produção e circulação da literatura, conforme o circuito estabelecido pelas grandes editoras. O resultado disso é o surgimento de obras, sobretudo poéticas, produzidas artesanalmente, a partir de um registro espontâneo da linguagem, dando lugar à proliferação de “livrinhos” distribuídos diretamente pelo autor em bares, portas de museus, teatros e cinemas (HOLLANDA, 2004: 108).

Por outro lado, o termo *periférico* traz em si um sentido de oposição ao centro, tomado este como modelo de desenvolvimento, seja econômico, social ou cultural. Periférico, segundo essa visão, figura como uma condição segunda, uma posição dependente e heterônoma face ao centro. Pensarmos em uma posição periférica da literatura significa situá-la na relação com um modelo hegemônico, cuja matriz é a tradição europeia, responsável pelo estabelecimento do cânone estético, representado por obras escritas nas chamadas “línguas de civilização”, sobretudo o francês, o inglês e o alemão. Um outro sentido de periférico diz respeito àquelas regiões afastadas dos centros urbanos, em geral habitadas pela população de baixa renda. Trata-se, pois, da periferia como um espaço geográfico, um lugar das “minorias”, onde vivem os marginais e os marginalizados do sistema de poder.

Esclarecidos os termos, podemos agora indagar o modo como o marginal e periférico articulam-se na literatura brasileira mais recente produzida nos morros e favelas das grandes cidades. Vale lembrar que esse espaço periférico, demarcado pela condição de pobreza e exclusão social, econômica e cultural, sempre ganhou as páginas da nossa literatura. O livro de Roberto Schwarz, *Os pobres na literatura brasileira*, tem seu mote nessa opção pela “marginália”, do que são exemplos os miseráveis explorados pela metrópole nos poemas satíricos de Gregório de Matos; os escravos da poesia libertária de Castro Alves; os moradores dos cortiços, de Aluísio Azevedo; os sertanejos de Euclides da Cunha; os desvali-

dos de Lima Barreto; o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato; os severinos de João Cabral; os retirantes de Graciliano Ramos; os pequenos trabalhadores e contraventores de João Antonio; os mendigos e criminosos das ruas do Rio de Janeiro, de Rubem Fonseca. A galeria de personagens pobres, vivendo em condições degradantes, é muito vasta e compõe um painel diverso de tipos humanos produzidos pela desigualdade social brasileira (SCHWARZ, 1983).

Na história recente da produção literária e cultural brasileiras, marginal e periférico adquirem novas complexidades, se pensarmos, sobretudo, nas condições de produção dessa literatura, na posição social do escritor e no tipo de laço que sua obra estabelece com a comunidade. O aspecto característico da literatura marginal contemporânea é o fato de ser produzida por autores da periferia, trazendo novas visões, a partir de um olhar interno, sobre a experiência de viver na condição de marginalizados sociais e culturais. Essa é uma diferença crucial, pois a maior parte dos escritores que povoaram suas páginas com os marginais e marginalizados da sociedade, salvo algumas poucas exceções¹, não pertencem a essa classe de indivíduos, senão que assumem o papel de porta-vozes desses sujeitos, falando em seu lugar, assumindo a sua voz. Não é o que acontece com os escritos *da* periferia (e não *sobre* a periferia), os quais transformam tanto o foco da representação da vida marginal, como conferem um novo *ethos* à produção literária e cultural, apresentando-se como uma resposta aos padrões estéticos estabelecidos e seus processos de legitimação.

Compreender, a partir do próprio movimento e do próprio movimento e da constituição dessa literatura marginal o seu caráter de “marginalidade” é das questões mais importantes, para que possamos apreendê-la em seus próprios termos, evitando, assim, avaliações e julgamentos, segundo conceitos e teorias *a priori*. Assim, convém pensar as novas

¹ Os escritores Lima Barreto e João Antônio poderiam ser citados como exemplos, ainda que não possamos comparar as suas condições de vida com a realidade de violência e a criminalidade enfrentada hoje pelos moradores dos morros e favelas das grandes cidades brasileiras. Outra exceção notável é Carolina de Jesus, que escreveu a obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, na qual conta sua vida de catadora de lixo e a luta pela sobrevivência.

formas e apropriações da literatura e das práticas culturais, ditas marginais e periféricas, com especial atenção aos sujeitos e às condições que dão voz e corpo a esse fenômeno. Importa, pois, situar as manifestações literárias marginais da periferia no contexto das práticas sociais que as engendram, identificando sua vinculação aos modos de vida e organização da comunidade, além das interferências desses processos objetivos nas regras do jogo literário.

O gesto inaugural da literatura marginal periférica – sem com isso negar que a vida cultural da periferia sempre existiu, mas sem oportunidade de se fazer ouvir – e surge por meio de um manifesto, publicado na revista *Caros Amigos*, em 2001, em um número especial, organizado por Ferréz, como é conhecido Reginaldo Ferreira da Silva, escritor, colunista e produtor cultural, morador do morro Capão Redondo, na periferia de São Paulo. A edição, intitulada *Literatura Marginal: a cultura da periferia*, contou com a participação de dez autores, todos eles moradores de comunidades periféricas paulistanas. A publicação alcançou um enorme sucesso, num bem sucedido lance editorial, aproveitando a excelente repercussão do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, de 1997, e do lançamento de outras obras, entre o ficcional e o documentário, que mostravam um novo olhar para a periferia, entre elas, *Cidade Partida* (1994), do jornalista Zuenir Ventura, *Estação Carandiru* (1999), do médico penitenciário Dráuzio Varela, *Capão Pecado* (2000), romance do próprio Ferréz. A boa acolhida do projeto dirigido por Ferréz garantiu a veiculação de outras duas edições da *Caros Amigos*, em 2002 e 2004, com textos de 38 autores de literatura marginal feita por escritores da periferia.

No Manifesto de Abertura da edição de 2001, Ferréz dá o tom da ação coletiva:

O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país. Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue sobre nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando os nossos antepassados índios, e ao contrário dos senhores das casas grandes que escravi-

zaram os nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado mas não derrotado. Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que a periferia fez arte

(FERRÉZ, 2005: 10-11)

O uso reiterado do pronome plural da primeira pessoa coloca o autor não só ao lado dos demais escritores periféricos que participam da coletânea, como também o iguala aos marginalizados da história – os índios e os negros. A tensão com as vozes dominantes (bandeirantes e senhores das casas grandes) também salta à vista, não escondendo, na afirmação da voz da periferia, o gesto de repúdio e resistência contra a violência aniquiladora da expressão do outro oprimido. Assim, esses textos, além de conformarem uma linguagem e um tom próprios, cumprem uma função que extrapola o âmbito estritamente literário, constituindo um fator de mobilização e organização da vida da comunidade, tendo em vista um projeto de transformação social:

A cultura da periferia distingue-se das demais formas culturais (sejam elas de massa, popular ou de elite, para usar a classificação clássica da modernidade) por agregarem novas metas para a criação e evidenciarem formas próprias de organização do trabalho artístico, subvertendo os objetivos – digamos “contemplativos – da arte e da literatura modernas

(HOLLANDA, 2011)

A intensa movimentação cultural em torno da literatura dos escritores da periferia – que se transforma em tema de debate em eventos nos quais os escritores apresentam suas obras e seus projetos culturais², –

² No estudo realizado por Erica Peçanha do Nascimento, intitulado *Vozes marginais na literatura* (2009), a autora desenvolve um capítulo sobre a atuação político-cultural dos escritores da periferia, chamando atenção para movimentos culturais como a

confere um sentido de performance ao texto, cujo modo de existência é marcado pela expressão de uma voz intimamente associada a uma atuação do sujeito na realidade. O texto não é o produto final da atividade criativa, mas um ato de intervenção e participação na vida da comunidade onde ele se produz e circula. Um traço bastante inovador da literatura marginal da periferia é justamente o seu caráter de voz coletiva, comprometida em contar e escrever a própria experiência, em contraponto à cultura oficial dominante. Contudo, não se trata de negar os monumentos e canais de afirmação e divulgação da tradição cultural, mas de inserir-se nela, numa atitude conscientemente cosmopolita, para usarmos a expressão de Silviano Santiago³.

A esse respeito, vale chamar atenção para a forma de Manifesto que assume cada edição especial da revista, bem ao gosto da atitude das vanguardas modernistas, o que de pronto nos indica que a Literatura Marginal não é um movimento que se pretende isolado de certos processos legitimados pela tradição. O fato de os textos serem veiculados em uma revista de circulação nacional e reconhecida no meio cultural também revela a intenção de não produzir uma literatura restrita ao gueto, mas que alcance repercussão em outras esferas sociais, negando-se, portanto, à condição de marginalizada. Em 2005, alguns textos veiculados na revista ganham espaço em uma coletânea organizada por Ferréz, com o título de *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, introduzida por um prefácio do organizador chamado “Terrorismo Literário”, que retoma o editorial da *Caros Amigos* de 2001. Neste texto, o próprio autor questiona a aparente contradição que é publicar em livro textos de literatura marginal:

– Como é essa literatura marginal publicada em livros?

Cooperifa, a 1daSul (sigla da “Somos Todos Um Pela Dignidade da Zona Sul”), e a Literatura no Brasil.

³ No ensaio *O cosmopolitismo do pobre*, Silviano Santiago (2004) argumenta a respeito das novas configurações da cultura no cenário da globalização, dando lugar a uma mirada cosmopolita da pobreza como uma nova forma de afirmação cultural dentro do sistema de exclusão.

Ela é honrada, ela é autêntica e nem por morarmos perto do lixo fazemos parte dele, merecemos o melhor, pois já sofremos demais.

O mimeógrafo foi útil, mas a guerra é maior agora, os grandes meios de comunicação estão aí, com mais de 50% de anunciantes por edição, bancando a ilusão que você terá que ter em sua mente (2005: 12).

Fica claro que não se trata apenas de afrontar o sistema e denunciar a moral burguesa, mas de derrubar as barreiras que tornam invisíveis e operam a negação da cultura produzida pelos “excluídos sociais”, tanto mais se se trata da atividade escrita, tão restrita ao universo letrado das classes média e alta. A literatura, arte dos salões nobres, chega, assim, tardiamente ao morro, onde apenas se concebia o samba, a capoeira, artes da ginga do corpo, tão distantes das habilidades intelectuais exigidas pela literatura: pois “agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve” (FERRÉZ, 2005: 9).

De outra parte, essa postura participante dos escritores da periferia traz à tona a velha questão do engajamento literário, discutida por Walter Benjamin (1985) num ensaio de 1934. Mesmo não se tratando mais de um contexto de forte polarização ideológica e de revolução proletária (o texto é escrito em um momento de plena ascensão do nazismo e sob os efeitos do regime stalinista na União Soviética), Benjamin estabelece de modo certo a relação entre tendência política e tendência literária, com base em uma abordagem dialética que não considera a obra isolada, mas dentro de contextos sociais vivos. Ao invés de perguntar, como faz a crítica materialista de então, como se situa a obra *em relação* às condições de produção da época, o autor propõe que se pense como a obra situa-se *dentro* dessas condições. Benjamin volta-se, assim, para as funções da obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Sob esse ponto de vista, a obra não é considerada a partir das opiniões e convicções políticas defendidas pelo escritor, o que para Benjamin seria uma posição reacionária. Como produtor, a tarefa do escritor não é a de propor uma renovação “espiritual” com suas obras, e sim uma renovação técnica, uma reestruturação de certos institutos e instituições, refuncionalizando as formas artísticas, para que elas não se transformem em simples artigos de consumo, sem interferirem nos meios de produção.

Assim, os escritores engajados criam obras que cumprem uma função organizadora, estética e politicamente útil. A criação pressupõe uma atitude transformadora do criador perante a sociedade, inscrita na própria obra, em que o escritor não toma para si uma missão revolucionária, mas mobiliza o público leitor para que também participe da esfera de produção.

A maneira orgânica como os escritores da periferia articulam o seu fazer literário com a própria experiência de viver no espaço periférico demonstra o alcance teórico das ideias de Benjamin, mesmo em outro contexto e condições bastante específicas. A literatura marginal não é apenas um movimento com repercussões no campo literário, mas está profundamente integrada às dinâmicas do espaço de onde ela emerge, transformando-se em um modo de habitar a periferia. Assim, essa literatura não fornece apenas um repertório de técnicas literárias, mas promove uma tomada de posição diante de situações desumanas, de extrema violência e miséria. Para usarmos uma expressão de Itamar Even-Zohar (1999), a literatura transforma-se em uma ferramenta para a organização da vida individual e coletiva, uma “estratégia de ação”, ultrapassando a concepção estabelecida de literatura como bem espiritual, fonte de ilustração e prazer desinteressado.

O potencial de intervenção da literatura no processo cultural e social não está baseado na defesa de um conteúdo ideológico, como postula Benjamin, mas na forma literária, organicamente implicada nas condições de produção da obra. Valemo-nos de “O plano”, texto que integra a coletânea *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), de Ferréz, para apreendermos essa dialética, de modo a reconhecermos nessa literatura algumas regras, por meio das quais consolida-se o vínculo entre literatura e participação social. A obra é composta por 19 relatos, cuja classificação em gêneros literários (conto ou crônica) é bastante problemática, justamente pela impossibilidade de dissociar ficção, registro documental e biográfico. Transcrevemos abaixo o início do relato, a fim de captarmos o seu tom e sua tônica:

O esquema tá mil grau, meia-noite pego o ônibus, mó viagem de rolê pra voltar, o trampo nem cansa muito, o que mais condena o trabalhador é o transporte coletivo.

Muita gente no banzão, muitas de maquiagem pesada, mas muitas também com os cadernos no braço, mulher de periferia é guerreira, quero ver achar igual em outro lugar.

O plano vai bem, dois manos de cadeira de rodas no final do Capelinha, um outro de muleta, um cego entra logo depois, essa porra é ou não é uma guerra?

(FERRÉZ, 2006: 15)

Percebemos à primeira leitura o registro peculiar da linguagem, carregada de expressões identificadas a um modo de falar da gente do morro, quase como se fosse uma “língua” própria. O narrador estabelece uma comunicação direta com os interlocutores da periferia, exigindo daqueles que não dominam o seu código um esforço de tradução. A linguagem, portanto, é um elemento distintivo desse universo, cujas significações só são apreendidas em um contexto de interação do sujeito com o ambiente e a situação que motivam a escrita.

Notemos que a fala do narrador provém de sua posição no interior de um ônibus lotado de trabalhadores da periferia, na luta diária pela sobrevivência, marcados pela mutilação física, já que, entre a população que abarrota o “banzão”, encontram-se “dois manos de cadeira de roda”, “um outro de muleta, um cego”. Não é apenas o narrador, enquanto instância fictícia, como tradicionalmente postula a teoria da narrativa, que está inserido no universo narrado, mas o próprio autor, Ferréz, cujo nome é pronunciado por um “irmão”, quando aquele desembarca do ônibus:

Finalmente o ponto, a porta abre bruscamente, desço, todo mundo no pau, o motorista mal espera descer e sai em disparada, ando até em casa, já tá serenando, pizzaria aberta.

Chega aí, Ferréz!

Vô não, irmão, tenho que resolver algumas coisas, (...)

(FERRÉZ, 2006: 17)

Não se trata apenas da figura do autor convertido em personagem, mas de uma fusão entre o ficcional e o vivencial, como se texto e vida fossem uma coisa só, já que na linguagem o sujeito explicita um modo de ser diante de fatos cotidianos e experienciados. Nessa enunciação, o autor/narrador, ao mesmo tempo que estabelece uma cumplicidade com a experiência e o sofrimento dos seus “irmãos” que vivem na favela, não deixa de assinalar um olhar crítico sobre essa realidade, sob a forma de interpelações e interrogações dirigidas a um interlocutor, que chamam atenção para o “esquema”, o “plano”, em favor da alienação, da reprodução da desigualdade e da miséria. Em tom de repúdio e revolta, o autor/narrador constata:

Não me admira que o plano funcione, os pensamentos são vadios, afinal essa é a soma de tudo, quem? O rei do ponto? Esse tá sossegado, só contando o dinheiro. Informação? Não! O povo é leigo, não entende, então não complica, o assunto na favela aqui não vinga o seu manual prático do ódio, só Casa dos Artistas, discutir na favela só se o Corinthians é campeão ou não.

(FERRÉZ, 2006: 15-16)

A fala do autor/narrador está permeada pela fala de um interlocutor, que lhe faz contraponto, construindo uma estratégia dialógica que deixa clara a oposição entre uma visão indignada e revoltada contra o sistema dominante, e outra conformista e alienada, sustentada pela grande mídia, pródiga na reprodução do lixo cultural. Ao afirmar que “o manual prático do ódio” (título de um romance de Ferréz) não vinga na favela, o narrador/autor deixa evidente a pouca penetração e influência da literatura face aos meios de comunicação de massa, como vemos em outro trecho:

O meu povo é assim, vive de paixão, o ideal revolucionário também é pura paixão, muitos amam Lucimares, muitos

amam Marias, Josefás, Dorotéias, e, na, transubstanciação da dor, um tiro mata um empresário no posto, o plano funciona.

E quer saber?

NINGUÉM É INOCENTE EM SÃO PAULO.

Somos culpados.

Culpados.

Culpados também.

O mundo em guerra e a revista *Época* põe o Bambam do *Big Brother* na capa, mas que porra de país é este?

O mesmo país que dizima com armas de fogo e as mantém pelo referendo.

Ah! É verdade, o plano funciona.

(FERRÉZ, 2006: 16)

A frase NINGUÉM É INOCENTE EM SÃO PAULO, em caixa alta, chama atenção do leitor para uma questão incômoda: a responsabilidade de todos pela situação de miséria e alienação. A posição do autor-narrador não é apenas de simpatia em relação aos “mano” da periferia, mas também de crítica à passividade dos excluídos, ao consumo dos produtos massificados da mídia, alimentando o sistema que gera a exclusão. É patente aqui a concepção de cultura como fator de empoderamento, mais do que uma utopia emancipatória, nos termos de Max Horkheimer e Theodor Adorno⁴. Um dos contos-depoimento da antologia *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, assinado por Preto Ghoetz, chama-se justamente “Cultura é poder”, que traz a proposta de um “assalto cultural”, de uma invasão no território até então dominado por “eles”, a elite cultural:

⁴ A crítica de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) aos meios de comunicação de massa e à indústria cultural tem por base a crença em uma racionalidade orientada para o alcance de fins nobres e belos. Nesses termos, a grande arte e a grande literatura guardam uma promessa de felicidade e emancipação, negada pela sociedade administrada e programada do sistema capitalista, que reifica o homem. A perspectiva da literatura marginal periférica é mais de ampliação e democratização do acesso à cultura.

Eles nos querem sem voz, no escuro do anonimato, eles sem o mutarelli, sem o ferréz, sem o paulo lins, eles nos querem longe do Arnaldo Antunes, eles nos querem tirando onda com o filá do chico César, eles querem de nós o ódio à música clássica, nos querem longe dos cinemas, não nos querem assistindo provocações, eles não nos querem lendo o mundo de Sofia, e a insustentável leveza do ser paira sobre nossas dúvidas e nosso ócio. Mas alguns de nós já sabem: Cultura é poder.

(GHOEZ, 2005: 22-23)

Assim como em Ferréz, percebemos aqui a mesma crítica ao processo de exclusão cultural como mecanismo de produção da desigualdade, que assim ganha uma dimensão não apenas econômica, mas ética e moral. Esse deslocamento de foco acaba expondo o preconceito que sustenta a visão de que aos pobres resta o trabalho braçal, enquanto às classes privilegiadas cabem as tarefas artísticas e intelectuais, o que, segundo Jessé Souza (2006), determina a separação entre as classes com capital cultural e classes que só possuem o próprio corpo.

Os escritos da periferia desempenham um papel de resistência cultural, fundindo-se a um modo de atuação do escritor contra o conformismo complacente que sustenta o “plano”, armado para manter a desigualdade, produzida tanto em termos econômicos quanto simbólicos. Na produção de escritores da periferia, a apropriação da cultura surge como estratégia para a construção de um outro imaginário do pobre, do “marginal” habitante da periferia.

Em linhas gerais, podemos dizer que essa literatura particulariza-se pelo apagamento da diferença entre sujeito e objeto da escrita, entre linguagem e experiência, o que transparece na indissociabilidade entre narrador, autor e comunidade, como uma voz coletiva, acentuando as mútuas interferências entre literatura, subjetividade e realidade social. Nessa literatura, tanto a periferia transforma-se num lugar de produção cultural, um locus cujo modo de vida fornece um repertório literário que derruba as fronteiras entre o canônico as manifestações artísticas produzidas à margem do sistema. Marginais, por sua vez, não mais ocupam o

lugar de vítimas, tampouco o de heróis sobreviventes ou de terríveis agentes do mal, e sim o de produtores culturais, que têm algo a dizer sobre sua história, seu sofrimento e sua luta contra as barreiras de ordem cultural responsáveis pela segregação entre classes e etnias. Os escritos da periferia mostram-se profundamente comprometidos com o local de sua fala, são receptivos à voz coletiva, testando novas formas de engajamento, que nos obrigam a repensar os vínculos entre o estético, o político e o social.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. São Paulo: Ática, 1985.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FERRÉZ. “Terrorismo literário”. In: FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. São Paulo: Agir, 2005.
- FERRÉZ. O plano. In *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- GHOEZ, Preto. “Cultura é poder”. In: FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. São Paulo: Agir, 2005.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *As fronteiras móveis da literatura*. Disponível em <http://www.heloisabuarquedeholland.com.br/?p=67>. Acesso em 28 de fevereiro de 2011.
- NASCIMENTO, Erica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SOUZA, Jessé. “É preciso teoria para compreender o Brasil contemporâneo?” In: *A invisibilidade da desigualdade brasileira*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “La literatura como bienes y como herramientas”. In VILLANUEVA, Darío; MONEGAL, Antonio; BOU, Enric (Org.). *Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Editorial Castalia, 1999. Disponível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-Literatura-bienes-herramientas.pdf>. Acesso em 15 de agosto de 2010.

ERICO VERISSIMO PARA CRIANÇAS E JOVENS

Vera Teixeira de Aguiar

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

As considerações que aqui fazemos sobre os livros de Erico Verissimo para as gerações mais novas está amparada em algumas constatações: a importância do escritor no cenário da literatura brasileira, seu papel basilar na consolidação da literatura sul-rio-grandense, a crescente produção e o reconhecimento das obras destinadas ao público infantil e jovem a partir dos anos 70/80 do século passado no País, a estreita relação dessa criação com o espaço escolar e as consequências daí oriundas. A partir de tais aspectos, examinamos os textos que o autor escreve para esse público definido, buscando identificar sua visão sobre a função da literatura na formação humana de seus leitores.

Quando examinamos a trajetória literária de nossos escritores, ao longo do século XX, não raro nos deparamos com obras escritas especialmente para as crianças e os jovens. São textos ocasionais, ao sabor de uma preocupação ou necessidade pontual, espaços na produção geral do artista. Com Erico Verissimo a situação é outra: diferentemente de muitos autores de seu tempo, não volta a atenção para esse faixa leitora apenas depois de uma carreira literária sedimentada e madura. Ao contrário, os livros dedicados à infância e à juventude são produzidos na década de 30, quando o autor inaugura suas atividades. Nesse período, são escritas onze obras: em 1935, *A vida de Joana d'Arc*; em 1936, *As aventuras do avião vermelho*, *Os três porquinhos pobres*; *Rosa Maria no castelo encantado* e *Meu ABC*; em 1937, *As aventuras de Tibicuera*; em 1938, *O urso com música na barriga* e, em 1939, *A vida do elefante Basílio*, *Outra vez os três porquinhos*, *Aventuras no mundo da higiene* e *Viagem à aurora do mundo*.

Daí em diante, não produz textos novos, todavia, embora não retorne à literatura infantil e juvenil nas décadas seguintes, Erico acompanha de perto as constantes reedições de suas obras¹, assim depondo na apresentação da edição de 1965 de *Gente e bichos*²:

Escrevi estes contos no tempo em que os desenhos animados e coloridos de Walt Disney atingiam o seu apogeu e creio que não errei em afirmar que minhas histórias seguem o espírito “surrealista” dos “cartoons” daquele admirável criador de fantasias. Destinei minhas narrativas a crianças entre quatro e dez anos. Quero dizer, escrevi-as de tal modo que, se uma pessoa ler esses contos para crianças ainda não alfabetizadas, estas poderão compreendê-los.

A avaliação posterior que Erico Verissimo faz de seu trabalho revela-nos um autor consciente do complexo literário, capaz de analisar todos os elementos que interferem no processo da produção e da recepção da literatura: intenções do escritor, características dos contos, influências de outras manifestações culturais de seu tempo, perfil do público, necessidade de adequação das obras às condições dos receptores, a fim de que a comunicação se efetive. As palavras do autor demonstram o quanto está atento ao mundo das imagens, que começam a tomar conta dos produtos culturais destinados às crianças, o quanto busca a compreensão de seus leitores, tornando suas histórias acessíveis às mesmas. De certo modo, podemos dizer que ele está competindo com as figuras coloridas, isto é, oferecendo uma literatura que possa encantar tanto quanto o mundo ilustrado de Disney.

A literatura infantil e juvenil de Erico Verissimo, como vemos, nasce de um projeto bem definido, não se constituindo apenas de uma produção episódica e circunstancial. Está, nesse sentido, em consonância com a crescente efervescência da época, quando há expressivo aumento

¹ Apenas *Meu ABC*, escrito sob o pseudônimo de Nanquinote, e *Aventuras no mundo da higiene* não foram reeditadas.

² *Gente e bichos* reúne os contos infantis *As aventuras do avião vermelho*, *Os três porquinhos pobres*; *Rosa Maria no castelo encantado*, *O urso com música na barriga* e *Outra vez os três porquinhos*.

do “número de obras e o volume das edições, bem como o interesse das editoras, algumas delas, como a Melhoramentos e a Editora Brasil dedicadas quase que exclusivamente ao mercado constituído pela infância³. É, pois, nesse momento, que se fixa o gênero no Brasil, com Monteiro Lobato, seguido de autores como Viriato Correia, Luiz Jardim, Graciliano Ramos e tantos outros. Alguns, como dissemos, escrevendo esporadicamente para a infância; mesmo assim, ao buscarem atingir um novo público leitor, ajudam a consolidar o gênero. Seguramente, dois fatores contribuem para isso: a legitimação dos livros, através da consagração dos escritores no universo das letras, e a qualidade estética dos textos.

No esforço de garantir a maioria da literatura infantil e juvenil em âmbito regional, Erico Verissimo está para o Rio Grande do Sul assim como Monteiro Lobato está para o Brasil. É claro que, no momento da escritura e da publicação das obras, o autor não é movido por um interesse assim pragmático, mas, sem dúvida nenhuma, anima-o a ideia de alargar o público, incluindo aí as crianças, futuras leitoras de seus romances. E ele está certo, pois o gosto pela leitura deve ser despertado nos primeiros anos, de forma lúdica e espontânea, o que implica a presença de livros e mais livros ao alcance dos pequenos. Contudo, até a chegada de Erico, o Estado conta com a produção literária para o público jovem formada, sobretudo, por adaptações de clássicos, traduções e algumas obras esparsas. Temos que levar em conta, ainda, o fato de que esses textos, publicados principalmente no Rio de Janeiro, destinam-se muito mais aos leitores cariocas do que aos gaúchos. Com Erico publicando toda a sua obra pela Editora Globo, sediada em Porto Alegre, instaura-se definitivamente o gênero no sul, com o aumento de títulos, edições e também de novos autores.

No entanto, não fugindo às suas características históricas, a literatura infantil e juvenil surge, entre nós, comprometida com a educação da infância e da juventude. Quando a burguesia urbana se estabelece e a população se desloca do campo para as cidades, as escolas multiplicam-se, exigindo novos materiais de leitura, entre eles a literatura infantil e juvenil. Se no Brasil tal processo acontece no final do século XIX, no Rio Grande do Sul ele é bastante tardio, devido às condições econômicas,

³ Consulte-se Lajolo e Zilberman (1985: 46).

sociais e políticas de um território somente anexado ao Reino Português em 1750. Desse modo, apenas na terceira década do século XX o Estado conquista o poder, com Getúlio Vargas no governo central, e, conseqüentemente, entra no compasso do desenvolvimento dos centros mais avançados do Brasil. Abrem-se, então, as portas para uma literatura infantil e juvenil, tanto em termos de autores e obras, como de circulação e consumo de livros. Erico Verissimo inaugura o processo e escreve, no bilhete que introduz *Aventuras no mundo da higiene*:

O aluno só se entrega de corpo e alma àquele que lhe contar a melhor história de fadas ou aventuras. A estrada mais curta e certa para a inteligência tem passagem obrigatória pelo coração.

Podemos observar que há destinatários certos para a literatura – os alunos. O autor não se refere às crianças, aos jovens, aos leitores, mas circunscreve seus receptores no espaço escolar. Daí a preocupação em transmitir conhecimentos, aliando-se à instituição regular de ensino, compromissada com a formação intelectual das novas gerações. A sensibilidade dos leitores, através do apelo às emoções que as histórias podem provocar, funciona, por conseguinte, como um meio para a consecução de um alvo extra-literário – a educação. Por educar, Erico entende formar e informar, isto é, importa-lhe transmitir uma visão humanística de mundo, recheada de valores como fraternidade, solidariedade, respeito ao outro e retidão de caráter. Paralelamente, está imbuído da ideia de que é preciso dominarmos o saber letrado, para nos sairmos bem na vida. *A experiência da fantasia*, por seu turno, completa a proposta do autor, fazendo com que os leitores desenvolvam a capacidade de inventar, vivenciando o mundo mágico das fadas recriadas. Três são, pois, os pilares que sustentam a literatura infantil e juvenil de Erico Verissimo: formação, informação e imaginação.

Nesse sentido, o conhecimento, pois, que os contos infantis e as novelas juvenis de Verissimo veiculam desdobra-se em naturezas diversas. Ele pode ser científico, moralizante ou, simplesmente, fantástico. Nos dois primeiros casos, verificamos a proposição de mudança de comportamento dos leitores, quer pela aquisição do saber, quer pela

assimilação dos valores adultos, mesmo que a aceitação das normas impostas aconteça por conveniência (como em *As aventuras do avião vermelho*). Subjaz, portanto, nas mensagens dedicadas à infância e à juventude, uma intenção educativa, que credita à aprendizagem a capacidade de promover o crescimento intelectual e moral dos sujeitos, de modo a torná-los adultos mais livres e, ao mesmo tempo, melhor adaptados à sociedade em que vivem.

A transmissão do saber científico ou moralizante processa-se através da leitura de histórias, que apresentam o conhecimento de formas várias. Ele pode estar contido na representação de mundo que os textos ficcionais encerram, remetendo à determinada organização social, a comportamentos exemplares, a relações entre personagens, a intercâmbios com o espaço exterior. Pode, ainda, estar expresso claramente na voz do narrador onisciente, que retrata a ação para dar informações (como em *A vida do elefante Basílio* e *O urso com música na barriga*) ou mescla realidade e ficção (como em *A vida de Joana d'Arc*). Quando o protagonista, em *As aventuras de Tibicuera*, relata fatos vividos, aproxima História e fantasia, uma vez que a personagem percorre toda a História do Brasil e pode, portanto, ser a testemunha ocular dos acontecimentos que constroem a nacionalidade. Também o diálogo entre as personagens funciona como transmissor de conhecimento, quando, por exemplo, Fernandinho, em *As aventuras do avião vermelho*, pergunta e o pai responde para que serve uma lente. Finalmente, a história pode converter-se, ela mesma, numa situação ficcional de sala de aula, em que um professor transmite o conhecimento a seus alunos. Em *Aventuras no mundo da higiene*, as lições são dadas a partir de um estímulo, de uma necessidade, de uma oportunidade que se apresenta. O professor é o adulto exemplar, detentor do saber, enquanto as crianças são alunos interessados que atendem às expectativas dos mais velhos.

Ao abordar a questão da educação através da literatura, o autor demonstra estar a par das novas conquistas da Pedagogia. Seus narradores e suas personagens adultas parecem desenvolver lições fundadas nas experiências dos educandos, de caráter pragmático, capazes de redundar em melhor qualidade de vida àqueles que aprendem, pois encorajam atitudes de formulação de conclusões e aplicação de conhecimentos em

novas situações. A autonomia daí advinda permite que, ao contrário do que podemos esperar em textos preocupados com a educação, as noções transmitidas sejam assumidas pelas personagens crianças. Quando isso acontece, é certo que a aprendizagem está garantida de modo satisfatório, porque os leitores se apropriam daquilo que descobriram nos livros e levam para a vida o conhecimento novo.

Os princípios da “nova escola”⁴ estão presentes, assim, na ideia de educação a partir da experiência e, o que é importante, de educação universal, para todos, uma vez que a narrativa aproxima crianças de classes sociais diversas no ato comum de estudar. O conhecimento é entendido, pois, como direito ao qual os homens devem ter acesso, indiferentemente de cor, sexo, religião ou situação social. O resultado último é o crescimento das personagens (e, em consequência, dos leitores), que introjetam hábitos e normas, ao mesmo tempo em que se desenvolvem intelectualmente, atingindo capacidade de abstração. As reações de Zé Pedro, em *Aventuras no mundo da higiene*, em dois momentos distintos da aprendizagem, demonstram o avanço de seu raciocínio simbólico. Observemos os fragmentos que seguem:

Professor – O homem invisível era um inimigo terrível porque a gente nunca sabia onde ele estava. Assim também são os micróbios.

Zé Pedro – Como é que vamos combater soldados que ninguém vê? Dando tiros neles pelo canudo do microscópio?

(Veríssimo, 1985: 45)

.....
.....

Zé Pedro – O senhor diz que devemos azeitar as nossas molas e botar gasolina no nosso tanque?

(Veríssimo, 1985: 51)

Como podemos constatar, no início, a personagem percebe apenas o sentido primeiro das palavras, sem conseguir estabelecer relações me-

⁴ Sobre “nova escola” consulte-se Romanelli (1985: 142-152).

tafóricas. Mais adiante, além de ser capaz de tirar conclusões, o que denota capacidade de abstração, cria suas próprias metáforas, utilizando-se de linguagem simbólica. Seu amadurecimento linguístico revela exercício de pensamento mais elaborado, resultado, seguramente, das lições vividas e aprendidas.

Em *Viagem à aurora do mundo*, a situação de sala de aula repete-se, embora sem a formalidade de *Aventuras no mundo da higiene*. Mas, do mesmo modo, as personagens empreendem uma investida ao mundo do conhecimento, aqui tuteladas pelo cientista que, sugestivamente, desempenha o papel de professor. Através de sessões que simulam a vivência escolar, os assistentes descobrem o surgimento da vida e da evolução das espécies até o aparecimento dos homens na terra. Para tanto, elas valem-se de moderna invenção, um aparelho capaz de refletir na tela imagens animadas das eras longínquas. A aprendizagem acontece, portanto, de forma experimental, uma vez que há a possibilidade de volta no tempo e percepção do mundo em ação.

A reação dos participantes, descritas pelo narrador-testemunha, em primeira pessoa, varia de acordo com o interesse de cada um, desdobrando-se em curiosidade, espanto, ceticismo, incredulidade, entusiasmo e enfado. O autor conquista seus leitores para as mais de trezentas páginas do livro, transferindo para as personagens os possíveis sentimentos daqueles. Consciente da possibilidade de entender os destinatários, Erico atribui aos entes ficcionais atitudes de desagrado que, uma vez absorvidas pela história, ficam afastadas dos leitores. O texto passa a funcionar, assim, como elemento catártico. Os exemplos abaixo demonstram esse procedimento:

E se conversássemos agora, sobre o aparecimento da vida na terra?

Ninguém lhe respondeu. Mas expressões de dúvida, indiferença e indecisão se estamparam em todos os semblantes. Era que fazia calor e a hora preguiçosa convidava à sesta

(Veríssimo, 1980: 102)

.....
.....

.....

Tenho um castigo para o fantasma – avançou Aristobolus – Façam o pobre diabo assistir a um espetáculo no santuário com dissertação do professor Calamar e música do maestro Colibri. É pior que cadeira elétrica.

(Veríssimo, 1980: 261)

O desfecho da história coincide com o fim do invento que promove o conhecimento. *A máquina do tempo*, que desfila imagens das épocas passadas, é destruída e, com ela, esvai-se a possibilidade de estarmos diante do passado em movimento. Desse modo, a experiência vivida converte-se em mistério. Para decifrá-lo, precisamos recriar essa experiência através da literatura. A obra é, portanto, circular, na medida em que narra uma vivência humana, da qual todas as provas foram eliminadas, exigindo, por isso mesmo, a continuidade da busca do conhecimento pela leitura.

Não há dúvida de que há um projeto educativo na literatura infantil e juvenil de Erico Verissimo. No entanto, só ele não sustentaria sua obra. Sabemos que os leitores intuem as intenções do autor e, no caso específico de crianças e jovens, rejeitam aquelas nitidamente pedagógicas. Cúmplice de seus leitores, Erico aposta em situações lúdicas e divertidas, que lhes ofereçam a vida como ela pode ser vivida. Não é por acaso que uma de suas personagens diz que “saber é bom. Mas viver é melhor” (Veríssimo, 1980: 285), pois é justamente a capacidade de criar um universo ficcional em que predominam a aventura e a ação que garante sua permanência. O narrador Tibicuera chega a dizer a seus leitores:

Procurem ler um bom compêndio de literatura. Porque eu vou voltar agora às minhas aventuras.

(Veríssimo, 1979: 146)

Erico alia-se aos leitores no gosto da aventura. Sua literatura é, consequentemente, uma sucessão de ações, como é possível de detectar já nos títulos de seus livros: as palavras aventura, vida, viagem são constantes, remetendo à ideia de um mundo em movimento, da vida em moto-contínuo. A motivação para a ação surge de um estado de carência inicial,

como o descrédito, a monotomia, a necessidade existencial, social ou sobrenatural. O passo seguinte é a busca da aventura como afirmação pessoal. Mesmo em *Meu ABC*, texto que prescinde de trama narrativa, apresentam-se seres em ação: avião, bola, cavalo, dragão preenchem o sentido de deslocamento e mudança.

Na maioria das histórias, é um livro o desencadeador da narrativa, incentivando as personagens à ação, por apontar para atitudes exemplares, em que a aventura é o caminho da descoberta do mundo. Tibicuera não é movido pelo modelo de uma leitura, mas toda a sua trajetória orienta-se no sentido de apropriar-se dos livros:

E a todas essas acontecia algo assombroso: eu me mantinha recolhido no meu canto, apegado aos meus livros.

(Veríssimo, 1979: 148)

Ao trazer para o foco das histórias o livro e seus conteúdos animados pelo ato da leitura, o autor volta-se para a própria literatura, em esforço metalinguístico de representá-la, atribuir uma função para as personagens e, por conseguinte, para seus leitores, e torná-la, assim, objeto de atenção e reflexão. Em outras palavras, livro e leitura desautomatizam-se na vida dos sujeitos, deixam de ser transparentes, para serem definidos como o passaporte da imaginação e da satisfação pessoal.

O espaço da aventura é o desconhecido: a floresta, a França, os lugares além das fronteiras da casa, do chiqueiro, da cidade. A apropriação do mundo é gradativa, em processo de constante adaptação, para o qual contribuem elementos mágicos, como personagens folclóricas e históricas, vozes misteriosas, personagens de Disney, humanização de conceitos. Em outras palavras, fantasia e realidade convivem harmonicamente na caminhada dos heróis rumo à maturidade.

Assim, a ação desenvolve-se na medida em que as personagens vencem o espaço e crescem porque acumulam experiência. Viver é, em última análise, apropriar-se dos sentidos do mundo, dando uma razão para sua própria existência. O conceito de necessidade da ação está bem definido na trajetória de Joana d'Arc: impulsionada pelas vozes divinas, a guerreira luta até a sacração de Carlos VII e, quando os elementos sobrenaturais a abandonam, ela opta por continuar a batalha. Sua escolha é

humana e, mesmo perdendo um a um todos os símbolos bélicos (armadura, capacete, elmo, espada), mantém-se em ação. A continuidade de sua tarefa demonstra que ela é movida não pelos deuses, mas pela própria natureza humana. Talvez essa seja a melhor contribuição de Erico à história da heroína santificada: o realce à sua dimensão terrena, como exemplo do que são capazes os homens movidos por suas convicções.

Resolvidos os conflitos, a ordem é recuperada. Às vezes, a volta ao equilíbrio é determinada por uma fuga ou um tombo, indicando o domínio da voz adulta sobre o interesse dos leitores. No entanto, os textos fecham-se propondo novas aventuras, defendendo a proposta de que a fantasia é essencial, mas não devemos permanecer nela⁵. Precisamos voltar ao real e assumir a vida como ela é. Podemos, contudo, repetir a experiência, pois a fantasia é o alimento da imaginação e da emoção. Não é à toa que o coração de Joana permanece vivo, não se deixando destruir pelo fogo.

Se o professor Salus “é tão habilidoso, tão engraçado e tão bom camarada que é capaz de transformar a mais cacete das matérias num conto de fadas, numa novela de aventuras (Veríssimo, 1939: 15-16), então Erico Verissimo é um grande contador de histórias para crianças e jovens, que consegue transmitir lições de humanidade privilegiando a ficção e, com isso, garantir o estatuto literário do gênero. Daí sua perenidade e atualidade, expressa nas reedições constantes, que revelam a recepção positiva de seus textos entre o público infantil e juvenil há quase oitenta anos.

Bibliografia:

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1985.
- ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. *História da educação no Brasil*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

⁵ Sobre a função da fantasia nas histórias infantis, leia-se Bettelheim (1978).

- VERISSIMO, Erico. *Aventuras no mundo da higiene*. Porto Alegre: Globo, 1935.
- VERISSIMO, Erico. *Meu ABC*. Porto Alegre: Globo, 1937.
- VERISSIMO, Erico. *Outra vez os três porquinhos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- VERISSIMO, Erico. *Rosa Maria no castelo encantado*. Porto Alegre: Globo, 1979.
- VERISSIMO, Erico. *A vida do elefante Basílio*. Porto Alegre: Globo, 1979.
- VERISSIMO, Erico. *As aventuras de Tibicuera*. Porto Alegre: Globo, 1979.
- VERISSIMO, Erico. *O urso com música na barriga*. Porto Alegre: Globo, 1979.
- VERISSIMO, Erico. *Viagem à aurora do mundo*. 10.ed. Porto Alegre: Globo, 1980.
- VERISSIMO, Erico. *As aventuras do avião vermelho*. Porto Alegre: Globo, 1981.
- VERISSIMO, Erico. *A vida de Joana d'Arc*. Porto Alegre: Globo, 1984.
- VERISSIMO, Erico. *Os três porquinhos pobres*. São Paulo: Globo, 1997.

**O ENTRELUGAR DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL
DE AUTORIA INDÍGENA
NA PRODUÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Alice Áurea Penteadó Martha
Universidade Estadual de Maringá

Introdução

O mercado editorial brasileiro, no que se refere à literatura para crianças e jovens, tem publicado cada vez mais obras que refletem aspectos da cultura nacional, buscando em fontes histórico-culturais diversas motivos e temas para a renovação de sua produção. Não tem sido diferente o enfoque das questões relativas ao povo indígena do país. Visto, desde a Carta de Caminha, como elemento exótico da terra, o índio, indivíduo passivamente convertido ao pensamento religioso dos europeus, com o auxílio da íntima conexão entre o código linguístico e o código religioso, perde sua individualidade linguística e suas convicções do sagrado, substituídas pela crença e pela língua europeias (Santiago, 1978: 16).

Para pensarmos o entrelugar da narrativa na literatura infantojuvenil brasileira, propósito deste texto, consideramos essa produção em relação a formas de inserção no quadro atual da literatura em pauta, enfrentando a realidade como se apresenta, com problemas e potencialidades, uma etapa de conquista de lugar no território ocupado, não de simples “inversão de posições”, nas palavras de Silviano Santiago (Santiago, 1982: 19-20). O conceito de entrelugar, cujas noções procuramos adaptar para explicar modos de inserção do discurso literário de autoria indígena no sistema consolidado da literatura brasileira, é de Silviano Santia-

go e foi cunhado no ensaio “O entrelugar do discurso latino-americano”, publicado em *Uma literatura nos trópicos* (Santiago, 1978: 11-28), para definir o lugar intermediário ocupado pelo discurso literário latino-americano, em relação ao europeu. Vários termos têm sido empregados desde então para designar movimentos semelhantes: lugar intervalar, interstícios, lugar de fronteira, entre outros. Uma das explicações para o afastamento da cultura indígena da europeia e, por contiguidade, da brasileira branca, é a aquisição do código da linguagem escrita do conquistador: “os índios perdem sua língua e seu sistema do sagrado e recebem em troca o substituto europeu” (Santiago, 1978: 16). Ainda segundo Santiago, “é preciso que aprenda(m) primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (Santiago, 1978: 22).

Os relatos sobre a conquista do continente americano revelam as agruras e o soterramento das identidades dos povos primitivos por todo período em que se deu a colonização, restando-lhes papéis de apoio à empreitada europeia na construção de sua própria história. Nas origens e formação da literatura brasileira, exerceram a função de antagonistas, em prol da valorização do herói branco, compuseram a paisagem ou foram adjuvantes dos conquistadores de suas terras. Desempenharam papéis marcados predominantemente pelo maniqueísmo, como se fossem apenas figuras coladas no papel, com um único lado aparente: o bom ou o mau.

No que se refere aos estudos sobre a representação dos povos indígenas na literatura, no Brasil, destacamos o pensamento de Antonio Candido, que aponta a tendência de desvelamento da diversidade da literatura brasileira em relação à portuguesa, notadamente, pela afirmação do “ser brasileiro”, que enfatizava especificidades do país – o índio e a natureza – o que confere ao indianismo a possibilidade de representar a tradição, configurando o homem nativo como mito nacional. Candido enquadra essa particularidade em uma tendência mais ampla, a “genealógica”, cujo esforço concentrava-se na definição do “específico brasileiro”, especialmente, a partir de uma visão grandiosa e eufórica da natureza e do índio. Autores e obras constituem movimento coeso, valorizam a tradição local, a grandiosidade da terra e o heroísmo dos homens, “criando o mito da nobreza indígena, que redimiria a *mancha* da mestiçagem;

e chamaram princesas às filhas dos caciques, incorporadas à família do branco a título de companheiras ou esposas [...]” (Candido, 1976: 173).

Em rápido panorama sobre a presença do índio na formação do sistema literário brasileiro, constatamos que a escrita autoral indígena, com a consequente criação, circulação e consumo de obras, ocorreu somente no final do século XX; antes disso, encontramos apenas a presença de temas indianistas e de personagens “selvagens” em criações de autores brancos. Vistas, desde a Carta de Caminha, como elementos exóticos da terra, as figuras indígenas foram forçadas a partir de identidades europeias criadas por autores brancos, e mostravam-se incapazes de relatar, com voz própria, sua realidade e seus costumes. Nesse cenário, registrando imagens anteriores de indígenas nos autos de Anchieta, bem como nos poemas de Gregório de Matos e de autores árcades, destacamos duas obras, *Uruguai* (1769) e *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão e de Basílio da Gama, respectivamente, cujas criaturas ficcionais, índios, desempenham papéis fundamentais na construção da epopeia.

No primeiro poema citado, a descrição do choque cultural entre brancos e índios indicia certo tom de simpatia pelos selvagens em vista da fatalidade de seu destino; em *Caramuru*, a preocupação em exaltar os feitos lusos é responsável pela imagem do índio, considerado objeto do colonizador, que oscila, qual pêndulo, em atuação grotesca que ora o caracteriza como fera brutal e antropófaga, ora como exemplo edificante de aceitação dos valores pregados pelos jesuítas.

No período romântico, destaca-se, inicialmente, a obra de Gonçalves Dias, com seu belo poema “I-Juca Pirama”, em cujos versos narra a coragem do prisioneiro que será sacrificado por tribo inimiga. Resultado da tendência transfiguradora, anteriormente voltada à natureza, o “homem natural” ganha relevância e concede ao espírito nacional “a ilusão de compensadora de um altivo antepassado fundador” (Candido, 1998: 40), passando a estereótipo em romances que o mostravam como herói, em *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), de José de Alencar, por exemplo. Nessas narrativas, o selvagem brasileiro era apenas objeto, sem voz, sem identidade, em meio às características importadas pelos autores brancos, que mesclavam o exotismo indígena aos feitos de heróis de novelas europeias. Após o romantismo, esquecida por lon-

go período, a figura do índio reaparece transformada no modernismo brasileiro, como observa Candido: “Os românticos haviam civilizado a imagem do índio, injetando nele os padrões do cavalheirismo convencional. Os modernistas, ao contrário, procuraram nele e no negro o primitivismo, que injetaram nos padrões da civilização dominante como quebra das convenções acadêmicas” (Candido, 1998: 71). Nesse percurso, o exemplo mais significativo do rompimento da tendência de glorificação do homem natural é *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, fusão de raças e tradições culturais brasileiras, observada na narração da trajetória da personagem indígena, negra e branca, síntese do Brasil.

A consideração do entrelugar como espaço a ser preenchido levamos a pensar em uma conquista de território e formas de pertencimento de que pode se valer a produção de literatura infantojuvenil de autoria indígena no sistema literário contemporâneo, a partir do diálogo entre culturas e linguagens, propiciando o jogo entre o particular e o universal. Esse pensamento pode ser completado pela visão de Nubia Jacques Hanciau:

Quando a história da literatura das Américas for capaz de romper com a concepção do universalismo metropolitano centrado na Europa, quando forem valorizadas as variantes diferenciadoras de sua produção em função de uma literatura geral, a cultura intelectual poderá conquistar, de maneira endógena, seu espaço de enunciação na história da cultura, sem que isso seja uma concessão condescendente ao bom selvagem, que produz textos estranhos aceitos como curiosidade por aqueles que se consideram detentores do juízo internacional

(Hanciau, 2010: 127-128)

A abordagem de questões relativas ao entrelugar da literatura infantojuvenil de autoria indígena, enfoque pretendido neste texto, solicita o aclaramento de noções sobre identidade e alteridade, considerando tais tópicos em íntima conexão com o caráter de fronteira dessa produção. No que se refere às questões sobre identidades, entendemos hoje que são culturais e não se apresentam rígidas e imutáveis e, resultando de proces-

tos transitórios, são identificações em curso. Desse modo, as negociações de sentido revelam-se necessárias mesmo para o reconhecimento de identidades aparentemente firmadas, como “homem”, “mulher”, “europeu”, “indígena”, “latino-americano”, “jovem” e “criança”. Além disso, segundo Boaventura Santos, a “questão da identidade é [...] semifictícia e seminecessária” (Santos, 1997: 135).

Stuart Hall (Hall, 2003: 7-22), ao tratar do tema, propõe três modalidades de sujeitos e, portanto, de identidades: do iluminismo, do sociológico e do pós-moderno. O primeiro, segundo Hall, é um sujeito centrado, estabilizado; o sociológico forma-se na confluência com os demais sujeitos; o pós-moderno constitui-se pela mobilidade e instabilidade, pela pluralização das identidades, sujeito que passou a assumir não apenas uma, mas diversas identidades ao mesmo tempo, algumas contraditórias inclusive. É o que Hall chama de “fragmentação das identidades”, processo que “produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel” (Hall, 2003: 12-13).

O processo de descentralização dos sujeitos, ou fragmentação das identidades, ainda segundo Hall, apresenta característica paradoxal, que pode ser observada a partir de dois movimentos sociais contraditórios: o movimento das identidades em direção ao global e à coletividade – consequência do processo de globalização –, em oposição ao das identidades em direção ao local e à fragmentação, diretamente ligado às forças da tradição. O primeiro é formado por minorias, marginalizadas, que lutam pelo espaço; o segundo, reacionário, luta para não perder privilégios e mostra-se intolerante à diversidade e ao novo. A batalha entre as duas frentes identitárias se dá entre o desejo de se construir uma sociedade igualitária, que valorize a alteridade e o sentimento desesperado daqueles que, sentindo-se ameaçados, resistem, notadamente, valendo-se da intolerância escancarada, que promove o silenciamento do Outro e o soterramento da diversidade (Hall, 2003).

A concepção de identidade somente se completa com a cooperação de seu duplo ou avesso – a alteridade –, cujo significado fundamenta-se no pressuposto de que, em sociedade, interagimos e somos interdependentes de outros indivíduos. Sob tal prisma, apenas median-

te o contato com o outro, o “eu individual” pode existir. Essa existência está, portanto, determinada pela visão do outro, pela diferença, complementada pelo olhar do próprio indivíduo. Laplantine, em suas considerações sobre o conceito, observa que a elaboração da experiência da alteridade permite que o indivíduo reconheça que, mesmo seus mais insignificantes traços comportamentais, nada têm de natural e que seu “eu individual” torna-se pleno a partir do conhecimento do outro (Laplantine, 2000).

A construção da identidade da literatura infantil e juvenil de autoria indígena

A literatura infantojuvenil, até recentemente, não permitiu ao índio o desempenho de papéis significativos e uniformes na construção do imaginário de crianças e jovens. Em meados do século XX, surgem várias narrativas com personagens indígenas, mas, na maioria dos casos, como observam Lajolo e Zilberman (1984), eles são os antagonistas, obstáculos ao sucesso da empreitada branca de colonização, compõem a natureza que deve ser domada. Apenas *Corumi, o menino selvagem* (1956), de Jerônimo Monteiro, procura fugir das imagens estereotipadas com que os escritores inseriam tais elementos na literatura infantojuvenil brasileira, inclusive, *As aventuras de Tibicuera* (1937), narrativa de Érico Veríssimo que, apesar da voz narrativa indígena, mantém os estereótipos já apontados na representação literária dos povos da floresta.

Essa produção começa a configurar-se como elemento do subsistema infantojuvenil no sistema literário nacional, no final do século XX, e já apresenta, no primeiro decênio do século XXI, quantidade significativa de autores e obras, público leitor, bem como grande número de pesquisas acadêmicas em andamento e eventos literários específicos. Graça Graúna, autora e pesquisadora da literatura indígena, considerando o lugar dessa produção, em sua tese de doutoramento, observa seu “lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos 500 anos de colonização” (Graúna, 2003: 12).

Podemos considerar a existência de uma produção diferenciada, voltada ao público infantil e juvenil, cuja voz autoral pretende assumir a construção da identidade indígena. O corpo de autores indígenas de obras destinadas à leitura de jovens ampliou-se a partir do final dos anos 80 do século passado, quando recebemos as primeiras produções de autoria indígena no Brasil. Entre estes novos autores, anotamos Olivio Jekupé, Eliane Potiguara, Graça Graúna, Daniel Munduruku, Luiz Karai, Giselda Jera e Kerexu Mirim, Yaguarê Yamã, Kaká Werá Jecupé, Nay-Niná. Se o conjunto ainda não compõe uma tradição, caminha decididamente para isso, pois os escritores circulam pelos espaços do campo literário, com obras premiadas, e constam inclusive de catálogos de editoras, listas de prêmios, indicações de programas de leitura, trabalhos acadêmicos e da crítica especializada.

O reconhecimento da existência de um conjunto de autores indígenas é relevante não só para a configuração de um campo literário diferenciado de literatura infantil e juvenil, mas, sobretudo, para a compreensão do vazio que se abre em relação ao reconhecimento dessa autoria, cujas criações se apresentam nos interstícios entre essa produção e a escritura “dos brancos”. Editoras, instituições literárias (Prêmios da FNLIJ, Prêmio Jabuti, entre outros) e autores empenham-se no reconhecimento de especificidades dessa produção e o mercado, ágil, procura chegar a esse público de modo diferenciado e com grande quantidade de publicações, configurando-se o que Bourdieu denomina campo literário autônomo, que “atrai e acolhe agentes muito diferentes entre si por suas propriedades e suas disposições” (Bourdieu, 1996: 256). Em suas considerações sobre o funcionamento do campo literário, o sociólogo francês observa que é constituído por uma série de relações, com dinâmica interna, e goza de reconhecimento social, o que confere valor à obra artística. Segundo Bourdieu, o campo literário é um “campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam [...], ao mesmo tempo um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças” (Bourdieu, 1996: 261-262). Sob esse aspecto, a produção de autoria indígena para crianças e jovens, marcada por uma série de relações,

revela dinâmica interna e reconhecimento social, aspectos que conferem valor às obras artísticas.

Uma das questões mais frequentes nos meios acadêmicos aborda a constituição do objeto artístico, especialmente, se podemos considerar “literatura” uma obra destinada a um público específico e se os aspectos que concebem uma forma literária podem ser encontrados em produções dirigidas aos leitores mais jovens. O reconhecimento da qualidade artística da literatura infantojuvenil de autoria indígena torna-se, portanto, um agravante do problema, cuja solução pode ser buscada na confluência dos elementos do campo literário que a constituem. Dessa forma, além da construção linguística, do modo de formar a narrativa ou o poema, outros fatores, externos à obra, devem ser considerados, como sua produção, circulação e consumo.

O primeiro livro escrito e ilustrado por um autor indígena foi *Antes o mundo não existia* (Livreria Cultura Editora, 1980), de Umúsin Panlôn Kumu e Tolmãn Kenhíri, é bilíngue (português e desâna) e conta a história da criação do mundo, conforme o mito desâna, povo do Alto do Rio Negro, na Amazônia, abrindo o caminho para muitos outros, conforme quadro abaixo, que não tem a pretensão de ser exaustivo:

Titulo	Autor	Editora	Ano
Antes o mundo não existia	Umúsin Panlôn Kumu e Tolmãn Kenhíri	Cultura	1980
Histórias de índios	Daniel Munduruku	Companhia das Letrinhas	1996
Txopai e Itôhã	Kanátyo Pataxó	Formato	2000
<i>Puratig: o remo sagrado</i>	Yagarê Yama	Peirópolis	2001
O segredo da chuva	Daniel Munduruku	Ática	2003
Meu lugar no mundo	Sulami Katy	Ática	2004
Catando piolho, contando histórias	Daniel Munduruku	Brinque-Book	2006
Parece que foi ontem	Daniel Munduruku	Global	2006

A conquista do dia	Naÿ-Niná	Noovha América	2007
As fabulosas fábulas de Iauaretê	Káka Werá Jekupé	Peirópolis	2007
Curumi Guaré no coração da Amazônia	Yaguarê Yamã	FTD	2007
As peripécias do jabuti	Daniel Munduruku	Mercuryo Jovem	2007
As pegadas do kurupyra	Yaguarê Yamã	Mercuryo Jovem	2008
Criaturas de Nanderu	Graça Graúna	Amarlys	2009
Karú Tarú: o pequeno pajé	Daniel Munduruku	EDELBRA	2009
Wirapurus e muirakitãs	Yaguarê Yamã	Larousse jovem	2009
A onça e o fogo	Cristino Wapichana	Amarilys	2009
A caveira-rolante, a mulher-lesma e outras histórias indígenas de assustar	Daniel Munduruku	Global	2010
As aventuras do menino Kawã	Elias Yaguakãg	FTD	2010

Como toda produção literária em condição intervalar, a de autoria indígena, considerada entrelugar no subsistema da produção para crianças e jovens, tem apresentado temas sobre autoconhecimento, identidade indígena, história, recontos de mitos e lendas, além de ética, cidadania, ecologia e questões culturais. Neste texto, porém, dada a impossibilidade de tratar de todas as produções e temas levantados, consideramos obras de Daniel Munduruku e Yaguarê Yamã, em razão especialmente da produção significativa de ambos no cenário editorial brasileiro, recorte que não pretende desmerecer demais obras e autores mencionados.

Munduruku e Yamã: identidade indígena na produção contemporânea de literatura infantil e juvenil

Daniel Munduruku nasceu em Belém (PA). Filho do povo indígena Munduruku, é graduado em Filosofia, tem licenciatura em História e Psicologia e Doutorado em Educação na Universidade de São Paulo. Atuou como professor e esteve em vários países da Europa, como conferencista e ministrante de oficinas culturais. Pesquisador do CNPq, Munduruku recebeu vários prêmios por suas criações: Prêmio Reconto da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (2001), com o livro *As serpentes que roubaram a noite e outros mitos*; Prêmio Jabuti (2004) com *Coisas de índio – versão infantil*; menção honrosa da UNESCO para o livro *Meu avô Apolinário*, na categoria literatura para crianças e jovens, entre outros.

Podemos considerá-lo um sujeito construído pela experiência primitiva em íntima conexão com a cultura dominante; fruto da pós-modernidade, fragmentado culturalmente, resulta da integração e do diálogo de culturas, em busca da interação entre a cultura de origem europeia e a ameríndia. Suas obras desmontam a convenção literária vigente, a da autoria branca que assume a voz do índio para contar sua história, e revelam a presença do discurso identitário, na medida em que responsabilizam o indígena pelo processo de identificação e autocohecimento, com o domínio da “voz do senhor”, a língua e cultura brancas. Em outros termos, a experiência da alteridade – a inserção cultural no mundo “civilizado” – propiciou-lhe o mergulho em seu próprio universo primitivo e a consequente afirmação da identidade indígena, conforme a visão de Laplantine, anteriormente explicitada. Daniel Munduruku também faz incursões pela produção de obras dedicadas a leitores mais jovens que não tratam de questões indígenas específicas, como *O olho bom do menino* (Brinque-Book, 2006) e *O homem que roubava horas* (Brinque-Book, 2007).

Em *Parece que foi ontem* (*Kapusu Aco 'l Juk*) (2006), com ilustrações de Maurício Negro, o narrador rememora em primeira pessoa um ritual secular realizado na tribo, “para lembrar que temos raízes, temos passado, temos história” (Munduruku, 2006: s/p). Trata-se da voz de

um adulto que busca fatos e emoções do passado, presentificando-os a partir do recurso à linguagem simples, períodos curtos, ordem direta, sem a ocorrência de termos indígenas, mesmo porque o texto é bilíngue – português e dialeto munduruku – aspectos que promovem o resgate de elementos fundamentais para a compreensão da cultura indígena. As estruturas linguísticas rápidas e cortadas por pontuação final têm a função de revelar que os fatos vêm em ondas de memória e sensações: “Tem até cheiro de saudade. [...]. Vem como se fosse uma imagem: o céu cheio de estrelas. Grandes e pequenas, fortes e fracas. Algumas piscam lembrando o passado, outras estão apenas lá como a nos lembrar do futuro” (Munduruku, 2006: s/p).

A descrição do ambiente, espaço no qual ocorre o ritual, potencializada por aspectos poéticos da linguagem, mostra-se carregada de significação mítica dos elementos da natureza na tradição indígena – fogo, vento e terra -, que explicam a existência para os mais jovens. Em razão da linguagem empregada, esses elementos adquirem significação mais ampla para todos os leitores, indígenas ou não, permitindo que cada qual reconheça o seu lugar mágico, de modo que identidade e alteridade possam complementar-se em um mesmo indivíduo. A ação narrativa é substituída pela recuperação das sensações do narrador, garimpadas no passado que se torna presente pela força emotiva das lembranças: “No meio da roda o fogo, *irmão de outras eras*. [...]. Soprando suavemente, o vento, o *irmão-memória*, vem trazendo as histórias de outros lugares. Sob nossos pés está a mãe de todos nós, *a terra*, acolhedora” (Munduruku, 2006: s/p).

Em *Karú Tarú* (2009), altera-se significativamente a forma de construção narrativa. Se em *Parece que foi ontem* (2006) observamos a ênfase nas emoções do narrador em primeira pessoa, com a conseqüente debilidade da tensão narrativa, nesta há um nítido acréscimo no conflito íntimo da personagem. Karú Tarú, em viagem ao país dos sonhos, descobre a importância de sua tarefa como o eleito para suceder o pajé de sua tribo, mas o garoto revela sentimentos contraditórios em relação essa escolha. Logo após ser informado da decisão, sente tristeza; ao compreender aspectos da identidade indígena passa a ter orgulho de sua futura função na aldeia: “Karú ficou pensando no tamanho da responsabilidade que es-

tava abraçando e, mais uma vez, ficou contente por ter o dom da visão. Um dia, seria também um grande pajé. Por enquanto, queria ser apenas uma criança” (Munduruku, 2009: 30).

A voz narrativa em terceira pessoa responsabiliza-se pela construção da personagem, valorizando a perspectiva do menino, mas insere também a visão social e histórica do povo indígena, traço compreensível da produção literária em momentos de afirmação identitária, que se concretiza em observações sobre usos e costumes da comunidade Karú: “Pelo sonho, as pessoas podem saber qual o melhor caminho a seguir, qual a caça a abater ou qual o remédio tomar quando se está doente. Tem sonho, no entanto, que é difícil de entender; por isso o pajé é uma figura importante na comunidade” (Munduruku, 2009: 4).

Em outros momentos o narrador abandona o fio da história para inserir digressões mais amplas sobre a cultura tribal, promovendo significativo hiato na ação narrativa, como podemos ver no capítulo três. A interrupção esvazia o caráter ficcional do texto e intensifica o tom informativo do texto:

Pajé é um homem especial numa comunidade indígena. Especial porque ele concentra em si a responsabilidade pela cura das pessoas. Isso porque a gente indígena acredita que doenças são espíritos ruins que habitam a vida das pessoas e que podem ser manipulados por feiticeiros que não gostam dos outros. Essas entidades são chamadas de feiticeiras porque podem colocar sentimentos ruins nas pessoas.

(Munduruku, 2009: 12)

O endereçamento da narrativa ao receptor infantil pode ser observado pela idade da personagem, um garoto de nove anos; por retratar seus medos e angústias e pela relação de aprendizado que o menino mantém com a família e com o meio em que está inserido.

A primeira estrela que vejo é a estrela do meu desejo e outras histórias indígenas de amor (2007), também de Daniel Munduruku, difere das demais obras do autor tanto no que refere ao receptor desejado quanto ao gênero narrativo. Se nas duas narrativas citadas anterior-

mente a criança era o leitor pretendido e havia um mínimo de recriação ficcional, nesta antologia, o leitor jovem é o público alvo e trata-se de uma recolha de mitos indígenas que enfocam o amor. Na introdução, Munduruku observa que, embora o amor seja um sentimento universal, entre os povos indígenas o sentimento adquire dimensão social: “é possível amar alguém e amar toda uma comunidade ao mesmo tempo. É possível que o amor que dispense a uma pessoa esteja ligado a um sacrifício que devo fazer para que meu povo seja ainda mais forte e feliz” (Munduruku, 2007: 08).

A Coletânea traz cinco lendas – “A estrela das águas”, “Candiê-Cuei”, “Só o amor é tão forte”, “A primeira estrela que vejo é a estrela do meu desejo” e “O perfume enlouquecedor” – que explicam a criação e a importância de elementos da natureza para a comunidade indígena, como as plantas vitória régia, milho, tambatajá, piri-piri e o uratau, ave agourenta. Em todas elas, as personagens sofrem para conquistar o amor, algumas transformam-se em animais, plantas e astros e, finalmente, são recompensadas pelos benefícios que causam aos habitantes da aldeia. A exceção ao esquema é Denakê, irmã mais nova de Imaheró, que recusa casar com Tahina-Can quando a estrela (um deus) aparece-lhe no corpo de um velho, depois de ter sido invocado pela presunçosa jovem. A irmã caçula aceita o casamento e toda tribo karajá é beneficiada com a riqueza de peixes, caça, frutas e plantas medicinais. A recompensa maior, porém, fica para Denakê que, saudosa, segue o velho marido e o vê transformado em um belo guerreiro. Como prêmio pelo amor da mulher, a divindade assume definitivamente a figura jovem, causando o ciúme na cunhada. Imaheró tenta matar a irmã, mas é morta por um raio, transformando-se “no uratau, uma ave agourenta, pássaro rejeitado, coruja da noite (Munduruku, 2007: 38).

Yaguare Yamã pertence ao povo Maraguá, do Amazonas; nasceu em Nova Olinda do Norte, na aldeia Yâbetue e, menino ainda, mudou-se para Parintins onde teve os primeiros contatos com a literatura. Em São Paulo fez o Curso de Graduação em Geografia, tornou-se escritor e, de volta a sua terra, leciona na escola pública. Como Daniel Munduruku, Yamã narra as memórias de sua nação como forma de preservação da cultura e do imaginário indígenas, em livros como Sehappóri: o livro sa-

grado do povo saterê-mawé (2007); Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo maraguá (2007) e Wuirapurus e muirakitãs: histórias mágicas dos amuletos africanos (2009), entre outros; já em Kurumi Guaré no coração da Amazônia (2007) e As pegadas do kurupira (2008), narrativas que, embora constituídas pela visão de mundo, por personagens e pela ambientação do universo indígena e se identifiquem estreitamente com o real, buscam transfigurá-lo ficcionalmente. O primeiro grupo de obras incorpora mitos, lendas e histórias mágicas que recontam a origem dos elementos da natureza e o significado de amuletos que sustentam a crença dos diversos povos indígenas.

Em Kurumi guaré no coração da Amazônia, é o relato, segundo o autor, “de uma parte da memória que guardo dos meus bons tempos de infância, do tempo em que vivi nesse lugar fantástico, cheio de aventuras, no coração da Amazônia” (Yamã, 2007: 7). Trata-se, portanto, de uma narrativa de memórias, gênero limítrofe, situado entre a autobiografia, o diário e as confissões, modalidades que propiciam, cada uma a seu modo, o transbordamento do “eu”. A diferença mais visível entre autobiografia e memórias é que a primeira tem como centro o relato objetivo e completo da existência do “eu” que narra; as memórias, por sua vez, permitem maior liberdade na organização dos acontecimentos e a inclusão de pessoas que podem ter participado dos fatos ao lado do autor. Nesse caso, além dos depoimentos pessoais, o relato pode conter registros históricos, que compreendem fatos políticos e sociais, costumes, ambientes e tendências artísticas.

O narrador das *memórias*, protagonista que do interior do universo narrado relata suas aventuras e desventuras, é responsável, inclusive, pelo ponto de vista sobre o que narra. A compreensão desse aspecto considera, ainda, o posicionamento do narrador em relação à história, a chamada *distância*, não só temporal, como observam Reis e Lopes (1998), mas afetiva, ideológica e ética. Naturalmente, pensamos que, em relação à distância temporal, o narrador se debruça sobre o passado e que, no momento da escritura, o “eu” que fala pode mostrar-se diferente do “eu protagonista”, em razão das transformações impostas pela experiência, como no episódio em que o narrador relata a fuga de uma manada de porcos na infância: “Mas naquele momento passamos por um grande

aperto, nossas mentes infantis é que não compreenderam o grau de perigo em que nos metemos. [...]. Nessas horas de perigo, não sei, não, ainda não éramos os heróis que queríamos parecer” (Yamã, 2007: 14).

A narrativa trata das aventuras da infância, das relações familiares e em comunidade, das experiências para a preservação da tradição, tanto culturais como de subsistência, da morte e ainda dos rituais de iniciação nas diversas etapas da vida na aldeia, como o da dança da tukãdera, ou waperiá, o rito que marca a passagem da infância para a fase adulta, no qual as mãos dos participantes recebem ferroadas das ferozes formigas gigantes da Amazônia, as tukãderas. Por fim, a mudança para o mundo dos brancos, a despedida do mundo de aventuras na floresta: “Estava indo morar e passar grande parte de minha juventude numa cidade, num mundo civilizado como dizem os brancos, onde a televisão impede a cultura tradicional de raciocinar” (Yamã, 2007: 76).

Em *As Pegadas do Kurupyra* (2008), Yaguarê Yamã não se limita a recontar o mito do curupira nas tradições indígenas. A estranha criatura, com cabelos vermelhos, dentes verdes e pés virados para trás, protetor das florestas, mantém íntimo contato com o garoto Tuim, agindo em momentos importantes da narrativa. Ambos são solitários e se tornam companheiros de brincadeiras e aventuras, participando juntos do conflito narrativo, o momento em que encontram diversas espécies de animais aprisionadas em um acampamento de caçadores brancos; os meninos assustam os caçadores e libertam os bichos: “Com rapidez, os dois se aproximaram de mansinho e, sem fazer barulho, soltaram todos os bichos, que correram contentes, acordando aqueles homens maus que, atônitos com a algararra, começaram a atirar para todos os lados” (Yamã, 2008: 34). A figura mítica, humanizada, apresenta sentimentos e emoções semelhantes ao do garoto, na medida em que revela, por exemplo, solidão, medo e apego à família. Quando ocorre o encontro entre Kurukawa (curupira) e Tuim, os meninos têm a mesma reação: “Ame-drontado, o menino pulou dentro de uma moita ao lado do caminho. Ao vê-lo, Kurukawa arregalou os olhos e também pulou dentro de outra, em frente à que Tuim estava escondido. Os dois ficaram lá quietinhos” (Yamã, 2008: 20).

A narrativa revela estrutura mais elaborada no que se refere, por exemplo, à posição do narrador que, embora conheça todos os pensamentos das personagens, permite que exponham com voz própria seus pontos-de-vista sobre o mundo em que se inserem - como comprovam os extensos diálogos entre os garotos -, vozes duplamente ameaçadas pelo mundo branco, adulto e civilizado, uma vez que são crianças indígenas. Há ainda preocupação em matizar a ambientação, de modo que tempo e espaço, com função determinada no mundo narrado, envolvam as personagens de maneira que a natureza também se torne personagem a ser defendida. Por vezes, porém, ao enfatizar a importância e o papel da natureza, o discurso do narrador descamba para o utilitário, aspecto ainda muito forte em narrativas de autoria indígena: “Tuim não sabia o nome daquele lago, mas não se importou, pois para a cultura indígena a natureza não tem dono e por isso as coisas não precisam ser nomeadas, a não ser que os espíritos mandem” (Yamã, 2008: 16).

Em resumo, observamos que a produção literária de autoria indígena, representada neste texto por obras de Munduruku e de Yamã, revela forte traço de resistência e valorização cultural, aspectos compreensíveis em momentos cruciais de afirmação identitária, aproximando-se do que Hall denomina “mercantilização da etnia e da alteridade”, para explicar o interesse pelo local em tempos de marcante homogeneização global (Hall, 2003: 77). Sob essa ótica, podemos compreender a ausência de histórias que tematizem, por exemplo, a inserção do jovem indígena na sociedade contemporânea brasileira, o lugar ocupado por eles nas regiões urbanas. São, porém, muito fortes e evidentes os sinais de que esse mergulho nas origens, como resistência a séculos de dissolução da identidade, pode propiciar a emergência de nova identidade, fragmentada pelo reconhecimento da alteridade, como convém ao homem pós-moderno, dinamizando o processo de enfrentamento e acomodação em que se encontram os criadores frente à construção do objeto artístico.

Referências bibliográficas

- ACHUGAR, Hugo (2006). *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.
- CANDIDO, Antonio (1976). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5ª ed. São Paulo: Editora Nacional.
- CANDIDO, Antonio (1998). *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas (Publicações FFCH/USP).
- GRAÚNA, Graça (2003). *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Recife: UFPE. Tese de Doutorado.
- HALL, Stuart (2003). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guaracira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- HANCIAU, Nubia (2010). “Entrelugar”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) *Conceitos de literatura e cultura*. 2ª ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF.
- LAPLANTINE, François (2000). *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense.
- MUNDURUKU, Daniel (2006). *Parece que foi ontem*. Ilustrações de Maurício Negro. São Paulo: Global.
- MUNDURUKU, Daniel (2007). *A primeira estrela que vejo é a estrela do meu desejo e outras histórias indígenas de amor*. Ilustrações de Maurício Negro. São Paulo: Global.
- MUNDURUKU, Daniel (2009). *Karú Tarú*. Ilustrações de Marilda Castanha. Erechim (RS): EDELBRA.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M (1998). *Dicionário de narratologia*. 6ª ed. Coimbra: Almedina.
- SANTIAGO, Silviano (1978). *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva.
- SANTIAGO, Silviano (1982). *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- SANTOS, Boaventura Sousa (1997). *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Cortez.
- YAMÃ, Yaguarê (2007). *Kurumi Guaré no coração da Amazônia*. Ilustrações de Yaguarê Yamã. São Paulo: FTD.
- YAMÃ, Yaguarê (2008). *As pegadas do Kurupyra*. Ilustrações de Uziel Guaynê. São Paulo: Mercuryo Jovem.
- ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa (1984). *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática.

ORQUESTRA JOVEM MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE: A INCLUSÃO DE ALUNOS DA PERIFERIA DA CIDADE

Aída Cuba de Almada Lima
Departamento de Artes
Escola Municipal Professora Isaura Santos
Prefeitura de Belo Horizonte – Secretaria de Educação
Minas Gerais

Introdução

A Educação Musical é uma das mais completas formas de cidadania, pois ajuda a criança a desenvolver suas potencialidades. Mas o *educar pela música* difere entre os países e é difícil aplicar algo único que sirva para o mundo todo. Os problemas educacionais expressam um pluralismo cultural dentro das nações e até mesmo em regiões de um mesmo país. Assim, devemos ter sempre presentes e claros os objetivos que queremos alcançar.

Parafraseando Paul R. Lehmann, USA, que disse: quando Alice no país das Maravilhas pergunta ao gato Chesmire qual é o caminho correto que deve tomar, ele responde que esse depende de onde ela quer ir. E, quando ela diz que não importa, na realidade, para onde ela vá, ele responde, com lógica impecável, que então não importa, realmente, qual caminho ela tome (LEHMANN, 1993: 15).

Este trabalho, ainda em andamento, nas duas primeiras etapas, investigou e concluiu que a música realmente traz grandes benefícios para o ser humano em sua formação e desenvolvimento de seu raciocínio lógico, com consequências positivas para a promoção humana em

todos os seus aspectos, sendo tão necessária à educação básica quanto as outras linguagens.

A culminância do projeto consiste em formar uma orquestra municipal para a cidade. Como as escolas são agrupadas em nove regionais, a terceira etapa começou com as escolas de uma regional e se estenderá às outras. Os alunos que se destacarem nos núcleos regionais passarão a fazer parte dessa orquestra. Como o grupo orquestral abrange somente 80 elementos, os que não conseguirem alcançar os objetivos propostos pela orquestra formarão outros grupos musicais diferenciados em sua própria regional. Assim como ocorreu nas duas primeiras fases do projeto, em que grupos de alunos passaram a tocar em casamentos, missas e atividades sociais, aumentando a sua renda familiar, espera-se que isso também ocorra de um modo mais intenso nessa terceira fase.

Esta terceira etapa é a que demanda mais tempo e disponibilidade dos professores envolvidos e das autoridades educacionais, pois cada regional terá de abraçar o projeto e eleger uma de suas escolas como um polo de referência. Assim, ela será dividida em partes diferenciadas por regional. O trabalho ainda está na primeira regional, pois são muitas as escolas e cada uma delas deverá participar com os alunos que quiserem. O projeto iniciou-se na Escola Municipal Professora Isaura Santos, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, com alunos de 10 a 15 anos, usando a música como linguagem aplicada a quatro vezes num conjunto de flautas doce, cujo objetivo principal era inserir os alunos no mercado de trabalho.

Os alunos fizeram apresentações públicas em projetos especiais e a repercussão causada chamou a atenção da comunidade e das pessoas presentes nos eventos, ganhando o apoio das autoridades municipais. A célula inicial, restrita ao entorno da escola, cresceu e agora vai envolver todas as regionais de Belo Horizonte que se interessem em participar, tendo o conjunto de flautas como base para a musicalização dos alunos (as flautas são escolhidas por questões financeiras).

Um espaço apropriado para os ensaios foi construído na própria escola. A primeira e a segunda licitação de compra dos instrumentos foram realizadas pela prefeitura, com quase todos os instrumentos adquiridos.

Faltam somente os instrumentos de metal e alguns outros materiais que ainda não puderam ser comprados.

A Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, que foi apresentada ao projeto e se tornaria parceira, disponibilizando seus alunos de graduação para o ensino dos instrumentos de orquestra, ainda não se pronunciou, o que está atrasando a implantação dos núcleos regionais. A falta de professores de música na prefeitura também contribuiu para este atraso.

O embrião desta orquestra formado pelos alunos da Escola Municipal Professora Isaura Santos, já se apresentou nesse final de 2010 numa festividade de conagração de Natal para o prefeito, secretária de educação e todos os diretores e vice-diretores das escolas municipais de Belo Horizonte, com a presença também da representante do MEC (Ministério de Educação e Cultura): Maria do Pilar Lacerda Almeida e Silva, que foi a responsável pela aprovação desse projeto em 2006. Os integrantes da orquestra foram muito aplaudidos, criando nos alunos um novo ânimo para futuras apresentações.

Música no ensino básico no Brasil

Vale fazer um breve histórico para melhor entender o lugar que a música ocupa no Ensino Básico do Brasil.

O “Canto Orfeônico”, na década de 30, foi oficializado por Villa Lobos, que pretendeu unificar o ensino da música no Brasil.

Já em 1961, com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, o “Canto Orfeônico” foi substituído pela disciplina “Educação Musical”: oposição ao caráter teórico do ensino de música da época.

Editou-se a Lei 5692, em 1971, instituindo a disciplina “Educação Artística”: prática polivalente nas escolas. Acredita-se que aí residiu o problema do ensino de Música no Brasil. Os professores deveriam dominar todas as linguagens artísticas, sendo polivalentes nessas linguagens, e os cursos profissionalizantes ofereciam apenas dois anos de formação em todas as linguagens (habilitação curta) e mais dois anos na formação da linguagem específica (habilitação plena). O tempo para essas aulas era aquém ao das outras disciplinas e, a partir daí, a música

era considerada nada mais do que entretenimento, sem nenhuma contribuição educacional.

Numa pequena abertura de uma outra reforma do Ensino Brasileiro em dezembro de 1996 pela Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional (Lei 9394/96), o termo *polivalência* foi excluído. Como consequência, fez com que as artes fossem tratadas individualmente em suas linguagens. A “Educação Artística” foi substituída pela disciplina “Artes”.

Vieram em 1997 e 1998 os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) promovendo as bases de sustentação para os Estados e Municípios.

Embora, desde o século passado, os diversos enfoques da música fossem incluídos em salas de aula, a Educação Musical não estava nos sistemas de ensino.

Com a falta muito grande de professores especializados, esse problema se tornava ainda maior.

A Lei federal de nº11.769 de 2008 alterou a então vigente Lei 9394/96 dispondo sobre a obrigatoriedade do conteúdo da música na disciplina “Artes” (“o conteúdo deverá ser obrigatório, mas não exclusivo”) no currículo escolar. Ressalte-se que as escolas ainda estão se adequando ao novo comando legal.

Justificativa – práxis pedagógica

A justificativa para esse projeto está na nossa própria práxis pedagógica.

Sempre na rede municipal, trabalhamos por sete anos em escolas do Rio de Janeiro e vinte e seis anos em escolas de Belo Horizonte.

Neste extenso caminho, investigamos a relação entre a música e o aperfeiçoamento lógico e racional dos alunos. Como lecionamos música e português em uma mesma turma e, em outras, somente português, constatamos imediatamente a diferença. A turma que recebia somente aulas de português tinha mais dificuldade em interpretação de textos e no raciocínio lógico. As turmas que recebiam aulas de português e música apresentavam melhor desenvolvimento do pensamento espacial e lógico, tendo um raciocí-

nio bastante desenvolvido. As avaliações dos alunos eram sempre a mesma: “a música era um eixo norteador para o sentido das suas vidas.”

(LIMA, 2008: 464)

A importância de tocar em grupo, o *tocar para fora* é fato comprovado no meio científico. Estimula, nos alunos, a sociabilização, o respeito ao seu espaço, o senso de ordem, a obediência, a percepção do outro em seu universo e a disciplina, condição necessária para se tocar em um grupo musical. O enfrentamento de novas exigências e novos caminhos acarretam responsabilidades distintas. Numa execução coletiva, todos têm igual importância. Os alunos aprendem a se relacionar de forma diferente a que estão acostumados. Vivenciam novos ambientes, novas plateias, outros públicos, outras cidades e, o mais importante de tudo, eles se incluem socialmente, favorecendo também às suas famílias que veem, por meio de seus filhos, a oportunidade de diferentes vivências culturais.

A orquestra é a culminância desses grupos nos quais seus integrantes representam uma real comunidade que tem a oportunidade de estar em contato com um contexto diferente, estabelecendo, com isso, uma realidade crítica e cidadã.

Embasamento teórico

Relembrando e sintetizando alguns dos teóricos das etapas anteriores, vários autores advogaram a importância da música na formação humana:

Gardner com respeito à Inteligência Musical:
Ligações entre música e inteligência espacial mostram-se menos imediatamente evidentes, mas muito possivelmente, não menos genuínas. A localização de capacidades musicais no hemisfério direito sugeriu que determinadas capacidades musicais podem estar intimamente ligadas a capacidades espaciais.

(GARDNER, 1994: 96)

Vimos também que a violinista Anne Sophie Mutter, uma das principais embaixadoras da Alemanha no meio musical, afirmando que o cérebro usa três constantes principais para absorver a informação: tato, acústica e análise - todas desenvolvidas pela música. “A música não deveria ser matéria secundária, mas base para todas as outras matérias.”

(MUTTER)

Zoltan Kodály percebendo que a música seria uma ferramenta de ajuda às outras matérias, implantou, nas escolas públicas da Hungria, a música como matéria prioritária. Com isso, os alunos melhoraram o desenvolvimento intelectual, e a Hungria, hoje, exporta músicos para o mundo inteiro

(LIMA, 2005: 465)

Ainda lembrando alguns filósofos pesquisados nas outras etapas, de acordo com Jair Barbosa, em seu livro *Schopenhauer: a decifração do enigma do mundo*, Schopenhauer coloca a música pairando majestosa acima da pirâmide das artes sendo a mais importante delas, arte suprema, que supera a poesia.

(...) A música se separa completamente de todas as outras artes. Conhecemos nela não a cópia, a reprodução no mundo de alguma Ideia da essência; ela é uma arte tão grandiosa e majestosa, atua tão vigorosamente sobre o mais íntimo do homem, é tão completa e profundamente entendida por ele, que é como se fosse uma linguagem universal cuja clareza supera até mesmo a do mundo intuitivo (...)

(SCHOPENHAUER,
“*Die Welt als Wille und Vorstellung*”, p. 301-310, apud
BARBOSA, 1997: 113)

Já Adorno, filósofo e músico da escola de Frankfurt, diz: “Estudei filosofia e música. Em vez de me decidir por uma, sempre tive a impressão de

que perseguia a mesma coisa em ambas” (ADORNO, 2002: 9). O autor enfatiza a equalização contínua e dialética entre música e filosofia em sua formação educacional e científica.

Outros autores, investigados agora, enfatizam mais ainda a importância e a necessidade da música para a Educação. Dentre eles, Paul R. Lehmann em seu artigo: *Panorama da Educação Musical no Mundo* preconiza sete razões para que a música esteja sempre nas salas de aula.

Em primeiro lugar, um dos propósitos fundamentais da educação tem sido sempre transmitir nossa cultura de uma geração à seguinte e a música se encontra no núcleo de toda cultura, é uma das mais poderosas, convincentes e gloriosas manifestações de toda herança cultural.

Outra razão pela qual a música resulta tão importante se baseia em que a escola deveria ajudar a toda criança a desenvolver suas potencialidades: e as potencialidades musicais constituem uma das faculdades mais importantes que existem em todo ser humano.

Uma terceira razão que resulta importante a música na escola é que proporciona uma saída muito necessária à criatividade e a autoexpressão.

Uma quarta razão é que a música dá uma oportunidade de êxito na escola a alguns estudantes que têm dificuldades em outras matérias do plano de estudos... Muitos de nós temos conhecido estudantes que vinham à escola somente porque eles gostavam de participar das aulas de música. Só na aula de música seus talentos foram apreciados, suas contribuições respeitadas e valorizadas.

Uma quinta razão pela qual o estudo da música é importante na escola é que o estudo da música nos ajuda a compreender melhor nossa própria natureza e a natureza da humanidade.

Uma sexta razão seria que um estudo sistemático da música aumenta a nossa satisfação em fazer música ou es-

cutá-la. O estudo nos capacita para compreender música mais complexa e mais sofisticada.

Uma sétima razão pela qual a música é importante na escola é porque a música é um dos mais profundos e poderosos sistemas de símbolos que existem.

(LEHMANN, 1993: 19)

A orquestra

No tocante à formação da Orquestra, tema deste trabalho, ela trilhou, ao longo dos séculos, vários caminhos.

A palavra orquestra indicava, no teatro grego, o espaço entre a cena e o anfiteatro,

onde dançarinos e coristas realizavam as suas evoluções em torno da ara dos sacrifícios. A etimologia está relacionada, portanto, com a dança (orchê).

(MAGNANI, 1996: 274)

[...] por volta do século XII, tiveram início as representações de peças musicais religiosas em que as vozes eram acompanhadas, integradas ou simplesmente dobradas por instrumentos. O termo orquestra foi empregado, então, para designar o lugar ocupado pelos instrumentos e, finalmente, o próprio conjunto instrumental... Precisaremos chegar à Renascença para encontrar conjuntos relativamente definidos.

(MAGNANI, 1996: 274)

Em fins do século XVII, uma profunda modificação é representada pelo Concerto Grosso (plural italiano: “concerti grossi”). Concerto Grosso é o concerto em que um grupo de solistas: “concertino” – geralmente dois violinos e um violoncelo – dialoga com o resto da orquestra “ripieno”, por vezes fundindo-se com este resultando no “tutti”, sendo característi-

co do período barroco), que encaminha definitivamente a orquestra a sua moderna estruturação (MAGNANI, 1996: 276).

Em torno do violino organiza-se a família das cordas
(MAGNANI, 1996: 276)

Durante toda a primeira metade do século XVIII ainda há uma diferença sensível entre a orquestra do repertório instrumental concertante e a orquestra do teatro.

A primeira prende-se rigidamente aos moldes do Concerto Grosso e fica limitada, de maneira geral, a um pequeno número de instrumentistas. A segunda, em função das exigências dramáticas, enriquece-se de maior variedade de instrumentos...

(MAGNANI, 1996: 276-277)

Há vários projetos de inclusão através de orquestras, no mundo. Foi já citado o projeto da Venezuela, que é um grande exemplo no Sistema Nacional das Orquestras Juvenis e Infantis que, há mais de três décadas, integra nos seus agrupamentos crianças e jovens de bairros pobres. Este modelo serviu de exemplo para a “Orquestra Geração” da Fundação Calouste Gulbenkian.

A música surge como meio para combater a exclusão social, para tentar emagrecer o abandono escolar, para promover a inclusão social, estimular o trabalho de grupo e a disciplina. O projeto ‘Orquestra Geração’ alimenta-se desse caminho traçado na Venezuela para trabalhar com crianças...

(OLIVEIRA, 2008)

A Gulbenkian também não esconde a vontade de criar um sistema metropolitano de orquestras sinfônicas juvenis, na área de Lisboa.

No Brasil, existem vários projetos que também se propõem à inclusão através da música formando orquestras de jovens em todo o país.

Foi pontuado, nas etapas anteriores, o projeto de Volta Redonda, interior do Rio de Janeiro, onde a Prefeitura apoiou todos os projetos de

música dos jovens das escolas públicas: “Volta Redonda, Cidade da Música”, projeto coordenado pelo maestro Nicolau Martins de Oliveira.

Em 1995, o maestro Nicolau criou a Orquestra de Cordas que, até hoje, tem despertado interesse de pessoas *referências* na música brasileira pela sua qualidade de som e sua profissionalidade, gerando comentários de maestros e músicos de renome no mundo.

Também foi citado, anteriormente, que depois de alguns anos de muito trabalho, no nordeste, no agreste de Sergipe, em São Caetano, um grupo orquestral de meninos que trabalhavam no campo, grupo feito com bastante sacrifício e com a vontade árdua de um regente, Mozart Vieira, que deu origem a um documentário que, ano passado, foi apresentado nos principais cinemas brasileiros: “Orquestra dos Meninos”.

‘Orquestra dos Meninos’ é um filme baseado em fatos reais que conta a história do maestro Mozart Vieira. Na década de 80, no sertão de Pernambuco, Mozart resolve fazer uma revolução, inicialmente silenciosa, de ensinar música para as crianças que trabalhavam no campo. Essa atitude tomou uma proporção tão grande que acabou provocando violência e difamação por parte dos poderosos da sua cidade. Mas independente de tudo e de todos, sua orquestra de meninos foi reconhecida internacionalmente e com ajuda de países como a Bélgica e França, ele conseguiu erguer uma fundação onde cerca de 200 crianças e jovens aprendem a arte da música (SOUZA, 2006).

Pesquisamos, nesta etapa, um projeto em São Paulo que gerou uma orquestra na favela de Heliópolis que hoje está num nível musical excelente e tem mostrado ao mundo que a música, realmente, muda as pessoas.

O maestro Silvio Baccarelli ficou chocado com um grande incêndio na favela de Heliópolis, em 1996, que matou quatro pessoas, entre elas um menino de quatro anos e uma recém-nascida, de 12 dias. A tragédia o fez eleger a região para um projeto filantrópico que idealizava havia anos. Logo as primeiras crianças seriam escolhidas para aprender música clássica em seu auditório, na Vila Mariana.

(MATTOS)

A orquestra de Heliópolis tem 80 músicos e é o carro-chefe do projeto, que conta com um coral e uma orquestra para os mais novos.

Em 2005, o Instituto Baccarelli deixou o bairro da Vila Mariana e se mudou para uma antiga fábrica de sucos em Heliópolis.

As empresas Eletrobrás e a Votorantim, além da Volkswagen e Petrobrás patrocinam o instituto por meio da Lei Rouanet, de benefício fiscal. Em razão da crise internacional, diz Venturelli, vice presidente, os patrocínios estão atrasados.

Outros grupos menores também encontram, na música, a tentativa de inclusão de alunos no mercado de trabalho. Mas, na realidade, o Brasil é muito grande e estes projetos funcionam apenas como células isoladas, sem que as autoridades entendam que a música é um trunfo poderoso para que os alunos saiam do ambiente de vulnerabilidade social e se incluam no mercado de trabalho. Somente pouquíssimas cidades no Brasil têm em mente esta visão cidadã da música. Talvez agora, com a mudança da Lei, incluindo a música nas salas de aula, isto poderá mudar.

Há também o fato que estes projetos envolvem tempo de, no mínimo, três a quatro anos e as autoridades querem um imediatismo para, infelizmente, aparecerem aos seus pares.

Quanto aos alunos, no âmbito geral, eles são unânimes em dizer que tocar em conjunto faz com que conheçam pessoas e lugares diferentes, possibilitando a troca de experiências, o contato com grandes músicos, o fato de assistir a ótimos concertos que contribuem para o seu crescimento humanístico e cultural.

Etapas do projeto

1ª Etapa – “A Musicalização no Ensino Básico em Áreas de Vulnerabilidade Social: Sua Necessidade na Formação do Aluno e no Desenvolvimento de seu Raciocínio Lógico.”

2ª Etapa – “A Música, a Literatura Infantil e a Inclusão Social.”

3ª Etapa – “A Inclusão Social a partir da Musicalização no Ensino Básico e a Formação de uma Orquestra Municipal.” Essa etapa será dividida em duas fases:

1ª fase: as escolas de uma regional

2ª fase: todas as escolas das outras oito regionais de Belo Horizonte.

Na primeira etapa, focou-se a necessidade da música na formação do aluno e no desenvolvimento de seu raciocínio lógico e também as condições dos jovens da periferia, as pressões sociais, o subemprego, o desemprego, propondo-se uma inclusão desses jovens por meio da musicalização (Trabalho apresentado no VIII Congresso da AIL em Santiago de Compostela, julho de 2005).

Na segunda etapa do projeto, percebeu-se que a leitura aliada à música minimizou a defasagem do aprendizado. Foram escolhidos os livros por meio do viés musical: coleções de livros da literatura infanto-juvenil, textos musicados, poemas com fundo musical. Para os alunos mais novos: “Cantigas de Roda” usando o nosso folclore (trabalho apresentado no 52º Congresso Internacional de Americanistas, em Sevilha, julho de 2006).

A etapa três do projeto, em sua primeira fase, ainda em andamento (trabalho apresentado no IX Congresso da AIL, na Ilha da Madeira), consiste na formação da “Orquestra Jovem Municipal de Belo Horizonte” em escolas de uma regional. Nesse caso específico, na Regional Barreiro, na escola de implantação do projeto, Escola Municipal Professora Isaura Santos.

O problema

Pretendemos, nas três etapas em desenvolvimento, nos aprofundar em duas questões:

- Quais fatores contribuem para o desenvolvimento dos alunos que têm uma vivência musical?

- Se a música é uma linguagem, por que ainda não estão claramente delineados os métodos de ensino dessa linguagem?

Objetivo geral das três etapas

Investigar as possibilidades da Educação Musical e sua relação com a formação holística do aluno do Ensino Básico, como sujeito histórico e social.

Objetivo específico

Etapa 3

- Ampliar o universo cultural dos alunos das escolas públicas da periferia de Belo Horizonte através da literatura, da música e a sua história.
- Formar uma Orquestra Jovem Municipal para esta cidade.
- Inclusão no mercado de trabalho.
- Formar cidadãos críticos capazes de interferir na sua realidade.

Metodologia

- Etapa 1 – 2004/2005:
Musicalização: seleção de 60 alunos (critério: assiduidade).
- Etapa 2 – 2006/2007: formação de uma orquestra de flautas.
- Etapa 3 – 2008/2009/2010: 1ª fase:
 - analisar o interesse dos alunos no decorrer do processo.
 - levá-los a ensaios de orquestra num teatro, principalmente em concertos didáticos.
 - Formar uma Orquestra Jovem Municipal com alunos da rede pública de uma regional.

2011/2012: 2ª fase:

- Criar um Núcleo Central e nove Núcleos Regionais para a cidade.

Para esta fase da terceira etapa, será formado um Núcleo Central em uma das escolas da periferia, cuja função será reger os nove Núcleos Re-

gionais da cidade de Belo Horizonte, estabelecendo as bases para que todos trabalhem numa linha única.

Nos Núcleos Regionais, o projeto é de inclusão, onde todos os alunos que quiserem se inscrever no projeto serão aceitos. A exclusão só se daria pela ausência do aluno às aulas, para não prejudicar a sua autoestima. O aluno que fosse eliminado do grupo por seleção ou por não ter conseguido atingir o mínimo necessário estabelecido pelo projeto ficaria com problemas futuros de autoestima, ao passo que o aluno que fosse eliminado por não comparecer às aulas não estaria prejudicado futuramente, neste aspecto. Geralmente o aluno frequente sempre consegue atingir este mínimo exigido pelo projeto, ao passo que o infrequente vai desistindo porque as dificuldades se avolumam, chegando-se a um estágio em que ele se desinteressa e a eliminação ocorre por um processo natural.

Resultados parciais das etapas 1, 2 e 3

- Melhora do raciocínio lógico e matemático.
- Modificação do comportamento: maior responsabilidade; desenvolvimento da sensibilidade e da afetividade.
- Sociabilização e respeito ao próximo.
- Ampliação do universo cultural.
- Desenvolvimento da percepção estética e crítica.
- Inserção no mercado de trabalho.
- Inclusão social através da música.

Pesquisa qualitativa

Para avaliar esses resultados, o que a *música* e o *tocar em grupo* mudaram nesses alunos, fizemos uma pesquisa qualitativa com 43 pessoas envolvidas com o projeto entre esses próprios alunos, pais e/ou responsáveis e alguns professores.

Universo dos Alunos: 25

Universo dos pais e/ou responsáveis: 10

Universo dos professores: 5

Não responderam: 3

Além da pesquisa qualitativa, colhemos depoimentos no início e no final de cada etapa do projeto e estabelecemos um gráfico comparativo desses depoimentos. Analisamos o que o estudo da música representava para cada um dos alunos e o que ela modificou em sua vida levando em consideração o seu comportamento e o contexto em que vivem.

Depoimentos: alunos, pais e/ou responsáveis, professores e gráfico comparativo

Novamente nesta outra pesquisa qualitativa, depois de passados três anos, quando foram colhidos os depoimentos iniciais das pessoas pesquisadas, foi constatado, pela segunda vez, que todos os critérios adotados anteriormente tiveram novamente igualdade no percentual das respostas (20%), levando os interessados a concluir que a música é realmente essencial no referencial holístico de um aluno do Ensino Básico e deve ser tratada com a seriedade que lhe é devida.

Por amostragem, vamos transcrever um dos depoimentos de cada segmento, feitos após a pesquisa:

de uma aluna: Jéssica Stephane

Eu comecei a fazer o curso de música só porque queria fazer algo, nem sabia o que era música, mas logo que comecei eu gostei muito, não conseguia mais parar de tocar. Comecei a me dedicar mais ao estudo da música. Com o curso minha concentração melhorou, aprendi a ser disciplinada, a ser mais organizada e ter um horário de estudo. Assim que vi pela primeira vez uma orquestra tocando, eu sabia que era aquilo que eu queria seguir profissionalmente. Com as apresentações tornei-me uma pessoa mais segura e confiante.

Hoje meu sonho é tocar em uma orquestra sinfônica e, graças ao meu curso de flauta, estou tendo oportunidades de seguir este sonho.

de uma mãe: Maria Beatriz Diniz

Meu filho Sidney, quando adoeceu com uma convulsão epilética, tornou-se um menino revoltado, ficou deprimido, não aceitava nada que poderia ajudar a melhorar a sua saúde: não aceitava ir ao psiquiatra, nem ao psicólogo.

Estava sempre muito triste e infeliz. O tempo foi passando e ele continuava sem vontade de viver.

Quando ele começou a estudar música, notei uma mudança substancial na vida dele. Começou a conversar, ficou muito mais alegre, teve mais ânimo para se tratar, quis se tratar, aceitando tudo o que poderia ajudar a melhorá-lo.

Tornou-se um menino diferente, mais responsável e notei que ele estava apaixonado pela música. Isto fez com que ele tivesse vontade de trabalhar para ganhar algum dinheiro, pois tem agora muita vontade de estudar música fora do Brasil.

Agradeço muito a Deus esta mudança. Realmente a música mudou o comportamento e a concepção de vida do meu filho.

de um aluno: Marcello Vinicius de Sousa Cavaliéri

Dezessete anos da minha vida se passaram. Jamais teria chegado aqui se não fossem as pessoas que me deram a mão e caminharam comigo durante esta jornada, a vida. Hoje sou grato àqueles que me oportunizaram ter e realizar sonhos, o maior deles, chegar onde estou... Há seis anos, lembro-me como se fosse ontem, a sala de música, o piano velho de armário encostado na parede, a rígida professora que lecionava um repertório com belas canções e no intervalo de cada uma delas nos mostrando qual o caminho a seguir. Tocar flauta doce era o máximo pra mim! Saía pelas casas que passava mostrando a todos que aprendera alguma coisa. A cada canção aprendida, uma vitória

na vida de um garoto que sofreu com a ausência dos pais, ainda que silenciosamente. Os anos foram passando, os olhos expandindo seus horizontes, a música tornou-se essencial para mim, gerando em meu coração sonhos e projetos, oportunizando a esperança de um futuro melhor. Corais começaram a me chamar a atenção, queria cantar como aqueles homens, suas vozes eram firmes e impostadas, pareciam não ter medo de nada, logo corri atrás. Mesmo com a voz aguda de uma criança, fui recebido em um coral, não foi difícil para mim a separação das vozes uma vez que já havia estudado isto nas aulas de flauta. Fui crescendo, minha voz foi mudando e o alvo a seguir era cada vez mais elevado. Estudei e ainda estudo canto lírico. Cantar uma ópera, ou pelo menos representar um ato de uma, é meu grande sonho. Adjacente ao canto, a regência também enchia meus olhos, estudei, corri atrás de qualificação. O resultado? Já estou transacionando para a regência. Tive a oportunidade de, neste ano, reger uma cantata religiosa na igreja em que frequento. Às vezes reflito sobre a importância que teve em minha vida, as aulas de música, a flauta doce, e as palavras da professora que incessantemente dizia: – “Oportunidade é um fio de cabelo na cabeça de um careca”.

Hoje tenho sonhos, projetos, tenho pelo que viver. A música, mais do que qualquer outra coisa, formou o meu caráter, fez de mim a pessoa que eu sou. Agradeço muito a Deus por ter tido esta dádiva de estudar música e ter nela hoje um sonho a seguir.

Obrigado, Aída.

Vários professores, pensadores antigos e novos, advogam a importância e a necessidade da música ser respeitada na formação holística do indivíduo.

As civilizações são julgadas na posteridade, não por sua produção nacional, nem pelo êxito de suas balanças, de suas impor-

tações e exportações, nem pela força de seus exércitos, mas sim pelas suas contribuições às artes e à humanidade. São os logros de uma civilização nas artes e o humanismo o que fica, quando tudo o mais é banido pelo tempo

(LEHMANN, 1993: 23)

Bibliografia

- ADORNO, T.W. (2002). “Carta a Thomas Mann de 5 de julho de 1948”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 nov. Caderno Mais.
- BARBOSA, Jair (1997). *Schopenhauer: a decifração do enigma do mundo*, São Paulo: Moderna (Coleção Logos).
- CAVALCANTE, R. *Música na Cabeça*. In: www.habro.com.br. Acessado em 01 de maio de 2005.
- DS/ONE: *Orquestra de Cordas de Volta Redonda*. In: <http://movimento.com>, acessado em 27 de junho de 2008.
- FERNANDES, Tatiane. *Música deverá ser conteúdo obrigatório na Educação Básica*. In: InfoJobs.com.br. postado em 02 de dezembro de 2010; Acessado em 09/12/2010.
- GARDNER, Howard (1994). *Estruturas da Mente. A teoria das Inteligências Múltiplas*. Trad. Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.
- LEHMANN, Paul R. (1993). *Panorama de La Educación Musical en el mundo*. In: HEMSY DE GAINZA, Violeta (ed.). *La Educación Musical Frente Al Futuro*. Sociedade Internacional de Educación Musical. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.
- LEI 11769-Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para assuntos Jurídicos, Lei nº 11.769 de 18 de agosto de 2008. Acessado em 28/12/2010.
- LIMA, Aída Cuba de Almada (2008). “A Musicalização no Ensino Básico Em Áreas De Vulnerabilidade Social: Sua Necessidade Na Formação Do Aluno E No Desenvolvimento De Seu Raciocínio Lógico”. In: VILLARINO PARDO, Carmen; TORRES FEIJÓ, Elias J. e RODRÍGUEZ, José Luís (eds.). *Da Galiza a Timor. A Lusofonia em Foco. Actas do VIII Congresso da Associação Internaci-*

- onal de Lusitanistas: Santiago de Compostela, 18 a 23 de julho de 2005*, Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Vol.1, pp. 461-470.
- MAGNANI, Sergio (1996). *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. 2ª ed, rev. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MATTOS, Laura. “Tragédia levou Orquestra a Heliópolis” In: *Folha de São Paulo*. Postado em 15/02/2009; Acessado em 29/12/2010 .
- MUTTER, Sophie apud Jennifer Abramsohn/(rr). *Quando a música é expulsa das salas de aula*. In: www.dw-world.de, Acessado em 02/06/2005.
- OLIVEIRA, Sara R. *Música para a Inclusão Social*. In: www.educare.pt , acessado em 27 de junho de 2008.
- SOUZA, Carla: *Os ‘Bambinos’ do filme Orquestra dos Meninos* In: <http://www.overmundo.com.br/overblog/os-bambinos-do-filme-orquestra-dos-meninos>. Aracaju (SE) 29/10/2006, acessado em 27 de junho de 2008.

UM OUTRO PELOURINHO, UM OUTRO TABUÃO

Carlos Augusto Magalhães
Universidade do Estado da Bahia

Um outro Pelourinho, um outro Tabuão! O inusitado e a indefinição do título merecem, ou melhor, solicitam ou até exigem um esclarecimento prévio. O caráter de indefinição se anuncia e ganha contornos até por conta da natureza do artigo “um” e do pronome “outro”. Isto não representaria nada de incomum, se aqueles sintagmas não integrassem o título das reflexões que se pretendem aqui e não esboçassem desde já propostas de discussões.

Com efeito, ultrapassando o caráter de indefinição, sentido primeiro oriundo do campo da morfologia, a acepção dicionarizada do pronome “outro” avança e afirma: “[...] algo ou alguém cuja referência indefinida se encontra fora do âmbito do falante ou do ouvinte, e que se contrapõe implícita ou explicitamente a algo ou alguém definido, conhecido” (Houaiss e Villar, 2009: 1406).

Trazendo esta leitura para o campo de análise aqui, de imediato, alguns questionamentos se instauram: que Pelourinho e que Tabuão seriam estes cujas abordagens aqui pretendidas estariam para além dos enfoques conhecidos, principalmente os das produções da década acima apontada? Até que ponto as novas focalizações poderiam significar olhares outros, destoantes das recriações cujas verossimilhanças captam, mapeiam e procedem à hierarquização dos espaços da cidade real¹? Em que aspectos estas novas perspectivas construiriam visões

¹ Os espaços recortados nos romances urbanos de Jorge Amado são locais reais de Salvador. Trata-se de regiões que compõem a geografia da cidade, possíveis, portanto, de ser recuperados fora do universo romanesco. A técnica do *close-up*, como mecanismo de “apresentação textual do espaço” só faz somar na configuração do real, que se deseja imprimir, já que a Salvador dos anos hum mil novecentos e trinta vive certa problemática social e na cartografia da cidade os espaços recortados também ostentavam traços

mais abrangentes, não maniqueístas e não polarizadas e para além das percepções das fronteiras determinadas por sistemas econômico-sociais tidos como responsáveis pela degradação socioexistencial? Que Tabuão seria este, representado diferentemente da área degradada e miserável, etapa derradeira da crescente queda da prostituta na sua trajetória plena de fatalidades?

Os textos destacados cujos fragmentos se seguem – imagens e reflexões sobre o centro velho da Salvador contemporânea – talvez possam oferecer indícios de esclarecimento. Talvez possam se apresentar também como rotas através das quais se realizaria o percurso aqui pretendido. O primeiro fragmento é parte da bem-humorada corrente de internet – “Salvador, para aprender e se divertir!” – que circulou na cidade logo após o carnaval de 2011. Entre as imagens e expressões que se referem ao baiano, aos artistas, aos políticos e à cidade, destaca-se a que se segue, relacionada com o centro antigo de Salvador:

CENTRO HISTÓRICO – consiste em Pelourinho e adjacências. É habitado somente uma vez por ano, no carnaval. Durante o resto do ano, somente turistas têm a disposição de subir as ladeiras do Pelourinho para ver o Elevador Lacerda ligar o nada com lugar nenhum.

O segundo texto é uma narrativa literária, mais precisamente um conto intitulado “O visitante invisível”, de autoria do jornalista, escritor e professor Carlos Ribeiro (2010). Esta narrativa também empreende trânsitos através da geografia do centro velho de Salvador, mas o itinerário eleito adota uma perspectiva bastante singular. Assim, há o enfoque de um Tabuão diferente do universo costumeiramente trazido para as representações – cenário de degradação social, humana e existencial –, “a cidade do vício”, conforme tematização de Carl Schorske (1989). Acrescente-se a estas, ou-

de degradação. A referência ao Tabuão como espaço degradado aparece em *Bahia de Todos os Santos* (1945), texto de Jorge Amado considerado não ficcional, mas também em seus romances *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935). Nestas obras aquela artéria é representada como o estágio derradeiro no percurso desolador da prostituta. Ir morar em certas partes do Tabuão significava chegar ao estágio último da queda – ao se instalar ali, só lhe restariam o abandono, a doença, a miséria total e a morte.

tra leitura bem contemporânea – a de região violenta. O retorno ao tempo-espaço especificado no conto – Pelourinho e Tabuão de 1963 – traz de volta, do ponto de vista da objetividade dos fatos do mundo exterior, o olhar que revisita os locais como áreas habitadas que desfrutavam de nítida inserção no cotidiano da cidade² e nas quais havia convivialidade (Gomes e Fernandes, 1995: 54)³.

A região é assim representada no conto:

Escuta. Façamos de conta que você possa tornar-se invisível. E que possa fazer uma viagem no tempo. Você desce, agora a ladeira do Pelourinho, vê? É um dia qualquer de 1963. O céu tem uma intensa luminosidade avermelhada. Uma menina, com um vestido amarelo, toca acordeom na janela de um sobrado. Um bêbado dorme na calçada próxima à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Os casarões são velhos e desbotados. Homens vestem roupas brancas. Sinos tocam nos ares finos da velha Salvador.

Você passa pela banca de revistas. Desce a Rua Silva Jardim, no Tabuão. Chega em frente ao Plano Inclinado do Pilar. Um homem, com grande bigode grisalho, bebe grapetti com o filho no bar que fica no andar térreo do edifício Bola Verde. Ele compra doces e chocolates. É sá-bado e ninguém, senão você, carrega um passado que

² Em *Bahia de Todos os Santos. Guia das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador*, p. 99-100, assim Jorge Amado (1966: 99-100) se refere ao Tabuão: A ladeira do Tabuão para aqueles que a sobem desde a cidade-baixa, economizando o tostão do elevador, se divide em duas etapas. A primeira vem até o alto do elevador, em meio à ladeira. A segunda parte dali (ou de um pouco antes, onde a ladeira faz um cotovelo) e vem até o sopé da ladeira do Pelourinho. A Ladeira do Tabuão, durante as horas do dia, joga gente na Baixa dos Sapateiros e dela recebe gente em busca da cidade-baixa.

³ Os autores comentam os vários processos de investida e recuo na área do Pelourinho. Eles destacam, citando os resultados de uma pesquisa fundamentada, inclusive nos jornais da época, um processo de repovoamento do Pelourinho, nas décadas 1950 e 1960. Tal processo reivindicava um Pelourinho branco, arrematam os autores.

ainda não existe. [...] Talvez por isso quase se possam ouvir sussurros nas varandas e nas sacadas dos casarios [...]
(Ribeiro, 2010: 21)

Pode-se afirmar que ambos os textos, entre outras temáticas, expõem e qualificam os modos e jeitos de se vivenciar e se experienciar⁴ as categorias do tempo e do espaço na Salvador contemporânea. O primeiro faz a leitura do estágio em que se encontra atualmente o centro antigo da cidade, o centro histórico, expressão com que as autoridades administrativas e políticas nomeiam a zona primeira da urbe colonial. De feição oral e com raízes no imaginário popular, a corrente observa, com certa leveza, não apenas o despovoamento e a neutralização da efervescência do Pelourinho, aspecto anteriormente constatado dada a consistente presença de turistas. A corrente vai mais longe e focaliza também o esvaziamento das funções antes exercidas pelo centro da cidade como um todo, de que redundam nos dias atuais sua visível ausência no cotidiano da população baiana.

O comentário postado na internet traz um humor não desprovido de ironia e de perplexidade. Afinal, num passado não tão distante – cerca de dezoito, dezenove ou vinte anos atrás –, o centro antigo foi submetido a mais uma interferência, esta realmente de peso. Empreenderam-se a restauração, ou melhor, a reedificação e a revitalização de um dos mais importantes cartões postais da cidade. A área não só é um significativo exemplário da arquitetura colonial portuguesa como também é a mais

⁴ O conceito de *experiência* remonta à leitura que Rouanet (1981) faz da obra de Walter Benjamin, um dos críticos da produção de Baudelaire. 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, que se tornam conscientes, e que por isso mesmo desaparecem de forma instantânea, sem se incorporarem à memória.

completa representação da arquitetura e escultura barrocas no casario, ruas e igrejas de uma cidade da América do Sul. Além disso, buscou-se dotar o local de sólida infraestrutura, pensando-se, sobretudo, na sedimentação da indústria do turismo, até porque a população que lá vivia foi desalojada e teve que desocupar as casas. Inegavelmente, aquele local encravado no centro vem a se transformar num grande chamariz de visitantes para Salvador, cidade com comprovada vocação para a chamada indústria sem chaminés⁵.

Convém afirmar que o explicitado acima é um momento-auge de celebração, de orgulho e de elevado sentimento de autoestima do povo baiano. O Pelourinho se vê compartilhado como espaço de lazer por excelência e, neste sentido, é frequentado não só por turistas, mas também pela população da cidade em geral, destacando-se a importante presença da classe média. Este é um momento em que as representações artísticas, em especial as produzidas pela chamada axé *music*, enfaticamente também se voltam para a região. Não foram poucas as canções que já na segunda metade dos anos 1980 e, principalmente, ao longo de todos os anos 1990 ressaltaram o encantamento, a beleza e a magia do velho centro.

Sim, o Pelourinho, como “parte” da metonímia, passa a ser o depositário de um significativo capital simbólico de que o “todo” Salvador passa a se revestir. Afinal, a cidade é considerada como a de maior população negra fora da África, lembra a assertiva clichêizada. Irmanando-se com demandas de afirmação identitária, de valorização da cultura e de sedimentação da própria autoestima da população negra, surgem e ganham espaço e vitalidade ali algumas das entidades carnavalescas e instituições outras cujas motivações brotam de raízes africanas – os blocos afros do carnaval baiano.

⁵ Milton Santos refere-se a esta interferência, destacando-lhe o objetivo central: o “rejuvenescimento [...] do velho centro adaptado às exigências do turismo e dos turistas” na conferência “Salvador: centro e centralidade na cidade contemporânea” apresentada no Seminário Pelourinho: O Peso da História e Tendências Recentes, organizado pelo Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da UFBA no verão de 1994. Como se observa, o Seminário ocorreu no início da efervescência que o Pelourinho vai viver ao longo da década de 1990. A publicação decorrente do Seminário é *Pelo Pelô: história, cultura e cidade*, de 1995.

O Pelourinho, uma das áreas da sociedade escravagista, torna-se deste modo uma geografia simbólica por excelência de onde emerge a força da cultura que ganha voz e repercute da cidade para o mundo. Efetivamente, estes grupos artísticos valorizam as tradições e as raízes e não deixam esmaecer os propósitos de integração e de contribuição para a melhoria das condições de vida das classes populares, principalmente do povo negro.

Estão ainda bastante atentos à força e ao poder dos meios de comunicação de massa, da publicidade e da indústria cultural. Nesta direção, estabelece-se um diálogo profícuo de que resulta o grande consumo dos produtos dos grupos de música e dança afros, chancelados como de excelência artística e arrolados como adequados para fins e propósitos de circulação. O fluxo daqueles produtos no mercado ganha peso a partir da incisiva atuação da mídia e da publicidade. Estes veículos vão colocá-los no patamar dos objetos dotados de qualidades tais, que passam a ser bens culturais desejados e usufruídos por espaços outros, bem além da Bahia e do Brasil.

A requalificação da área é indiscutível, mas o imperativo que a motiva e a desencadeia se prende a propósitos bem mais generalizados, pois articulados com propostas e interesses globalizados de que podem resultar estágios de impessoalidade e de fragmentação. Aderidos à cultura do consumo, aqueles processos costumam se fazer presentes também em quadros de fomentação do turismo de massa. Assim, a ideia disseminada de convivência no Pelourinho traz no bojo também as marcas e os traços próprios de contatos massificados resultantes das necessidades do turismo. Neste sentido, facultam-se condições favoráveis à instalação e à manutenção de um comércio padronizado que se alia ao desfrute de produtos materiais e de bens culturais e simbólicos. Convém observar também que não poucas vozes qualificam aquele momento como o de um Pelourinho festivo e sonoro identificado com estágios de apagamento da dor e do sofrimento pretéritos.

Entre outras razões, pode-se afirmar que a presença de um público flutuante contribuirá para a estruturação de esferas de recolonização do Pelourinho. Neste sentido, o local gradativamente vai se transformando em área na qual transita uma população pulverizada, constituída predo-

minantemente de turistas. Referindo-se a eles, Milton Santos (1995: 16) afirma: “[...] os turistas são os homens de lugar nenhum, dispostos a estar em toda parte e que começam a repovoar, recolonizar, a refuncionalizar e a revalorizar, com a sua presença e o seu discurso, o velho centro”.

Neste sentido, muitas das antigas residências foram ressemantizadas em decorrência daquela refuncionalização. Assim, casas e ruas passam a ser ocupadas e percorridas por grupos de visitantes ávidos por consumir história e bens da indústria cultural, superficialmente que seja. Nesta ótica, também o passado se transforma em objeto a ser usufruído, uma vez que, como observa Renato Cordeiro Gomes (2004: 3), a partir de elaborações de Marc Augé, “[...] a supermodernidade reduz o passado a um espetáculo, curiosidade passageira no tempo de um percurso”.

Não importa que o rápido *tour*, em última análise, nada mais seja que o aligeirado contato com monumentos, prédios, igrejas e, também, com pessoas da cidade devidamente paramentadas com trajes típicos. Enfim, no geral, concretizam-se encontros fugazes com paisagens, imagens e pessoas já vistas nos prospectos turísticos, na televisão, na internet. A estadia ali, sem dúvida, vem a significar e muito como também representará bastante a captação e o congelamento daquele instante, a ser lembrado por fotos e imagens de viagem.

Em consonância com estas demandas, o Pelourinho se estandariza, isto é, busca se adequar aos padrões de um turismo articulado com propostas seriais e esquemáticas. Isto faz com que o local venha a se transformar em produto a ser mirado e fruído de modo uniforme e direcionado.

Na relação metonímica de parte do todo Salvador, o Pelourinho, como de resto todo cartão-postal, se ressemantiza, tornando-se também uma ilha dentro do todo urbano. Na verdade, aquela parte da cidade assume hoje certo caráter de excepcionalidade, levando-se em conta as próprias limitações físicas, principalmente se confrontadas com as exceções morfológicas e simbólicas de outros locais flagrados pelo imaginário da classe média e pelo olhar pragmático, arguto e especulador. Por tudo isto, na economia da geografia da Salvador atual, aquele espaço não assumiria funções outras que não as de natureza simbólica e identitária.

Enfim, na capital baiana como em outras cidades, acentuam-se processos de reificação do solo urbano.

Eis uma das formas de se lidar com o espaço, principalmente a partir do crescimento e da melhor estruturação da vida urbana. Assim, já na modernidade e talvez de modo mais intenso na contemporaneidade, vivenciam-se e experienciam-se (cf. Rouanet, 1981) contatos bastante inusitados não só com o espaço, mas também com outra importante categoria, a do tempo. Na obra *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, o antropólogo francês Marc Augé (2004) afirma que a supermodernidade – múltipla e complexa – seria determinada pela ação de três transformações dotadas de grande rapidez e de densa interligação.

Em primeiro lugar, mudou o modo como principalmente o Ocidente se relaciona com o tempo. A palavra em si talvez seja uma das mais utilizadas no cotidiano, pensando-se sempre no seu sentido quantitativo, dimensionado pelas convenções dos minutos, horas, meses, anos, décadas, séculos. Hoje mudaram principalmente a concepção e a compreensão desta categoria. Neste sentido, mudaram não apenas a utilização que se faz dela, mas também os modos como dela se dispõe. Como afirma o antropólogo, a sensação de rapidez,

[...] isto é, [...] a aceleração da história corresponde de fato a uma multiplicação de acontecimentos, [o que vale dizer que se vivencia, por um lado, o mar de informações, o excesso], [...] a superabundância factual da nossa informação e, por outro lado, as interdependências inéditas do sistema-mundo

(Augé, 1994: 31)

A segunda transformação refere-se às novas relações com o espaço, uma vez que na supermodernidade vivencia-se a superabundância espacial, a qual, contraditoriamente, dialoga com o “[...] correlativo encolhimento do planeta, [...] porém no mesmo tempo o mundo abre-se para nós”. Esta dimensão de excesso estabelece transformações bastante significativas. Nesta direção, o caráter da pluralidade espacial “[...] se expressa [por intermédio] da mudança de escala”, a qual decorre não só do cres-

cente e sofisticado avanço tecnológico, responsável pela possibilidade de deslocamentos rápidos, eficientes e constantes, mas também da diversidade de “referências energéticas e imaginárias” (Augé, 1994: 33).

Tais mudanças produzem ou até determinam alterações na configuração espacial: multiplicam-se os deslocamentos internos e externos, os fluxos migratórios, o turismo de massa. Tais processos podem desencadear situações de desterritorialização, fragilização identitária, sentimento de desenraizamento, vazio e perda de referências. Nesta direção, potencializam-se novos modos de contato com o espaço de que podem resultar “vivências” instáveis e transitórias.

Assim, aumenta assustadoramente o número de espaços da não duração, da não consistência, da não permanência, em que se vivenciam contatos apressados e sem profundidade. Trata-se de locais onde ocorre o fluxo aligeirado de pessoas, bens, serviços, prazeres, modismos: terminais de ônibus, trem ou metrô, aeroportos, hotéis, barzinhos, *points* da moda, lojas de conveniência de postos de gasolina, motéis, *shopping centers*. Entram em cena também espaços cuja utilização programada e padronizada costuma transformá-los em centros de atividades massificadas, entre os quais se destacam locais turísticos, áreas de *shows*, centros de consumo de produtos da indústria cultural, pontos de lazer etc.

A terceira transformação alude às possibilidades de saída dos estágios de perda de referência e de uniformização. Frente a práticas de massificação a que o indivíduo é submetido no cotidiano, apresentam-se possibilidades de personalização e agrupamento. Instauram-se processos de recuperação e recomposição de pertinências as quais individualizam e congregam. Estes estágios desencadeiam formas de singularização e funcionam como contraponto à homogeneização e à mundialização da cultura.

As abordagens até aqui ilustram ou referendam a afirmativa segundo a qual na supermodernidade, também nomeada como pós-modernidade, modernidade líquida, modernidade reflexiva, “vivenciam-se” relações desestabilizadoras do espaço.

Assim, ao mergulhar no afrouxamento dos papéis e sentidos anteriores, o Pelourinho, espaço-símbolo – o “lugar da memória” – por exceção, abdica de suas funções. Esta desintegração faz com que aquele

mundo em vias de desterritorialização tenda a se apresentar agora sob aspectos de diluição, próprios do “não-lugar”. Os dois conceitos destacados foram cunhados pelo teórico francês:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudellairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico

(Augé, 1994: 73)

Focalizando-se a relação da cidade com o Pelourinho hoje, observa-se por parte da população um sentimento de não interação, de não pertencimento e de não vinculação. De local compartilhado passa a ser visto e rotulado como gueto étnico, fechado em si mesmo e preso às demandas de sedimentação e manutenção da identidade negra. Ao lado do afastamento das camadas médias, ou talvez também por conta disso, o centro velho volta a conviver com a degradação física, humana, social e existencial.

Anteriormente já se fez menção ao papel da classe média na sociedade brasileira contemporânea. Indiscutivelmente, ela exerce funções fundamentais na construção e manutenção do imaginário urbano. Assim, assume importância capital a atitude daquelas camadas no concernente à eleição e à utilização dos espaços nos seus trânsitos diários. Destaque-se aqui a densidade das interações em que se enreda o binômio classe média e espaços fechados de consumo e de lazer, em especial o *shopping center*.

O que foi mostrado até aqui traz a constatação de uma tendência que vem ganhando forma não só nas urbes brasileiras. Nos dias de hoje, não poucas cidades ocidentais têm se aliado ao movimento de debanda dos lugares anteriormente tidos como espaços de confluência. Tais

áreas passam a ser vistas como de utilidade e sentido esmaecidos e diminutos no dia a dia do universo urbano. Privilegiam-se locais outros a serem frequentados e habitados massivamente, o que demonstra a eleição e a ocupação pontuais de determinados espaços, haja vista o *shopping center*, em detrimento do esvaziamento e abandono de outros tantos.

Na perspectiva de leitura desta realidade, Martín-Barbero, elaborando também reflexões tecidas por Canclini, tematiza e qualifica aquele estágio de desvanecimento a partir da noção de “desurbanização”, conceito que

[...] indica a redução progressiva da cidade realmente usada pelos cidadãos. O tamanho e a fragmentação conduzem ao desuso por parte da maioria não apenas do centro, mas de espaços públicos carregados de significado durante muito tempo. A cidade vivida e gozada pelos cidadãos se estreita, perde seus usos

(Martín-Barbero, 2004: 291)

A afirmativa de Martín-Barbero fomenta reflexões que reforçam as análises a que se procederam sobre o centro velho de Salvador. Referenda-se a leitura daquele espaço a partir da noção de *locus* deslocado, sem maiores funções utilitárias e talvez até destituído de significado, numa leitura de boa parte da massa populacional da cidade. Detendo-se especificamente nos centros históricos, Martín-Barbero (2004: 290) cunha ainda o conceito de descentramento. Esta noção corresponde à “perda do centro”, expressão com que ele nomeia e qualifica, entre outros aspectos, senão o esvaziamento, o abandono e a derrocada total daqueles espaços, mas sua recuperação apenas para turistas, boêmios, intelectuais, etc.

Noutra direção, o tempo e o espaço se imbricam sobremaneira no conto “O visitante invisível”. Assim, o substantivo composto – tempo-espaço – torna-se mais adequado para se proceder à especificação do momento flagrado – o ano de 1963 – num espaço recortado do centro – o Tabuão. O instante referido desenha uma temporalidade subjetiva, articulada com um tempo de experiências emocionais. O *locus* recuperado, diferentemente das abordagens recorrentes de outras representações, aqui se ressemantiza como espaço bachelardiano por excelência.

Anteriormente se fez menção à intensa evocação da categoria temporal no cotidiano. Neste sentido, Eduardo Socha observa que o mundo atual impulsiona relações quantitativas com o tempo, ligadas a uma linha sequencial de eventos. Na contramão desta “vivência”, ganha terreno a “experiência” segundo a qual há “[...] uma sucessão ininterrupta de momentos qualitativos que não são divisíveis entre si, que se misturam uns aos outros e se organizam [na] memória com um aspecto único e intraduzível” (Socha, 2010: 67-68). Assim, instantes captados pelo relógio são sempre iguais entre si; quando vividos, são sempre diferentes. E Socha (2010: 67-68) acrescenta: “[...] vivemos o tempo de um jeito, mas geralmente o pensamos de outro: esse enunciado, banal apenas na aparência, deu esteio a paradoxos recorrentes na história da filosofia”. Vive-se no tempo, mas sem saber o que ele é. Eis o impasse.

Santo Agostinho, “[...] que fez filosofia como teólogo, e fez teologia como filósofo” e é considerado um dos grandes pensadores do tempo na Antiguidade, explicita o entrave:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? [E o teólogo-filósofo afirma]: [...] se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fez a pergunta, já não sei

(Santo Agostinho, 1996: 322)

Um aspecto do tempo, no entanto, não gera impasses, não desencadeia questionamentos: a “experiência” temporal é processada interiormente, isto é, rege-se por referências internas (cf. Ayoub, 2010: 64). Noutra direção, constata-se que o cotidiano quase sempre estabelece “vivências” com o tempo, isto é, concretizam-se contatos interligados com atitudes pragmáticas, imediatistas e desprovidas de componentes de sedimentação e de ressonância, pois esgotáveis no instante de concretização de si mesmas.

É na perspectiva da recuperação da experiência espaço-temporal que o personagem-narrador do conto empreende o trânsito aqui referido. Num percurso ficcional que em momentos beira o fantástico, o narrador como condutor ativo do enredo vai esboçando contornos, clarificando-os às vezes, explicando-os totalmente, nunca.

Na realização do itinerário a que se propõe, vai destacando elementos que o ajudam a retomar traços e eventos daquele instante. Na verdade, o que também se busca ali é a recuperação do sentido da própria trajetória existencial. Assim é que há a lembrança de objetos que lhe permitem o retorno àquele tempo-espaço pleno de significações. Procede-se à citação das “coisas”, isto é, empreende-se não somente o resgate de possíveis hábitos de uma família de classe média da época, mas também de elementos outros com que se intenta caracterizar a Salvador daquele momento – década de 1960: o refrigerante grapetti, o jogo de botão das crianças, a televisão grande com frisos dourados, a antiga geladeira GE, o disco de Carlos Gonzaga na radiola, a travessa de farofa de ovo com manteiga do jantar e as fatias de parida do café da noite. Nesta direção, busca-se estabelecer relações entre os sentidos e a experiência.

Nesta perspectiva, Milton Santos evoca o conceito cunhado por Husserl – “a questão pela coisa” – para observar que se fazem “[...] perguntas ao tempo, de outro lado, perguntas aos objetos. Mas o que prevalece mesmo são as perguntas ao tempo, porque os objetos são tempo cristalizado. Os objetos trazem até nós o tempo que os criou” (Santos, 1995: 13). Efetivamente, os objetos são instrumentos com que se aciona a memória, depositária de sensações, sentimentos, impressões, enfim. Há, desta forma, a recorrência a elementos a princípio captados pelos sentidos e, posteriormente, sedimentados no inconsciente do personagem. Os objetos – componentes mnemônicos, “tempo cristalizado”, como se vê – concedem possibilidades de recuperação no presente de certa plenitude do passado, jogo temporal com que se busca fazer frente às ameaças de perda de referências e às vivências de desidentificação atuantes no presente.

O conto esboça relações íntimas que se captam na distensão dos tempos do “eu” experienciados pelo personagem-narrador. Na

verdade, como observa Eduardo Lourenço, numa proposta de leitura mais abrangente,

[...] esboçam-se modulações da nossa relação de seres de memória e sensibilidade com o Tempo. Ou antes, com a temporalidade, na perspectiva de uma ação direcionada à incorporação de sentimentos ou experiências universais. Configura-se, deste modo, o tempo humano

(Lourenço, 1999: 12)

Esta temporalidade atua diferentemente dos modos explicitados na noção que vê o tempo apenas como sucessão inevitável. Na verdade, “o tempo humano” empreende jogos da memória e é constitutivo dela, assumindo, desta forma, funções que atuam na desmontagem, na suspensão ou pelo menos na neutralização da irreversibilidade do tempo.

É a partir das articulações e entrecruzamento entre tempo e memória que o autor descreve três categorias fundamentais, três modalidades de relação, produtos da condição de ser da memória de que o homem é dotado – a saudade, a nostalgia e a melancolia. E Eduardo Lourenço observa (1999: 13): “[...] é o conteúdo, a cor desse tempo [o tempo humano], a diversidade do jogo que a memória desenha na sua leitura do passado, o que distingue a nostalgia da melancolia e estas duas da saudade”.

As três categorias constituem esferas identificadas com o “[...] voltar-se para o passado, lembrar-se, [o que] não é nunca um ato neutro” (Lourenço, 1999: 13). Como se vê, a relação com o tempo pretérito não é mera referência ao acontecido ou uma desprezível alusão a um indício de fato passado. Além de não neutro, tal retorno, tal volta assume também feições e dimensões muito próprias, muito singulares. Neste sentido, Eduardo Lourenço (1999: 13) salienta: “[...] os regressos específicos da melancolia, da nostalgia, da saudade são de outra ordem: conferem um sentido ao passado que por meio delas convocamos. Inventam-no como uma ficção”.

A saudade se caracteriza por se apresentar certamente como a modalidade mais conhecida e a mais invocada no cotidiano. Pode-se afirmar também que ela seria a categoria olhada com mais simplicidade.

Talvez porque, como lembra Eduardo Lourenço (1999: 23), seja “[...] uma espécie de perturbação deliciosa que decorre da ausência de um bem e não da negação ou da recusa desse bem”. Não se perca de vista, no entanto, que a saudade é também um sentimento e que

[...] todos [eles] relevam mais ou menos da inquietação, da perturbação, e afastam o homem do bem supremo – “paz da alma”, o acordo consigo mesmo. [Assim], ficará sempre no coração do amor a sombra do desassossego, que não é outra senão a sombra do Tempo, de que a saudade é de certa forma a Musa

(Lourenço, 1999: 23, 28)

Finalmente, a saudade deve ser entendida “[...] como um jogo da memória afetiva, e neste sentido deve ser olhada não pela perspectiva do entendimento, mas sim sob a ótica do coração. Isto já estabelece o nexo entre a saudade e o tempo” (Lourenço, 1999: 25).

A melancolia talvez seja a modalidade que realiza imbricações mais densas com o tempo. Assim, ela “[...] visa o passado como definitivamente passado e, a este título, é a primeira e mais aguda expressão da temporalidade, aquela que a lírica universal jamais se cansará de evocar” (Lourenço, 1999: 13). Um de seus aspectos fundamentais se escuda justamente no jogo por ela empreendido no interior da memória. Neste sentido, a memória seria a portadora de registros dotados a princípio de vitalidade que, no entanto, não teriam sido experienciados em plenitude, quando constituíam o momento presente, tempo este fraturado, interrompido, cerceado pela ação de uma profunda fragilidade. Nesta direção, o presente é refém de um passado não vivido, não experimentado na integralidade, perda e defasagem de que, em última análise, se constitui e se nutre a melancolia. Há, por assim dizer, uma plenitude desperdiçada e perdida. Ocorre que as causas, a gênese e as motivações do bloqueio e da inibição existenciais atuantes no presente não se fazem conhecidas e explicitadas no mundo empírico, o que singulariza sobremaneira a sensibilidade melancólica. Assim, em relação à melancolia, pode-se afirmar que empreende relações bastante originais com o tempo. É ainda Lourenço quem observa:

A melancolia – porque não é uma modalidade, entre outras da sensibilidade e do sentimento, mas uma manifestação estrutural do ser humano, afetado pela sua relação com o tempo – não pode ser confundida com expressões contingentes da nossa existência como a tristeza ou a nostalgia. A tristeza e a nostalgia têm causas, origens e motivações identificáveis na ordem da experiência empírica dos homens. [...] Não é esse o caso da melancolia. Aquilo de que ela “fala” ou o que fala nela está fora da esfera empírica, apesar de alterar todo o nosso comportamento dito “normal” ao ponto de o tornar “anormal” ou “insano”, como diriam os antigos

(Lourenço, 1999: 20)

Chega-se agora à modalidade que mais interessa aqui – a nostalgia. As experiências com a nostalgia também são provenientes das relações com o tempo pretérito. Mas, conforme o explicitado na citação acima, em tal modalidade torna-se possível o resgate das causas e motivos dos desconsertos no âmbito do mundo empírico e objetivo. Como observa Lourenço (1999: 13), “[...] a nostalgia fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, objetos de desejo fora do nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável”. Não são outros os aspectos que caracterizam a incursão nostálgica do personagem-narrador pelo Pelourinho e, principalmente, pela área do apartamento do Edifício Bola Verde, Ladeira do Tabuão. O retorno e a lembrança dos fatos pretéritos, agora revisitados e recuperados, talvez aconteçam por conta da solidão, do anonimato e da ameaça de perda de referências do seu mundo atual.

O exposto e qualificado em termos de relações com a memória permite que se estabeleçam diálogos com os argumentos, a princípio inquietantes, elaborados pelo teólogo-filósofo Santo Agostinho. E ele reflete:

O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas pas-

sadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras

(Santo Agostinho, 1996: 327-328)

Aciona-se a memória como instrumento hábil com que se procede a recolha no passado de um significativo universo de traços e marcas. Faz-se valer “o presente das coisas passadas” com que se busca empreender o revigoramento do presente fragilizado. O personagem-narrador via devaneio fantasioso deseja o reencontro com aquele “presente das coisas passadas”, objeto de saudade e de nostalgia. A recuperação daquele tempo-espaço seria o escape da solidão, da fragmentação e dos contatos impessoais, aspectos vivenciados nos dias atuais. Há, assim, a busca de territórios existenciais que promoveriam a integração sujeito/espaço, num estágio em que se configuraria também “a esperança presente das coisas futuras”.

Em outra direção, o conto se apresenta como testemunho flagrante de possibilidades de leituras outras do Tabuão, espaço este agora captado a partir da recuperação de formas diretas e espontâneas de convivência. Desenhem-se representações que plasmam um cotidiano distante do dia a dia mecanizado a ponto de provocar e até determinar fragmentações e transformações incisivas na maneira como se vivencia a geografia urbana.

Ao contrário do caráter destrutivo, de caos, sofrimento e fragmentação com que o Tabuão é representado nas narrativas de Jorge Amado, o apartamento do Edifício Bola Verde parece incorporar as noções do cosmos que se identificam com as imagens da casa descrita por Bachelard (1988: 24, 36): “[...] a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade, [...] porque é o nosso canto do mundo e é como se diz amiúde, o nosso primeiro universo”. O Tabuão, espaço da degradação desoladora, é aqui recuperado e se identificaria com a imagem bachelardiana que situa “[...] a casa como um verdadeiro cosmos, um cosmos em toda a acepção do termo” (Bachelard, 1988: 24) como *locus* das referências de base, de início, tecidas no ambiente famili-

ar. O local vem a ser o território afetivo, norteador e organizador das “experiências” – lugar da memória involuntária por excelência.

O texto da corrente e o conto, os locais descritos, as formas de utilização do espaço urbano hoje, os sentidos sociais e simbólicos dos espaços ou a fragilização deles, enfim, a gama de abordagens aqui empreendidas encaminha possibilidades de leituras de Salvador não a partir de princípios uniformes e polarizados e, sim, através da adoção de propostas híbridas. Como afirma Antonio A. Arantes (1994: 191):

[...] a experiência urbana contemporânea propicia a formação de uma complexa arquitetura de territórios, lugares e não-lugares, que resulta na formação de contextos espaço-temporais flexíveis, mais efêmeros e híbridos do que os territórios sociais identitários.

Através das formas de domínio e apropriação dos espaços, das preferências por utilização destes e não daqueles locais, enfim, através das relações com o espaço urbano da Salvador atual, como de resto com o de outras grandes cidades brasileiras ou não, desenham-se neste espaço comum fronteiras dotadas de importantes matizações. Neste sentido, “[...] vão sendo construídas coletivamente as fronteiras simbólicas que separam, aproximam, nivelam, hierarquizam ou [...] ordenam os grupos sociais em suas mútuas relações”, arremata Arantes (1994: 191).

A ordenação de grupos sociais dotados de especificações e de cores simbólicas tão variadas não poderia se instalar em outro universo que não o grande *locus* de confluência contemporânea – a metrópole, aliás, a cidade grande. Na Salvador atual, grande e polissêmica, as nuances com que as relações com os espaços se apresentam simultaneamente desenhavam vivências instáveis e experiências densas. Ganha corpo assim a concomitância em vez da polarização, isto é, convivem os olhares que captam e experienciam significados simbólicos com as visões que vivem aspectos utilitários ou superficiais – “lugar” e “não-lugar”. Desenham-se assim formas diversas de viver a cidade do Salvador hoje. E Marc Augé observa:

[...] acrescentemos que existe evidentemente o não-lugar como o lugar: ele nunca existe sob uma forma pura: lugares se recompõem nele; relações se recompõem nele; as “astúcias milenares” da “invenção do cotidiano” e das “artes de fazer”, das quais Michel de Certeau propôs análises tão sutis, podem abrir nele um caminho para si e aí desenvolver suas estratégias. O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaalhado da identidade e da relação

(Augé, 1994: 74)

O conto capta e encaminha possibilidades de singularização no que concerne ao fato de o personagem manipular mecanismos edificadores de uma “cidade subjetiva”, apta a conceder experiências de territorialização. Edificam-se assim universos promotores de territórios existenciais que esboçam relações integrativas. Enfim, pode-se afirmar que estas representações da Salvador contemporânea tematizam a cidade não só como cenário em que se urdem instâncias que massificam, uniformizam e desagregam, mas também como universo em que se tecem elos de integração e de individualização.

Referências bibliográficas

- AMADO, Jorge (1966). *Bahia de Todos os Santos. Guia das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador*. São Paulo: Martins.
- ARANTES, Antonio A. (1994). A guerra dos lugares. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Cidade. Brasília, IPHAN, n. 23. p. 190-203.
- AUGÉ, Marc (1994). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus.
- AYOUB, Cristiane Negreiros Abbud (2010). O tempo espelho da alma, *Revista Cult*, Dossiê O Tempo, São Paulo, ano 13, n. 153, p. 63-65, dez/2010.

- BACHELARD, Gaston (1988). *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
- GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; FERNANDES, Ana. Pelourinho: turismo, identidade e consumo cultural. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (Org.) (1995). *Pelo Pelô: história, cultura e cidade*. Salvador: EDUFBA. p. 47-58.
- GOMES, Renato Cordeiro. O nômade e a geografia (Lugar e não-lugar na narrativa urbana contemporânea). *Semear 10, dez anos, dez temas: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*, Rio de Janeiro, n. 10. Disponível em <http://www.letas.puc-rio.br/Catedra/revista/semiar_10.html>.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles (2009). *Dicionário Houaiss para a Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- LOURENÇO, Eduardo (1999). *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2004). Uma agenda para a mudança de século. In: _____. *Ofício de cartógrafo. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Tradução de Fidelina González. São Paulo: Loyola. p. 257-381.
- RIBEIRO, Carlos (2010). O visitante invisível. In: _____. *Contos de sexta-feira. E duas ou três crônicas*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia. p. 21-23.
- ROUANET, Sérgio Paulo (1981). *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- SANTO AGOSTINHO (1996). *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural. p. 309-340. (Coleção Os Pensadores).
- SANTOS, Milton. Centro e centralidade na cidade contemporânea. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (Org.) (1995). *Pelo Pelô: história, cultura e cidade*. Salvador: EDUFBA. p. 11-29.
- SCHORSKE, Carl E (1989). A cidade segundo o pensamento europeu – de Voltaire a Spengler. Tradução de Hélio Alan Saltorelli. *Espaço & Debates: imagens e representação da cidade*. Curitiba, ano 9, n. 27, p. 47-57.
- SOCHA, Eduardo. A invenção da duração. *Revista Cult*, Dossiê O Tempo, São Paulo, ano 13, n. 153, p. 67-69, dez/ 2010.

VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE E MEMÓRIA CULTURAL POR MEIO DA ARTE NAIF

Fernanda Maria Macahiba Massagardi
Universidade Estadual de Campinas

1. Introdução

Alguns autores aferem atualmente, tomando como pressuposto características da vida em sociedade do passado, a chamada crise de identidade.

Os antigos valores, que durante muito tempo foram sustentáculo do mundo social, estão em declínio. Emergindo desse cenário, temos uma estrutura diferente, que está a transformar a nossa sociedade. Alguns aspetos peculiares de certos povos como: raça, género, nacionalidade e cultura estão sendo globalizados. Essas mudanças, ocorridas na identidade social ou do grupo terminam por refletir nas identidades pessoais e individuais, provocando uma descentralização do sujeito, que se desloca do seu antigo e estável lugar social e cultural para fixar-se em diversos núcleos, resultantes de fragmentos de uma estrutura única que era característica de um passado recente.

Para entender melhor esse processo, é preciso contrapor alguns pontos pertinentes ao sujeito de diferentes períodos de nossa história. Stuart Hall (2006) propõe três concepções diferentes, a saber: o sujeito do Iluminismo, que era fundamentado num indivíduo centralizado, dotado da razão, consciência e ação. Essas peculiaridades nasciam com a pessoa e apenas eram aprimoradas, sendo que ao longo de toda uma existência o eu era o centro da identidade. O sujeito sociológico do

mundo moderno, que é descrito pelo autor como aquele que assumiu para si a complexidade de nossa modernidade, sendo que o eu não era autônomo e auto-suficiente, mas sim dependente de outras pessoas que mediavam determinados valores, sentido e símbolos. A identidade, nesse caso, era concebida por meio da interação do indivíduo com a sociedade, sendo que o *eu* ainda possuía um núcleo, mas esse era modificado no decorrer do diálogo com as diferentes identidades pertinentes aos mundos exteriores. Havia uma relação entre o interior e o exterior, o pessoal e o público. Na medida em que o homem se apropriava de significados e valores e ao mesmo tempo projetava o seu *eu* na sociedade, estabelecia lugares objetivos para sentimentos subjetivos. Esse tipo de formação de identidade criava um vínculo entre o sujeito e a estrutura social. E é exatamente essa característica que está sendo mudada nos dias atuais, no denominado por Stuart Hall (2006), o sujeito pós-moderno. O indivíduo que antes era definido de acordo com suas bases culturais e sociais, hoje está a fragmentar-se. Esse processo gera inúmeras identidades, que podem, por vezes, ser contraditórias. Segundo o autor:

(...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

(Hall, 2006: 13)

Se num passado, em sociedades tradicionais, eram valorizados os símbolos e ritos, por perpetuarem a experiência de séculos, produzindo práticas sociais recorrentes, as sociedades da pós-modernidade estão em constante mudança e a sua principal característica é a rapidez abrangente e a reflexão acerca da vida, que gera a modificação daquilo que não parece adequado.

De acordo com Giddens,

(...) as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter.

(Giddens, 1990: 37-38)

Os diferentes países do globo estão inter-relacionados por meio da Internet e outros meios de comunicação, gerando tribos virtuais, que não têm um local concreto de moradia, mas um endereço eletrônico. Dessa forma, preferências, crenças e objetivos comuns são unidos sem que haja uma sede concreta.

Há uma extração de contextos regionais que são reestruturados e têm morada num ambiente virtual. Hoje é possível apreciar a cultura do Oriente, por exemplo, e assumir para si características de certos povos (roupas, músicas, gastronomia, etc.) sem sair de um país do Ocidente. Surgem inúmeros núcleos, sem um centro definido. Ao mesmo tempo em que estão fragmentadas, curiosamente essas identidades unem-se através de uma articulação parcial da sua estrutura, que está em constante mudança.

Algumas das antigas tradições foram absorvidas e deslocadas dos seus locais de origem. Portanto, a essência não se perdeu. Outras, no entanto, paulatinamente transformaram-se na medida em que foram inseridas noutros contextos.

A arte, com o seu poder de registrar a história, tem sido, no decorrer dos tempos, uma prática que permite ao homem o estudo de suas origens e transformações.

A questão é: O território formado por cada indivíduo com a cultura que escolheu, numa sociedade cujos limites geográficos não mais ditam as regras, refletiria, na sua arte, a tradição local ou global?

2. A Arte Naif

A palavra *naif*, de procedência francesa, significa ingenuidade, espontaneidade, folclore e é parte do âmbito do onírico.

O pintor *naif*, portanto, é um autodidata. Os seus temas são aqueles que motivam os seus sentidos e ele concretiza a identidade de um povo através de temáticas típicas, produzindo, por meio de sua expressividade, registros da cultura e do meio. O seu processo de criação não possui, teoricamente, as amarras das técnicas.

A Arte Naif era considerada um relevante repertório popular há bem pouco tempo, em eventos como a Bienal Internacional de São Paulo. Em 1981, um dos núcleos expositivos desse evento foi destinado a esse gênero de arte. Atualmente, ela não cede espaço para a Arte Naif, apesar de ter premiado, em 1951, na sua primeira edição, a obra de Heitor dos Prazeres (1898–1966). No júri estava o famoso historiador de arte Herbert Read.

Até o ano de 1969, a Bienal acolhia a Arte Popular. Muitos pintores *naif* foram premiados nesse período.

Rudolf Arnheim, no seu livro *Arte e Percepção Visual*, afirma: “temos negligenciado o dom de compreender as coisas através de nossos sentidos”. Talvez, pelo motivo exposto acima por Arnheim, a Arte Naif tenha sido relegada a um segundo plano pelas Bienais e pela dita ‘crítica especializada’, em detrimento da arte puramente conceitual, onde a suposta razão prevalece.

No entanto, as galerias internacionais e nacionais e pólos de divulgação desse gênero de arte têm recebido opinião diversa das pessoas que cultivam a apreciação artística. A repercussão do *naif* tem sido a maior de todos os tempos no circuito artístico. Num mundo onde as identidades são transformadas incessantemente, as pessoas têm procurado um registo que as faça pertencer a alguma cultura. Nesse sentido, a pintura *naif*, com os seus temas típicos e sempre atuais, possibilita tal experiência social e estética, pois relata o cotidiano das pessoas.

No Museu Internacional de Arte Naif do Rio de Janeiro, é possível apreciar desde obras com temas de colheitas, festas religiosas típicas e sociais como o casamento ou a festa junina, que conseguiram manter as suas características, mesmo com a globalização até as grandes metrópoles surgidas no século XX no Brasil, com as suas peculiaridades. Ali também se observam registos quotidianos de um povo, como o jogo de fute-

bol, os bares frequentados aos finais de semana por pessoas simples e cenas de famílias na praia.

É pertinente ressaltar que grandes artistas como Volpi e Picasso fundamentaram o seu fazer artístico em obras *naif*. Volpi inspirou-se em festas juninas para criar a sua conhecida série de bandeirinhas e Picasso buscou fundamentos em máscaras africanas, dando origem ao famoso movimento de vanguarda do século XX conhecido como Cubismo.

É um facto que a cultura condiciona a noção de mundo do homem, e que a arte comunica às diferentes gerações factos quotidianos que são apreendidos por meio dos sentidos. Portanto, esse género de arte assume relevante importância dentro da história do homem.

3. A Arte Naif formando identidades

Por vezes, apesar das inúmeras manifestações artísticas espontâneas encontradas em diversas regiões, devido ao *modus vivendi* atual, a arte ingénu-a, que emerge entre as pessoas simples do povo, tem perdido o seu *habitat*. Entretanto, as festas típicas e até mesmo os aspectos culturais que foram adquiridos de outras culturas através dos meios de comunicação, continuam sendo parte integrante do quotidiano. Elas existem, mas têm sido pouco registadas.

A cidade de Angra dos Reis, no Rio de Janeiro, por exemplo, é famosa pelo seu artesanato local, feito com osso do peixe cavala, que lembra a imagem de Nossa Senhora. No entanto, no que tange à pintura, não se observam expressões artísticas.

Foi realizado no mês de novembro do ano de 2010, nessa cidade, um curso de História da Arte Naif, com posterior proposta prática. Participaram da atividade duas turmas. O público alvo de uma delas foram pessoas da terceira idade e da outra, pessoas da comunidade (na sua maioria pescadores) e oficiais do colégio Naval da cidade, totalizando oitenta alunos. De acordo com questionário realizado, noventa e cinco por cento dessas pessoas nunca havia tido contacto prático com a arte e o índice de analfabetismo da primeira turma foi de quarenta por cento.

O objetivo desse curso foi fornecer aportes teóricos que propiciassem uma discussão e reflexão acerca da cultura e identidade da cidade de

Angra dos Reis, com posterior registro pictórico, no intuito de educar a percepção e promover o fazer artístico.

Após diálogo inicial acerca da História da Arte, foram apresentados materiais artísticos e a maneira pela qual se faz a utilização deles: tela, tintas acrílicas, pincéis de pelo de porco e orelha de boi, papéis, lápis graduados, bicos de pena, entre outros.

Foi pedido aos inscritos que fizessem, em papel *canon*, desenhos de símbolos referentes às suas festas típicas, à sua cidade, aspectos e gostos pessoais, enfim, tudo que caracterizasse a sua identidade como parte de um grupo, fosse ele local ou não.

Após realizarem alguns esboços a lápis e com a pena, optaram por um dos desenhos, que, transposto para a tela, foi pintado posteriormente, sob a orientação da professora.

4. Conclusões

Por ser um gênero de Arte espontânea, o *naif* permite que as pessoas sejam livres ao desenhar, sem se preocuparem com detalhes técnicos, que por vezes inibem os que nunca tiveram acesso à prática artística. A temática que emerge espontaneamente tem relevante vínculo afetivo com lembranças de vida e do cotidiano. À medida em que se estabeleceu uma vinculação entre o grupo, novas ideias surgiram a partir de diálogos sobre a temática.

Durante as aulas teóricas, alguns participantes, de maneira recorrente, reconheceram em obras dos artistas *naif* de renome temas da sua própria vida, o que os impulsionou a criar a sua própria obra, por vezes seguindo o mesmo tema.

O curso, talvez por ter sido ministrado no final do ano, despertou em muitas pessoas o desejo de manifestar temas referentes ao Natal. Nesse caso, observou-se que muitas das obras possuíam características dessa festa europeia, com neve e cores vermelha e branca, típicas do hemisfério norte, no entanto, amplamente difundidas no hemisfério sul. Observa-se também uma forte tendência de representar alguns locais da própria cidade, com referências dessa data. Uma das obras continha a estrela de Belém em cima das ilhas de Angra dos Reis e ainda outra um

morro tipicamente brasileiro com uma cruz ao centro. Alguns símbolos universais, como a santa ceia, a árvore em forma de triângulo com enfeites, o presépio e o Cristo, também apareceram de maneira recorrente.

Outros alunos criaram cenas da sua infância e de festas típicas.

Os responsáveis pelo grupo de terceira idade salientaram a importância que esse projeto teve para a auto-estima dos idosos, que passaram a interessar-se por pesquisar, nas aulas de informática oferecidas em sua sede, os diversos gêneros de arte, sendo que alguns deram continuidade à prática pictórica nas suas casas.

As pessoas da comunidade e oficiais do colégio naval aventaram a hipótese de dar continuidade ao curso, criando na cidade, que é turística, um núcleo artístico.

Após o curso, foi realizada uma exposição na praça da matriz, local central do município. No livro de assinatura, constam observações e elogios por parte da população e turistas acerca dessa proposta, que teve apoio do Ministério da Cultura do Brasil, da editora Komedi, 3S Projetos culturais e Technip, empresa arrendatária do porto de Angra dos Reis.

Bibliografia

- ARDIES, Jacques & Andrade, Geraldo Edson de (2004): *Arte Naif no Brasil*. São Paulo: Empresa das Artes.
- ARNHEIM, Rudolf (1998): *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Thomson Pioneira.
- BERMAN, Marshall (2007): *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras
- BOURDIEU, Pierre; LINS, Pierre; ROLNIK, Suely; WACQUANT, Loic (orgs.) (1997): *Cultura e Subjetividade – Saberes Nômades*. Campinas, São Paulo: Papyrus.
- CARNEIRO, Edison (2008): *Dinâmica do Folclore*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- CASCUDO, Camara (2003): *Dicionário Crítico Camara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva.
- FERNANDES, Florestan (2003): *O Folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes Editora.

GEERTZ, Clifford (1973): *A interpretação das culturas*. Santos-São Paulo: Editora Brasileira.

_____ (2004): *Saber local*. Santos-São Paulo: Editora Brasileira.

GIDDENS, Anthony (1990): *The consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.

HALL, Stuart (2006): *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

LARAILA, Roque de Barros (2009): *Cultura – Um Conceito Antropológico*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores.

CULTURA DE MASSA COMO CRÍTICA SOCIAL CONTEMPORÂNEA?

Giovana Zimmermann
Universidade Federal de Santa Catarina UFSC

No dia 28 de novembro de 2010 a população Brasileira esteve perplexa diante da televisão, assistindo a um terrível episódio, que ficou conhecido como “a tomada do Complexo do Alemão”. O que assistimos nada mais foi do que o resultado daquilo que se procurou esconder, mas que extravasou os espaços de confinamento e veio à tona dando a mostra de uma guerra civil, culminando em uma cena patética, na qual o exército brasileiro fixou a bandeira do país, no território da exclusão. Foram inúmeras as contradições a que assistimos passivamente. O sistema jurídico, a quem compete oficialmente garantir a justiça e os direitos universais, previstos na legislação, omitiu-se, permitindo uma ação arbitrária de tomada emergencial. Era visível que se tratava de um recado rápido, que se pretendia dar ao mundo, de que o Rio de Janeiro é um lugar seguro para sediar a copa em 2014. E, para a televisão, era antes de tudo um produto.

É incontestável o crescimento e a diversificação dos meios de comunicação na sociedade contemporânea, porém a televisão está presente no cotidiano das pessoas, muitas vezes, de maneira impositiva nos espaços públicos e semi-públicos: impondo valores e visões de mundo massificado, pois o lucro é lógica máxima da Indústria Cultural; são produtos casados com o capital, abrindo novos mercados, estimulando a sociedade do consumo. Sobre a mídia televisiva, Michel De Certeau levantou um questionamento a respeito do espectador, que é o consumidor, afinal. “Assim, uma vez analisadas as imagens distribuídas pela TV e os tempos que se passa assistindo aos programas televisivos, resta ainda perguntar o que é que o consumidor *fabrica* com essas

imagens durante essas horas” (Certeau, 1994: 93). Ou seja, a audiência, assunto tão preocupante, nas pautas do Situacionismo¹, não pode ser subestimada. É preciso considerá-la, tendo em mente a anunciada massificação da opinião pública.

O que se pretende refletir é, sobretudo, a maneira pela qual os telejornais preferiram exibir a ação do exército no episódio 28 de novembro, isto é, como produto, e de forma tendenciosa descrever unilateralmente a versão hegemônica: a captura dos bárbaros de sandálias e metalhadora, correndo morro acima. “Inimigos da pátria”, ou criados por ela? “A civilização, não dispensa a barbárie; faz-lhe o parto, dá-lhe de comer, e... deserda-a” (Pechman, 2002: 234).

Podemos especular que os roteiros assinados por Braulio Mantovani, a começar por *Cidade de Deus*, passando por *Tropa de Elite*, tenham, como observou Walter Benjamin, alterado a relação das massas com a “arte” (Benjamin, 1992: 100), culminando em posturas e procedimentos aqui observados, sobretudo, a recepção de *Tropa de Elite 2*, que, lançado em agosto de 2010, prenunciou o episódio que motiva este artigo.

Desenvolvimento

Houve um tempo em que a literatura era consumida e discutida calorosamente, mesmo que por uma elite da sociedade. Hoje a televisão e o cinema estão substituindo rapidamente a literatura como forma textual articuladora de debates. A maneira como as cidades são retratadas nos filmes lhes dá significados que podem contribuir, intencionalmente ou não, para a difusão de um conjunto de crenças e valores, muitas vezes, ligados às estruturas: cultural, política e econômica. Criado no auge da metrópole moderna, por ser uma arte de reprodução e de massa, o cinema necessitava tanto do aparato industrial quanto do adensamento das

¹ O *Situacionismo*, que reuniu poetas, arquitetos, cineastas e artistas plásticos, fundamentava-se em teorias críticas à sociedade do espetáculo, estimulando novamente a visão crítica do que se dava politicamente no mundo, reflexo das polaridades entre o socialismo e o capitalismo, alertando para a sociedade de consumo, que estava tornando-se uma sociedade do espetáculo e um produto, ela mesma (Zimermann, 2009: 51).

idades. O questionamento e a possível desagregação dos valores, que se haviam originado da modernidade e foram tematizados pelos movimentos artísticos de vanguarda, ainda não tinham alcançado o cinema, que criava a ilusão de estar restituindo o *real*. No entanto, ele reservava um potencial de crítica social que foi vislumbrado por Benjamin, “Não contestamos que o filme atual, em casos particulares, possa promover, além disso, uma crítica revolucionária das relações sociais, ou mesmo das de propriedade.” (Benjamin, 1992: 96). Os estudos culturais ganharam centralidade, e diversas linguagens artísticas passaram a tocar em um ponto crucial para o estudo da cidade contemporânea “Transformacionistas, os estudos culturais chamam a atenção para as condições sociais e institucionais no interior das quais o sentido é produzido e recebido” (Stam, 2003: 250). Muitas obras que falam da cidade abordam os perigos existenciais, em especial as dificuldades de conviver com o *outro*, de conseguir dividir o mesmo espaço, tendo em vista os interesses divergentes e conflitantes. Na literatura, Rubem Fonseca anunciou o *Cobrador* ao Rio de Janeiro; Paulo Lins prospectou a dimensão dos excluídos neste mesmo *Rio*. Mas estamos na era da reprodutibilidade técnica, e o que foi vislumbrado por Benjamin pode estar sendo visto, justamente, em algumas obras cinematográficas destinadas a grande massa. *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2* estão entre as iniciativas cinematográficas que visam o grande público pagante, porém têm incorporado fatos reais e críticas sociais em suas pesquisas de roteiro. São produções criticadas pelas estratégias próprias da cultura de massa, porém é inegável que essa estratégia atinge o grande público e, portanto, pode promover um debate social em grande escala.

O filme *Cidade de Deus*, lançado em 2002, teve a direção de Fernando Meirelles e roteiro adaptado, por Bráulio Mantovani, do romance de Paulo Lins². Segundo Lins, o principal material de pesquisa teria sido entrevistas

² O romance narra as transformações sociais de um bairro da periferia do Rio de Janeiro. Mostra como o crime organizado instalou-se nas favelas, com o tráfico de drogas substituindo a pequena criminalidade da década de 60. Em nota, o autor informa que se apoiou, ainda, em artigos, tratando da temática, publicados nos principais jornais cariocas: O Globo, Jornal do Brasil e O Dia, motivo pelo qual informa ser o romance baseado em fatos reais (Lins, 2007).

feitas para o projeto *Crime e criminalidade nas classes populares*, projeto do qual o autor participou junto com a antropóloga Alba Zaluar, entre 1986 e 1993 (Lins, 2007). O projeto investigou a morte prematura de muitos jovens favelados, em uma tentativa de entender o porquê de tantos jovens escolherem o caminho no qual a maior parte deles perece (Zaluar, 2004).

Robert Stam lembra que a semiótica do cinema, que se preocupava apenas com os códigos especificamente cinematográficos, é alterada com o crescimento dos estudos culturais. Algumas abordagens cinematográficas passam a considerar um contexto histórico e cultural mais amplo. “Em termos cinematográficos a adoção da metodologia das ciências humanas representou um desafio para os métodos das escolas de crítica de cinema precedentes, considerados impressionistas e subjetivos” (Stam, 2003: 123).

Para Maricato, o filme *Cidade de Deus* peca quando “desconsidera de todos os modos o passado da nação Brasileira, a qual foi ‘vítima’ de um processo de colonização intenso e devastador, principalmente, nas consequências sociais deixadas” (Maricato, 1995: 92). Ocorre que *Cidade de Deus* não é um documentário, faz parte da Indústria Cultural seguindo os mesmos objetivos da lógica capitalista. O filme permeia as iniciativas oriundas dos estudos culturais, serve-se de pesquisas verídicas via romance de Paulo Lins, porém o roteiro não dispensa as “especificidade da mídia” e a “linguagem cinematográfica”. Busca cercar o espectador, contando, com a agilidade cinematográfica, como o crime organizado instalou-se nas favelas do Rio de Janeiro.

No que diz respeito a seu objeto de estudo, os estudos culturais interessam-se menos pela ‘especificidade da mídia’ e pela ‘linguagem cinematográfica’ do que por sua disseminação na cultura por meio de um amplo contínuo discursivo, no qual os textos estão inseridos em uma matriz social e produzem consequências sobre o mundo.

(Maricato, 1995: 250)

Será possível pensar o cinema como *máquina de guerra*³?, cortando o fluxo do poder hegemônico ou, ainda, tirando partido do sistema, como sugere Michel De Certeau, através de recursos táticos? “As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez dos movimentos que mudam a organização do espaço (...)” (Certeau, 1994: 102). Quando Certeau fala de “fazer com: usos e táticas”, refere-se a utilizar o sistema hegemônico para um fim diverso das estratégias tecnocráticas daquele a que foi previsto, e que as “táticas desviacionistas”⁴ podem utilizar o próprio sistema para transgredir-lo, e o que define ambas são “os *tipos de operações* nesses espaços que as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar” (Id. Ibid. p, 92).

O lugar: a periferia do Rio de Janeiro

Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. [...] é uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. [...] O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. [...] Em suma, o *espaço é um lugar praticado*.

(Certeau, 1994: 201)

³ Sobre o conceito de máquinas, declaram Deleuze e Guattari: Sim, nós damos à máquina uma grande extensão: em relação com o fluxo. Definimos a máquina como qualquer sistema de cortes de fluxo. Assim tanto falamos de máquina técnica no sentido usual da palavra, como de máquina social, ou de máquina desejante. É que, para nós, máquina não se opõe de modo algum nem ao homem nem a natureza (é preciso boa vontade para nos objetar que as formas e as relações de produção [306] não são máquinas (Deleuze e Guattari, 2006: 281).

⁴ Lembram as ações dos povos colonizados pelos espanhóis, contadas por Certeau. Assim, o espetacular sucesso da colonização espanhola, seio das etnias indígenas, foi alterado pelo uso que dela se fazia: mesmo subjugados, ou até consentindo, muitas vezes esses indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução para outros fins, que não os dos conquistadores (Certeau, 1994: 94).

Há uma distância entre a ordem legal e a cidade real, que passa pela segregação espacial e pelo aumento da pobreza. O Poder Público desenvolve estratégias para ocultar a realidade, e a sociedade prefere manter-se alienada quanto à dimensão dos excluídos. A cidade real é mantida sob contenção para que a cidade programada, maquiada, pareça funcionar. Mas ela transborda, transpõe os limites estabelecidos na forma de ocupações ilegais, as “favelas”, que, por sua, vez ficam à margem, sem infraestrutura, saneamento e segurança. E, sem dúvida, são fatores que favorecem a violência urbana.

O filme *Tropa de Elite* inicia apontado um índice alarmante sobre a periferia do Rio de Janeiro, narrado pelo protagonista: “A minha cidade tem mais de setecentas favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes”⁵.

A favela é o adensamento desordenado das periferias, desde o seu surgimento tem uma frágil conexão com a cidade, praticamente co-existindo. Nasceu com o estigma de abrigo da violência, causadora do medo e, por consequência, justificando a segregação dos moradores, que eram, em sua maioria, negros. As obras aqui apontadas tratam dessa “cidade partida”, termo cunhado por Zuenir Ventura, estudiosa da exclusão que aconteceu no Rio de Janeiro, a partir dos anos sessenta; “[...] A cidade civilizou-se e modernizou-se, expulsando para os morros e periferias seus cidadãos de segunda classe, o resultado dessa política foi uma cidade partida” (Ventura, 1994: 13).

Sobre conflitos humanos em torno da divisão social, Berman analisa o que considera o capítulo-chave de *O capital*, que descreve as expectativas de Marx sobre pretensão da sociedade comunista de banir o limitado modelo (de riqueza) burguês. “Marx diz que, quando atua no freio no ‘livre desenvolvimento das forças produtivas’, o sistema de relações precisa ser simplesmente eliminado: ‘Precisa ser aniquilado, está aniquilado’”. Mas Berman questiona sobre o que aconteceria se, por acaso, ele não fosse aniquilado?

⁵ Voz Off – Capitão Nascimento – primeira cena do filme *Tropa de Elite*.

A busca do desenvolvimento ilimitado para todos tenderá a produzir sérios conflitos humanos, que podem diferir dos conflitos de classe inerentes à sociedade burguesa, mas parecem destinados a ser, pelo menos, igualmente profundos. Marx reconhece, de maneira evasiva, a possibilidade dessa espécie de problema e nada diz de como a sociedade comunista poderia lidar com ele. Talvez, por isso, Otavio Paz diz que o pensamento de Marx, ‘embora seja prometéico, crítico e filantrópico em espírito (...)’ e no entanto niilista’ mas, infelizmente, ‘o niilismo de Marx não tem consciência de sua própria natureza.

(Berman, 1986: 425)

Octavio Paz lembra, ainda, que uma aglomeração de pessoas, para transformar-se em civilização, paga o preço da contenção de seus desejos. O espaço público é bombardeado pelos valores materiais que distinguem as pessoas pelo que elas vestem, portam, ou seja, possuem materialmente. Durante “a tomada do Complexo do Alemão”, a televisão brasileira, propulsora do desejo de consumo, representada pelo JN, passou a exibir os esconderijos luxuosos dos traficantes. Curiosamente, pautada em uma retórica imperialista, que designa quem pode e quem não pode possuir os produtos por ela divulgados, produziu-se um desejo de consumo coletivo, e esperou-se que o subalterno estivesse imune. O subalterno agora é *O Cobrador*, goza do capital, e com ele sacia seu desejo de consumo. No filme *Cidade de Deus*, Bené⁶ é o traficante que deseja ser “cocota”, assemelhar-se aos jovens bem nascidos da zona sul. Não vai até as lojas caras, não aprendeu a frequentá-las, encomenda suas novas roupas de Thiago, um jovem viciado que mora no asfalto.

Em *Cidade de Deus*, o sentimento de inferioridade social e racial reúne a todos, mesmo que cada um com sua própria história de humilhação. Inho – Dadinho⁷, quando pequeno, tentou ser engraxate, mas logo passou a roubar seus clientes, por sentir-se excluído, “o ódio da pobreza, as mar-

⁶ Bené (vivido por Phellipe Haagensen, no filme).

⁷ Dadinho (vivido por Douglas Silva, no filme).

cas da pobreza, o silêncio da pobreza e suas hipérboles eram jogados através das retinas na face do engraxando” (Lins, 2007: 158).

Busca-Pé, o personagem narrador no filme *Cidade de Deus*, descreve a dinâmica do tráfico, os funcionários e consumidores atuam como em uma empresa. As imagens ilustram o que poderíamos pensar a partir do jogo do *Retorno* (Arton, 1985: 48): “Não reintroduz nada, mas ele mesmo na lei do valor, isto é, na igualdade das partes em jogo em toda a metamorfose, força de trabalho-mercadoria, mercadoria-dinheiro, dinheiro-mercadoria” (Arton, 1985: 48).

Vender droga é um negócio como qualquer outro. O fornecedor entrega o peso, e no cafofo é feita a indolação. A indolação é a linha de montagem do tráfico, tão chato quanto apertar parafuso. A maconha é embalada em pacotinho, chamado dólar, e a cocaína em papelote. O tráfico tem até plano de carreira (aviãozinho, olheiro – que trabalha com a pipa, soldado – que faz a contenção, e se for bom pode virar o gerente da boca, que é o braço direito do patrão). A polícia também faz a sua parte – recebe o seu e não perturba. (...) Se o tráfico fosse legal o Zé Pequeno seria o homem do ano⁸.

Em *Tropa de Elite*, o tráfico e a corrupção de parte da polícia também são apresentados como estrutura viciosa de manutenção da criminalidade. Com direção de José Padilha, o filme também retrata a realidade de uma favela do Rio de Janeiro, dominada pelo tráfico, que, com uma ação do Batalhão de Operações Especiais (Bope), resulta em uma trincheira de guerra civil.

Para os policiais do Bope, na perspectiva apresentada pelo filme, o inimigo não tem apenas uma cara – a dos “bandidos”. O filme despertou uma importante discussão ao colocar os usuários de drogas como um dos maiores responsáveis pela violência urbana, uma vez que financiam o comércio ilegal de entorpecentes. Os métodos usados por essa “tropa de elite” são baseados em: tortura física e psicológica, o que provocou críticas exaltadas à mensa-

⁸ Voz Off de Busca-Pé narrando a indústria do tráfico

gem que o filme transmitiria – na imprensa internacional chegou a ser classificado de fascista por alguns críticos. O filme gerou debate e estimulou pesquisas: o instituto Vox Populi realizou uma pesquisa para medir o impacto do filme entre os espectadores. Na opinião de 72% dos entrevistados, os criminosos que aparecem no filme são tratados como merecem. Quase 80% deles concordam que a polícia é apresentada com fidelidade – ou seja, elementos honestos e elementos desonestos. *Tropa de Elite* agrada também por abordar, literalmente, a responsabilidade dos usuários de drogas pela geração de violência. O Capitão Nascimento diz que o *playboy* que fuma um cigarro de maconha é o responsável pela morte de um traficante abatido pelo Bope. A afirmação encontra eco entre a população⁹.

Apesar de se propor como ficção, *Tropa de Elite* mostra os políticos que possuem inegáveis vínculos com os milicianos, sendo eleitos e tomando decisões que afetam todos os brasileiros. Segundo Bráulio Mantovani, a “tese” de Nascimento é baseada em fatos, tem relação com as conclusões da CPI das Milícias, do deputado Marcelo Freixo, na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro¹⁰.

Por isso, nem é bem uma tese, mas muito mais uma descrição dos fatos. E os fatos são os seguintes: as milícias no Rio de Janeiro são formadas por agentes do poder público (policiais, bombeiros e até militares do exército). Os milicianos impedem que as comunidades sejam dominadas por traficantes. Cobram uma taxa de segurança. Na verdade, vendem proteção contra eles mesmos, pois quem não paga se dá mal. Pode até morrer. Os milicianos também cobram taxas sobre todos os negócios feitos nas comunidades onde eles se instalam.

(Id. Ibid.)

Em entrevista, Bráulio Mantovani, apesar de garantir a legitimidade de o seu roteiro ser de ficção, e que em primeiro lugar, visa contar uma boa história, afirma ter assistido a dezenas de horas de depoimentos de milicianos na CPI, gravados pela TV Alerj, para compor o roteiro de *Tropa de Elite 2*.

⁹ Revista Veja - Edição 2030, 17 de outubro de 2007.

¹⁰ Disponível em: <http://autoresdecinema.zip.net/arch2010-10-10_2010-10-16.html> Acesso em: 31/03/2011.

Muitos deles foram eleitos vereadores ou deputados. Quer dizer: a milícia é uma forma de crime organizado, pois se infiltra no estado por dentro, elegendo representantes no parlamento. Como a milícia arrecada muito dinheiro, pode investir em campanhas políticas. E por ter um forte poder de intimidação nas áreas onde atuam, as milícias transformam as comunidades em currais eleitorais. Resumindo: milicianos têm dinheiro e votos. Você conhece algum político que não precise de dinheiro para suas campanhas e votos para se eleger? Todos precisam. E muitos não se importam em saber de onde vem o dinheiro e os votos.

(Id. Ibid.)

Para Mantovani, este é o sistema que Nascimento descreve. Aquele sistema em que policiais corruptos arrecadam dinheiro do jogo do bicho e do tráfico. “Alguém duvida que tal sistema exista? Não dá para duvidar. As milícias são a evolução desse sistema. E ao entrarem diretamente no jogo político, elegendo representantes, elas levam esse sistema para a política. Essas coisas estão acontecendo no Brasil” (Id. Ibid.)

Tropa de Elite 2, lançado em agosto de 2010, já surge com ares hollywoodiano. Com o mundo globalizado, falar de cinema nacional tornou-se problemático, principalmente diante da crescente circulação de filmes, possibilitada pelas novas tecnologias e pela mídia digital. Em *site* oficial, a informação de que esse é o filme de maior bilheteria no Brasil, com mais de 11 milhões de espectadores e que bate a superprodução norte-americana *Avatar*¹¹. O filme explode como uma bomba que estava na cabeça das pessoas ainda quando o conflito veio à tona. A frase “a vida imita a arte” virou lugar comum: nas redes sociais virtuais, nas ruas, bares, restaurantes. *Tropa de Elite 2* coloca à baila uma discussão que não podia mais ser adiada. Em edição especial, a revista *Super Interessante* faz uma radiografia dos personagens abordados no filme e conclui: “Não há diferença entre os milicianos de *Tropa de Elite 2* e os

¹¹ Disponível em: <<http://www.tropa2.com.br/>> Acesso em: 31/03/2011.

bandidos de farda da vida real. Nos dois casos eles cobram taxas mafiosas, matam durante o dia e conseguem eleger deputados”¹².

No dia a dia do Rio de Janeiro, as milícias nasceram como um pelotão formado por policiais da ativa, ex policiais civis e militares, agentes penitenciários e bombeiros. Eles agiram rápido. Dados do Núcleo de Pesquisa das Violências (Nupevi), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), apontam que 41,5% das 965 favelas no Rio de Janeiro estavam dominadas por milícias em 2008, contra 11,9% em 2005. No começo elas foram saudadas como a volta da ordem às comunidades de onde nem o Bope tinha conseguido expulsar os traficantes. Os líderes das milícias ganharam prestígio. Não teve político de partido grande que não tenha aparecido, em algum momento, ao lado de algum miliciano.

(Id. Ibid., p. 10)

Segundo a revista aos poucos, os milicianos entenderam que melhor do que apoiar o candidato era ser o candidato, e além de praticar o “curral eleitoral” passam a investir pesado em suas próprias campanhas. “Com cargos públicos, conquistaram mais poder ao lotear cargos entre os milicianos ou pessoas favoráveis às milícias, ganham *status* e se tornam mais respeitáveis no asfalto da cidade” (Id. Ibid.)

Não fica difícil entender o que desencadeou o conflito, tudo indica que alguns acordos não foram cumpridos, os traficantes se rebelaram e a cidade padecceu. Em cena, uma guerra sangrenta, mas anunciada, já que *à espera dos bárbaros* é coisa antiga. O que se questiona não é exatamente o aspecto legal da ação, mas a maneira espetacular, como ela foi divulgada pelos telejornais, sem a devida seriedade, exposta meramente como um produto de audiência garantida. Em tempo de *Reality show*, as pautas de sensacionalismo são frequentemente esquetejadas e vendidas aos ávidos consumidores. Ou seja, finalmente os bárbaros chegaram, e tratou-se de tirar o maior proveito possível do episódio, exibir em tempo real o momento tão esperado, assegurando-se de informar também ao telespectador o ineditismo do produto oferecido. Invertendo-se as iniciativas,

¹² *Super Interessante*

o que ficou visível nesse episódio, foi que houve uma fusão entre a concretude e sua representação. A ficção *Tropa de Elite 2* dividiu o espaço com a realidade. A emissora de TV Rede Globo, percebendo isso, contrata o ex-comandante do Bope, Rodrigo Pimentel para ser comentarista.

Estamos falando de realidade agora. E, se o Capitão Nascimento aceitou o cargo de Secretário de Segurança, Rodrigo Pimentel, também tem um preço. Cooptado pelo sistema da Indústria Cultural, ele capitaliza. A tomada do conjunto de favelas vai virar filme numa operação que reunirá os pesos-pesados José Padilha, Daniel Filho, Rodrigo Pimentel, Marcos Prado e José Alvarenga. “A base de tudo é o livro que Pimentel, comentarista da TV Globo, está escrevendo para a Objetiva.”¹³

A obra, que tem título provisório de “Conquista de um território e outras histórias”, não vai deixar de tocar em pontos polêmicos, como as acusações de abusos por parte de policiais. A previsão da editora é lançar no ano que vem. A Zazen, de Padilha e Prado, e a Lereby, de Daniel, vão produzir o filme.

– Já fechamos a compra, só não conseguimos ainda nos reunir para assinar o contrato – diz o diretor de “Tropa de elite 2”.

(Id. Ibid.)

Na televisão, mostrou-se o que interessava. Pouco se falou dos motivos dos atentados por parte dos traficantes, que deram origem a represálias, e que, possivelmente, foi a chave para o que se descortinou, e que foi profundamente abordado na Revista Super Interessante: os milicianos participam de alianças nas épocas das eleições, fazem parte de partidos políticos constituídos. Em resumo: são agentes do poder público que enriquecem de maneira ilícita e entram na política para defender seus interesses e influenciar decisões de governo. Foram esses dados que serviram de estímulo para os roteiros de *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2*.

¹³ Disponível em: <<http://www.oglobo.globo.com/cultura/mat/2011/01/19/filme-produzido-por-jose-padilha-ira-tocar-em-pontos-polemicos-da-tomada-do-complexo-do-alemao-923564714.asp>> Acesso em: 31/03/2011.

Em nota à Carta Capital, o cientista político Luis Eduardo Soares¹⁴, que atualmente é professor da UERJ, elucida.

Quando o tráfico de drogas, no modelo territorializado, atinge seu ponto histórico de inflexão e começa, gradualmente, a bater em retirada, seus sócios – as bandas podres das polícias – prosseguem fortes, firmes, empreendedores, politicamente ambiciosos, economicamente vorazes, prontos a fixar as bandeiras milicianas de sua hegemonia. Discutindo a crise, a mídia reproduz o mito da polaridade polícia versus tráfico, perdendo o foco, ignorando o decisivo: como, quem, em que termos e por que meios se fará a reforma radical das polícias, no Rio, para que estas deixem de ser incubadoras de milícias, máfias, tráfico de armas e drogas, crime violento, brutalidade, corrupção?¹⁵

A representação elaborada pelas camadas dominantes, da cidade hegemônica está cada vez mais difícil de sustentar-se. Críticas a esse modelo de informação, cada vez mais pasteurizada, ganha espaço apenas em meios mais independentes como a internet. Sobre a postura da TV ao episódio, Luis Eduardo Soares ressalta, em seu blog, que o Jornal Nacional, no dia 25 de novembro, definiu o caos no Rio de Janeiro, “salpicado de cenas de guerra e morte, pânico e desespero, como um dia histórico de vitória: o dia em que as polícias ocuparam a Vila Cruzeiro”, e conclui:

Ou eu sofri um súbito apagão mental e me tornei um idiota contumaz e incorrigível ou os editores do JN sentiram-se autorizados a tratar milhões de telespectadores como contuma-

¹⁴ Luiz Eduardo Soares é mestre em Antropologia, doutor em Ciência Política, com pós-doutorado em Filosofia Política. Foi Secretário Nacional de Segurança Pública (2003) e Coordenador de Segurança, Justiça e Cidadania do Estado do Rio de Janeiro (1999/março 2000). Colaborou com o governo municipal de Porto Alegre, de março a dezembro de 2001, como consultor responsável pela formulação de uma política municipal de segurança. De 2007 a 2009, foi Secretário Municipal de Valorização da Vida e Prevenção da Violência de Nova Iguaçu (RJ)

¹⁵ Disponível em: <<http://luizeduardosoares.blogspot.com/2010/11/crise-no-rio-e-o-pastiche-midiatico.html>> Acesso em: 31/03/2011.

zes e incorrigíveis idiotas. Ou se começa a falar sério e levar a sério a tragédia da insegurança pública no Brasil, ou será pelo menos mais digno furtar-se a fazer coro à farsa.

(Id. Ibid.)

Sabemos que uma grande parcela da população mundial tem acesso às mazelas sociais através dos noticiários, dos jornais, das revistas e dos produtos culturais, principalmente da literatura e do cinema. Os filmes aqui abordados tiveram críticas veementes. Raquel de Medeiros Marcato considerou tendenciosa a maneira como o filme *Cidade de Deus* transmite a ideia de que o morador da favela é: agressivo, traficante, ocioso e perigoso. Segundo a autora a estética, baseada no espetáculo da violência, apenas assume o papel de delatora, destituída de mediações, contextualizações e posicionamento crítico (Maricato, 1995).

No bairro Cidade de Deus ninguém escapa ao contexto violento; a morte é colocada intencionalmente no convívio social. Os espaços são demarcados pelos traficantes, as punições ficam explícitas a céu aberto. O espetáculo punitivo, que foi desaparecendo na sociedade moderna (Foucault 1991), volta a ser útil e instrutivo, pois a exposição das punições traduz a autoridade e o poder. A questão aqui abordada reside nessa mesma questão. Quando as obras mencionadas expõem a “realidade” violenta das favelas, apenas mobilizam a violência ou cumprem seu papel de choque como experiência¹⁶?

O sucesso do filme *Cidade de Deus* colocou o bairro intensamente nos veículos de comunicação. E, se por um lado alguns moradores afirmam que o filme reforçou o estigma da comunidade como violenta e perigosa, favorecendo uma onda de preconceito e discriminação, por outro Cidade de Deus passou a receber apoio em diversos projetos sociais, culminando por uma visita do Presidente dos Estados Unidos da América, bem como a menção ao bairro em seu discurso¹⁷, “Pela primeira vez, a esperança está voltando aos lugares onde o medo prevale-

¹⁶ Como o testemunha a poesia de Baudelaire. Registrar a quebra da experiência foi a missão de Baudelaire: ele “situou a experiência do choque no centro mesmo de sua obra artística” Susan Buck-Morss. *Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte”*, de Walter Benjamin Reconsiderado, 1996, p. 22.

ceu por muito tempo. Eu vi isto hoje quando visitei a Cidade de Deus - a *City of God*". E complementou, parafraseando um jovem morador de Cidade de Deus, "as pessoas precisam olhar as favelas não com piedade, mas como uma fonte de presidentes, e advogados, e médicos, e artistas (e) pessoas com soluções" (Id. Ibid.)

É importante ter claro o cinema como meio produtor de discursos, principalmente considerando que esse fator implica sérias responsabilidades. Em um mundo globalizado, com exceção da internet, essa difusão também passa pela Indústria Cultural, como podemos avaliar em alguns comportamentos, durante a tomada do Complexo do Alemão, que ainda permanecem como interrogações. O que fez com que as massas acreditassem em mudança, aceitando a invasão arbitrária do exército? O que mexeu com os brios das autoridades? As produções aqui apontadas mostram o que interessa para seu recorte cinematográfico, voltado para um mercado. Porém lançam, também, questões validadas, expõem as mazelas e colocam para o mundo o que está sendo visto diariamente pelos moradores das áreas em risco. Nesse sentido, não resolve porque não é essa a proposta, mas incomoda como é também a função da arte.

Bibliografia

- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: _____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BOLLE, Wille. *A Fisiognomia da Metrôpole Moderna: representações da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹⁷ O Estado de São Paulo. Disponível em: <[http://www.estadao.com.br/estadao-hoje/20110321/not\)imp694892,0.php](http://www.estadao.com.br/estadao-hoje/20110321/not)imp694892,0.php)> Acesso em: 20/03/2011.

- MARICATO, Ermínia. *Metrópole na Periferia do Capitalismo: Ilegalidade Desigualdade e Violência*, São Paulo, 1995.
- MARTON, Scalett. *Nietzsche hoje?* Colóquio de Cerisy. Trad. Milton Nascimento e Sonia Goldberg. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PECHMAN, Robert M. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ZALUAR, A. Crime e castigo vistos por uma antropóloga. In: _____ . (Org.). *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ZIMERMANN, Giovana A. *Arte Pública em Florianópolis: a praça XV como Lugar Praticado*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo e História da Cidade) PGAU- Cidade. Universidade Federal de Santa Catarina UFSC, 2009.

DA COR À COR INEXISTENTE A CRIAÇÃO CULTURAL DO RACISMO

Bernardo Pessoa de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

Ontem plena liberdade,
A vontade por poder...
Hoje... cúm'lo de maldade,
Nem são livres p'ra morrer. .
Prende-os a mesma corrente
–Férrea, lúgubre serpente –
Nas roscas da escravidão.
E assim zombando da morte,
Dança a lúgubre coorte
Ao som do açoite... Irrisão!...¹

1. Todos os homens naturalmente se odeiam

O racismo é antigo e onipresente. É um mecanismo comum de defesa contra o forasteiro, o de fora daquele grupo. Pode-se argumentar que o racismo é eterno e universal. As desigualdades são inerentes ao ser humano. É possível dizer que na maioria das línguas humanas o termo “raça humana” indica apenas os membros da tribo ou grupo, os forasteiros eram até classificados como animais. O desprezo é um mecanismo comum para excluir o estranho. O medo do outro e do diferente é a principal fonte das superstições e uma das maiores fontes de crueldade. “Aquilo que no século XIX se chamava “raça” já era entendido no passado por termos como

¹ “Navio negreiro”, in Alves, Castro. *Espumas flutuantes*. CEB: São Paulo, 1948, p. 218.

‘linhagem’ e ‘pureza de sangue’” (Fernández-Armesto, 2009: 318-319). Mas as desigualdades impostas a um grupo ou a um indivíduo estão sujeitas à circunstancialidade histórica pois as desigualdades são construídas culturalmente.

A Europa teve, desde cedo, a necessidade de expandir-se, seja para garantir interesses econômicos, seja pela crença de que sua cultura é universal. Nesse processo travou contato com outros povos e culturas, assimilando traços e conceitos impondo a *sua* cultura ao outro. A idéia universalista de expansão, que tornaria homogênia a cultura de dominados e dominantes, vem de Alexandre Magno e foi passada para o Império Romano, que a difundiu; é a forma mais simples de se manter o controle de uma sociedade dominada sem o ônus da ocupação bélica. Na modernidade o universalismo é a grande característica da Igreja Católica, a herdeira do Império, seu objetivo era catequizar os infiéis, era levar a religião cristã para o âmago da totalidade dos indivíduos.

O forasteiro era visto como alguém a ser temido, conhecido e absorvido. É um *diferente* que “não é aturado” mas é imprescindível. É necessário para o desenvolvimento cultural e, sobretudo, financeiro. Com o forasteiro, o europeu buscou metais preciosos, especiarias, mão de obra e mercado para seus produtos. Mesmo que assuma a cultura, o forasteiro não se torna europeu, não goza dos mesmos direitos, não usufrui de forma igual a liberdade. O forasteiro é o dominado é o índio, o asiático, o negro, o bárbaro, é o “outro”. O racismo é, exatamente, o não reconhecimento desse “outro”.

A Europa a que me refiro neste trabalho é a “Europa do Norte”, que é composta por Inglaterra, França e, principalmente, Alemanha, encabeçando a noção ideal de Povo e de Cultura.

A maioria das sociedades humanas achava a escravidão normal e moralmente inquestionável. “A escravidão é tão antiga quanto a guerra, e a guerra é tão antiga quanto a natureza humana.” (Voltaire, 2008: 241). Aristóteles argumentava que algumas pessoas eram inferiores e seu melhor destino dentro da sociedade consistia em servir a pessoas superiores. Mas só na era moderna a violência passou a ser justificada por uma ideologia racista, o ser humano passou a ser separado em raças e as sociedades em nível de desenvolvimento histórico, tendo por base o homem branco e

por modelo a Europa. Na antiguidade, o escravo era escravo não por pertencer a um grupo ou raça, mas por ter sido perdedor de uma guerra ou por dívidas, tornava-se escravo. “A escravidão era mais conjuntural que estrutural – se o resultado da guerra tivesse sido outro, os papéis de senhor e escravo estariam invertidos.” (Pena, 2008: 10). Não existia a identificação de um determinado grupo com a escravidão. Na modernidade, a condição de escravo era subordinada à raça, nascia-se escravo. A escravidão é a desigualdade radical que, na Modernidade, assumiu a característica cruel de identificação de um povo – no caso, negros africanos.

2. Dominação concreta. O primado da fé e o primado do capital

Ásia, África América passaram por dois momentos distintos em sua história de dominação entre os séculos XIV e XX. O primeiro foi a dominação colonial mercantilista, encabeçada pelo tráfico negreiro. “As potências colonizadoras estavam interessadas, sobretudo, na obtenção de produtos tropicais e metais preciosos e na exportação de produtos manufaturados.” (Koshiba, 2002: 218). Onde a ideologia do dominador confundia-se e sustentava-se com a religião. O final da Idade Média foi caracterizado por uma grande crise na produção agrícola, “... a única saída para se tirar a Europa Ocidental da crise seria expandir novamente a base geográfica e de população a ser explorada.” (Fausto, 2008: 21). Partiu-se da conquista do litoral africano e da implantação de feitorias ao longo do continente por volta dos séculos XV e VXI. As feitorias praticamente tornava desnecessária a colonização do território explorado, reduzindo a relação entre o europeu e o nativo quase que exclusivamente em uma relação comercial. Eram comercializadas variantes de pimenta e outras especiarias, ouro em pó, marfim e, a partir do século XVI, sobretudo escravos. A dominação era quase que exclusivamente voltada para a manutenção do tráfico negreiro. “O escravo passou a ser um produto tão valorizado na nova realidade econômica que os próprios grupos tribais organizavam excursões para capturar escravos para depois vender aos

Europeus.”² A dominação era justificada pela religião, o negro – e também o índio do continente americano – eram dominados e subjugados porque eram “pecadores”, ou seja, não professavam a fé católica e era a obrigação moral da Igreja evangelizar e salvar os povos bárbaros. Essa dominação era baseada em uma interpretação bíblica, onde Cam, ou Canaã, foi amaldiçoado e condenado a ser escravo por ter visto o corpo nu do pai. Essa passagem serviu como justificativa para a escravização dos negros, tidos como portadores da maldição de Cam, a escravidão seria uma forma de purgação do pecado e, portanto, a sua salvação. Entretanto, segundo modernas interpretações, a associação de Cam ao povo negro é uma falsificação histórica, usada apenas como uma justificativa para a escravização e inferiorização dos africanos.

O negro africano e o indígena americano foram subjugados, escravizados e aculturados no processo de colonização. Os nativos do novo mundo foram dizimados pelas doenças produzidas pelo contato com o europeu, pois não tinham defesa biológica contra doenças como o sarampo e a varíola; e pela luta contra o dominador. Exploradores dizimaram civilizações inteiras “usando a sua força militar com extrema violência, fazendo valer a sua superioridade técnica e espalhando o terror.” (Teixeira, 1990: 9) O negro foi separado arbitrariamente de seu grupo de origem e lançado em levas sucessivas em um território estranho. “Dizia-se que a escravidão era uma instituição já existente na África e assim apenas transportavam-se cativos para o mundo cristão, onde seriam civilizados e salvos pelo conhecimento da verdadeira religião”. (Fausto, 2008: 52). O escravo pertencia a um sistema onde era produtor mas também era produto. O escravismo perdurou até o final do século XIX mas o racismo, que o justificava, permaneceu entranhado em nossa cultura. O escravismo acabou com o fim do mercantilismo, com a superação do pacto colonial pelo capitalismo e liberalismo. Cada indivíduo passou a ser visto como um consumidor em potencial o que não era permitido no sistema escravista, uma vez que o escravo não tinha renda. O Brasil conviveu com a incoerência de um governo liberal apoiador da servidão durante quase todo o século XIX. Os donos de escravos afirma-

² O trecho em questão foi retirado de um ensaio publicado no número 175 da revista portuguesa *Análise Social*, p. 45 (Barros, 2005: 345-366).

vam que o estado não poderia intervir na propriedade privada – o bem maior do liberalismo – e o escravo o era. O escravo era visto como um objeto, como um bem comercial e não detinha nenhum dos direitos fundamentais, aos olhos da lei o escravo era um bem que o senhor podia dispor a seu bel-prazer. Para o escravo não havia nenhuma política de direitos civis, não havia lugar para ele nos tribunais; não podia processar ou servir como testemunha – exceto contra outros escravos ou negros livres – e seu juramento não era considerado uma obrigação moral; não podia assinar contrato, inclusive o contrato de casamento. O escravo não tinha personalidade, ou seja, não tinha aptidão para agir juridicamente. O Direito brasileiro criminalizava totalmente o negro ou o excluía totalmente do foco das relações jurídicas. O fim da escravidão no Brasil levou à derrocada do Império. A abolição não mudou a mentalidade racista e conservadora das elites.

Estima-se que 14 milhões de nativos africanos foram transportados para o Novo Mundo até meados do século XIX. O tráfico negreiro significou uma enorme deterioração humana do continente negro, muitos morreram durante o transporte devido as péssimas condições e muitos mais na tentativa de captura no continente. Durante esse período África e América na visão do Europeu eram ao mesmo tempo, paraíso onde ele obtinha riquezas, e o inferno; e a Ásia era um mistério exótico. O mundo ainda era novo para o europeu e muitas coisas careciam de nome. Os três continentes eram mal ou inteiramente desconhecidos e, oceanos inteiros ainda não navegados. “As chamadas regiões ignotas concentravam a imaginação dos povos europeus, que ai vislumbravam, conforme o caso, reinos fantásticos, habitantes monstruosos, a sede do paraíso terrestre.” (Fausto, 2008: 23). No livro *Coração das trevas* de Josph Conrad, o protagonista adentra no coração sombrio da selva africana, os nativos são descritos como selvagens assassinos e facilmente manipuláveis. Outra imagem negativa do continente criada pelo europeu é o Gigante Adamastor, o *Cabo da boa esperança*, tido como gigante atirador de pedras que afundavam os navios de passagem. Para o europeu a África era um inferno verde ou um deserto interminável e seus habitantes nem ao menos chegavam a ser humanos. A África era um local a ser civilizado, um local de oportunidades e de aventuras. O europeu tentou explicar o

Novo Mundo pela visão cristã e, assim, primeiramente viu no continente o paraíso terrestre. Perseguiu sonhos e miragens de montanhas e cidades de ouro como o *Eldorado*, buscou o reino da lenda de *Preste João*, o descendente dos reis magos e ferrenho inimigo dos muçulmanos; ou o *Jardim do Éden* nas florestas tropicais do Brasil por verem, em um primeiro momento, os índios como representação da pureza e ingenuidade, tal como os moradores do paraíso na lenda Bíblica. Com a colonização efetiva do território e com as implicações dessa ocupação a América passa a ser vista como um inferno. Os nativos americanos passam de puros e inocentes a demônios antropófagos.

África e América eram o purgatório do europeu, onde ele sofria sob os desígnios de Deus para depois padecer no paraíso.

O segundo momento foi marcado pelo capitalismo e pelo seu filho, o imperialismo. Após a mudança de paradigma causada pelo Iluminismo e pelas teorias liberais, pela cisma da Reforma Protestante e o advento da Revolução Industrial e seus desdobramentos os interesses europeus na África mudaram, é o neocolonialismo. Nos primórdios do século XIX, quando a Revolução Industrial se expandiu e o Mercantilismo foi substituído pelo livre-cambismo, os países industrializados passaram a encarar não só a África, como toda a “periferia” do mundo industrializado como mero *mercado*. “Esses mercados funcionaram como fornecedores de matérias primas, consumiram a produção industrial dos países dominadores, proporcionaram gêneros agrícolas para a alimentação, serviram de campo para colocação de capitais excedentes na Europa e realocação de excedentes populacionais.” (Aquino, 2003: 307-308). O eurocentrismo foi a ideologia dominante na mente do colonizador, as *nações adiantadas* tinham o dever e a missão de civilizar e educar o resto do mundo e levar a sua pretensa cultura superior a todos. Recorreu-se a superioridade racial como explicação científica dessa dominação. Nos séculos XVII e XVIII o modelo estrutural da diversidade humana era baseado em raças bem definidas, esse modelo culminou no racismo científico da segunda metade do século XIX e no movimento nazista do século XX. “Esse equivocado modelo tipológico definiu as raças como muito diferentes entre si e inteiramente heterogêneas. E foi essa crença de que as diferentes raças humanas possuíam diferenças biológicas substanciais e bem demarcadas

que contribuiu para justificar discriminação, exploração e atrocidades.” (Pena, 2008: 7).

O europeu passou a justificar sua dominação cientificamente. Idéias como o Darwinismo Social foram usadas para justificar o Imperialismo, a repressão patrocinada pelo estado e até o genocídio. Apologistas da escravidão afirmavam que os negros se diferenciavam das outras pessoas porque possuíam intelecto reduzido, de modo a constituírem uma espécie diferente. O que foi rapidamente contestado, uma vez que os humanos de todos os tipos e cores, são capazes de procriar uns com os outros gerando descendentes férteis.

“Na Europa do século XIX a classificação da humanidade em raças foi considerada científica em analogia com a taxonomia botânica.” (Fernández-Armesto, 2009: 318). As pesquisas científicas de Mendel, Linnéu, Gobineau e Darwin foram usadas para completar uma justificativa científica do racismo. “A genética ofereceu uma explicação sobre como um homem poderia ser inferior a outro somente em virtude da ‘raça’.” (Fernández-Armesto, 2009: 319). Os teóricos do racismo tinham o desejo não apenas de classificar as raças, mas também estimá-las em termos de superioridade e inferioridade. “A crítica ao Imperialismo era levada a parecer sentimental e não-científica.” (Fernández-Armesto, 2009: 319). Mas é a história, e não a natureza que determina o desenvolvimento desigual dos povos.

As idéias de Darwin e de seus seguidores foram um produto de sua época e das circunstâncias e serviu aos interesses de uma classe particular; o tráfico de escravos da África para as colônias americanas movimentou enormes quantias de dinheiro e, de uma forma ou de outra, financiou a Revolução Industrial na Europa, aumentando ainda mais o abismo entre centro e periferia dominada. Essas idéias reforçaram e legitimaram a dominação, fornecendo um arcabouço científico para sua reificação. Darwin especulava que os nativos africanos teriam evoluído para uma espécie distinta se o imperialismo não tivesse posto fim ao seu isolamento, para ele, os africanos estavam condenados à extinção por sua inaptidão técnica e pouco desenvolvimento tecnológico. No século XVIII o antropólogo Johann Friedrich Blumenbach classificou a humanidade em cinco raças: a caucasóide, sinônimo de “branco”; a americana; a malaia;

e a etiópica, que se tornou sinônimo de “negro”. Heackel, no século XIX, “... dividiu a humanidade em doze espécies (isto é, raças), ordenando-as em uma escala de valor, na qual, como esperado, a “espécie” européia era a superior.” (Pena, 2008: 23). A partir do conceito de raça e do darwinismo social, idéias ultranacionalistas, xenofóbicas e racistas proliferaram por toda a Europa.

A justificação científica do racismo é fruto do imperialismo, é justificativa teórica e abstrata da necessidade do sistema capitalista de dominação. O capitalismo é excludente por natureza, toda a sua base teórica se articula na tentativa de justificar essa exclusão. O racismo científico justifica a dominação do capitalismo europeu, já maduro, a países em que esse capitalismo estava em formação. A crise do sub-consumo do século XIX fez com que o capitalismo expandisse de forma rápida e violenta à procura de matérias primas industriais como o ferro, carvão e petróleo. África e Ásia foram fragmentadas em zonas de influencia. A conferência de Berlin, em 1884, definiu a partilha da África entre as principais potências, criando fronteiras artificiais sem respeitar as origens étnicas e tribais que antes delimitavam fronteiras no continente. A corrida por possessões coloniais foi um dos principais fatores motivadores da Primeira Guerra Mundial.

3. Dominação abstrata. A criação cultural de um mito

A dicotomia homem branco e homem negro – e amarelo – é uma criação cultural para justificar a dominação de um grupo por outro, mais especificamente, a dominação do nativo africano, do indígena americano, e do asiático pelo europeu. Durante a época moderna um culto à imagem do homem branco foi criado. O branco passou a ser visto como um ser bom, racional e moral; por isso todos os anjos representados artisticamente eram loiros e de olhos azuis. O negro e o índio passam a serem discriminados, a ponto de Voltaire afirmar:

A raça negra é uma espécie humana tão diferente da nossa quanto a raça de cachorros spaniel dos galgos [...] a lâ negra de suas cabeças e em outras partes (do corpo) não se

parecem em nada com o nosso cabelo; e pode-se dizer que a sua compreensão, mesmo que não seja de natureza diferente da nossa, é pelo menos muito inferior.

(Voltaire, em Pena, 2008: 14-15)

A Europa passa a ser representada como centro do mundo civilizado legando a Ásia, África e América à periferia desse mundo. A Europa se afirma como centro da história mundial e cria uma periferia subjugada, criando o “Mito da Modernidade”, justificando a violência e definindo o seu “ego” como descobridor, conquistador, colonizador da Alteridade constitutiva da própria Modernidade. “A história universal vai do Oriente para o Ocidente. A Europa é absolutamente o fim da história universal. A Ásia o começo.” (Hegel, em Dussel, 1993: 18). África e Ásia são tidas como *imaturas* geograficamente.

A África é em geral uma terra fechada, e conservará este seu caráter fundamental. Entre os negros é realmente característico o fato de que sua consciência não chegou ainda a intuição de nenhuma objetividade, como, por exemplo, Deus, a lei, na qual o homem está em relação com a sua vontade e tem a intuição na sua essência. É o homem em estado bruto. (...) Este modo de ser dos africanos explica o fato de eles serem tão extraordinariamente facilmente fanatizados. O Reino do Espírito entre eles é tão pobre e o Espírito tão intenso que basta uma representação que lhes é inculcada para levá-los a não respeitar nada, a destruir tudo... A África não tem propriamente história (...) não é parte do mundo histórico, não representa um movimento nem um desenvolvimento histórico. O que entendemos propriamente por África é algo isolado e sem história, sumido ainda por completo no espírito natural.

(Hegel, em Dussel, 1993: 20)

Argumentos como esse foram usados para justificar a dominação total dos povos exteriores à Europa. A Europa passou a ter um *Direito Absoluto* ao mundo por ser portadora do *Espírito* neste momento de seu desenvolvimento. A *periferia* se tornou o espaço livre para que os pobres, fruto do capitalis-

mo, se tornem proprietários capitalistas; é o espaço que o sistema encontrou para se desafogar, encontrando a mão de obra ou a matéria prima, que tanto lhe é cara. “Europa é um termo elástico, uma construção mental que não corresponde a nenhuma realidade geográfica e não tem fronteiras naturais, expande-se ou contrai-se de acordo com interesses”. (Fernández-Armesto, 2009: 267).

A Europa é o continente da liberdade, nela floresceram filosofias de exaltação a liberdade da consciência, da economia e do indivíduo. Mas “(...) as liberdades, em verdade, são conjuntos de *franquias*, de privilégios, ao abrigo dos quais esta ou aquela coletividade de pessoas e de interesses se refugia e depois, fortalecida por esta proteção, investe contra as demais, não raro sem nenhum pudor.” (Braudel, 2004: 295). Tais liberdades se opõem e se excluem mutuamente. A liberdade existe só para o dominador, para o chefe, para as *raças* superiores física e moralmente, para as demais resta a escravidão ideológica e econômica.

O europeu construiu a “África”. Pôs fim a diversidade de todo um continente e criou uma unidade acabando com as diversas nações existentes no continente, pois esse era o meio mais eficaz de se manter a dominação. O nativo africano foi aculturado e tornou-se o “negro” e não mais o Zulu, Xhosa ou as muitas outras nacionalidades tribais que se perderam no processo de dominação econômica, militar e principalmente cultural. Só a nação Zulu, por exemplo, consistia a parte sudeste de todo o continente africano agregando milhões de pessoas sobre o seu domínio.

O colonialismo tornou possível a idéia de que todos os povos negros partilhavam de uma identidade comum. Foi uma identidade imposta pelos brancos – traficantes de escravos e imperialistas, para quem os negros de fato tinham características em comum: eram inferiores, podiam ser explorados e eram incapazes de se autogovernar. (...) A experiência da escravidão forçou os negros de terras e culturas diferentes a partilhar de um mesmo sofrimento, mostrou que eles podiam transcender suas diferenças de origem e suas práticas para formar comunidades unidas. Podiam desenvolver culturas nitida-

mente negras como fraternidades religiosas, igrejas e cultos, música e dança, idiomas e literatura.

(Fernández-Armesto, 2009: 376)

Músicos brancos descobriram o Jazz e o Blues, artistas “primitivistas” começaram a apreciar e imitar a arte tribal africana, a idéia de que a cultura negra personificava valores iguais ou superiores aos dos brancos surgiu no início do século XX. Essa idéia se espalhou por todas as regiões onde viviam negros – transformando a consciência dos negros que viviam sob governo colonial ou sofriam sob desigualdades sociais. Essa idéia estimulou movimentos de independência e movimentos por direitos civis em países como África do Sul e os Estados Unidos, onde os negros não desfrutavam de igualdade diante da lei. No final do século XX ela se transformou na luta contra o preconceito racial e as formas de discriminação contra os negros em países predominantemente brancos.

4. Humanidade sem raças?

Hoje temos a consciência de que todos os seres humanos compartilham a mesma origem genética e a humanidade surgiu na África; e essa idéia causou grande impacto. O racismo foi desacreditado, mas ainda há a necessidade de uma visão mundial que reflita as realizações negras e respeite sua dignidade. Ainda não há uma narrativa histórica que compita com o antigo relato eurocêntrico. O negro ainda sofre com a desigualdade econômica, é marginalizado e estigmatizado.

O racismo hoje foi abolido e é, em muitos países, considerado crime. Os direitos fundamentais se estenderam a todos ou quase todos do mundo ocidental. Todos têm o direito à livre associação, direito a se manifestar dentro dos limites da ordem pública, imunidade às perseguições baseadas em sexo, raça, credo ou deficiência, assegurados por lei. Durante todo o século XX movimentos por independência e por direitos civis lutaram pela extensão de direitos, lutaram pela igualdade e pela liberdade. Essa luta continua hoje nos movimentos sociais de Gays, favelizados, das mulheres, negros, dos excluídos da sociedade.

Mas ele existe e está presente na sociedade de muitas formas possíveis. “... devemos fazer todo esforço possível para construir uma sociedade desracializada, na qual a singularidade do indivíduo seja valorizada e celebrada e na qual exista a liberdade de assumir, por escolha individual, uma pluralidade de identidades.” (Pena, 2008: 61). O Brasil é, sem dúvida, um país racista, onde os negros compõem a maior parte das populações mais pobres. A forma de sanar tal problema é implementar educação de qualidade que atinja toda a população, forme críticos e não técnicos, forme pensadores que possam dar ao país o destaque que merece, acabando com as diferenças econômicas e sociais. “Precisamos esquecer as diferenças superficiais de cor entre os grupos continentais e distinguir, por trás da enorme diversidade humana, um espécie única, presente na Terra a poucos momentos da escala evolucionária, uma única família, composta de indivíduos igualmente diferentes”. (Pena, 2008: 62-63).

A realidade põe em dúvida a igualdade criada pelas leis.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, Jose de. *Cartas a favor da escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008.
- AQUINO, Rubim Santos Leão. *Historia das sociedades, das sociedades modernas às sociedades atuais*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 2003.
- BARROS, José d'Assunção. *A construção social da cor – a diferença e desigualdade na formação da sociedade brasileira*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BRAUDEL, Fernand. *Gramática das civilizações*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DUSSEL, Enrique. *1492 o encobrimento do outro (a origem do “mito da Modernidade”)*. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*, 13ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. *Idéias que mudaram o mundo*. Trad. Luiz Araujo; Eduardo Lasserre e Cristina P. Lopes. São Paulo: ARX, 2009.

- FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. *Milênio*. Trad. Antonio Machado. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- IGLÉSIAS, Francisco. *Trajetória política do Brasil 1500-1964*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- KOSHIBA, Luiz. *História do Brasil*, 7ª ed. São Paulo: Atual, 2002.
- LOPES, Nei. *O racismo explicado a meus filhos*. São Paulo: Agir, 2007.
- NICOLA, Ubaldo. *Antologia ilustrada da filosofia – das origens a idade moderna*. São Paulo: Globo, 2005.
- PENA, Sergio, D. J. *Humanidade sem raças?* São Paulo: Publifolha, 2008.
- REESE-SCHÄFER, Walter. *Compreender Habermas*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- TEIXEIRA, Francisco M. P. *História da América*, 11ª ed. São Paulo: Ática, 1990.
- VOLTAIRE. *Dicionário filosófico*. Trad. Ciro Mioranza e Antonio Geraldo as Silva. São Paulo: Escala, 2008.

**A FLOR E A MORTE. IMAGENS DE MÁRIO DE ANDRADE
EM POEMAS DE MANUEL BANDEIRA, CARLOS DRUMMOND E
CECÍLIA MEIRELES**

Ilca Vieira de Oliveira
Unimontes/BIPD/FAPEMIG

“No marfim de tua ausência
Persevera o ensino cantante,
martelo
a vibrar no verso e na carta:
A própria dor é uma felicidade”.

(Andrade, 2002: 478)

Mário de Andrade, um dos representantes do modernismo brasileiro, líder da geração de 22 e 30, manteve uma relação de amizade com vários escritores, artistas e amigos de sua geração e também com jovens escritores que surgiam em várias regiões do país, principalmente com os moços de Belo Horizonte, no período de 1924 a 1945. Na crônica “Suas cartas”, de *Confissões de Minas*, de 1944, quando o poeta Carlos Drummond faz uma reflexão sobre o seu estado de espírito e de seus companheiros de geração, e afirma que as “cartas de Mário ficaram constituindo o acontecimento mais formidável” da vida intelectual belo-horizontina e que a amizade entre eles se “formou com base na literatura”, mas que outros elementos do cotidiano e as “confidências difíceis” vão se tornar objeto da escrita das cartas. Drummond descreve na crônica esse sentimento de comunhão, veja-se o comentário abaixo:

a amizade se formou numa base de literatura, e devia nutrir-se dela, até que fossem chegando outros motivos de in-

teresse e abandono, certas confidências difíceis, pedido de conselho diante da complicação imediata da vida, histórias de casamento, nascimento e morte de filhos. Isto que nas relações comuns só o conhecimento pessoal e o trato diário costumam permitir, o conhecimento postal e literário suscitara imprevistamente, e era mesmo uma festa receber carta de Mário, alastrada em oito, dez folhas manuscritas, com aquela letra segura que não subia nem descia morro, apertada no papel para que tanta idéia, comentário, crítica, descompostura e carinho coubessem nas dez folhas. “Desculpe esta longuidão de carta. Eu sofro de gigantismo epistolar” (...). “Na verdade, eu não conto carta com você e escrevo por precisão de me sentir junto com os amigos”.

(Andrade, 1979: 931)

Carlos Drummond ainda aponta que essa necessidade que Mário tinha de “se sentir junto com os amigos” era um reflexo de outra maior, que era a de: “se sentir junto com os homens em geral, declarada no poema de 1922, em que explicava aos amigos que, sorteado, se tornara ‘defensor interino do Brasil’, ‘apesar da simpatia por todos os homens da terra’” (Andrade, 1979: 931). Como um amigo que soube compartilhar a literatura e a vida, Mário é o mestre de Drummond e como ele mesmo afirma: “cem por cento professor, e o melhor professor que já conheci, embora nunca lhe ouvisse uma aula, pregava simplesmente a vida, a ‘gostosura’ sempre encontrada no ato natural de viver, com todas as suas conseqüências e responsabilidades” (Andrade, 1979: 931-932).

E essa necessidade de “se sentir junto dos amigos” e de “estar perto do outro” mesmo estando longe se configura como um dos elementos marcantes na correspondência de Mário com os seus amigos. A carta, como escrita de si, é um espaço em que o sujeito se diz e se constitui através de seu relato, ou seja, o remetente vai construindo uma imagem de si para o outro, mesmo que essa imagem seja perpassada por uma série de elementos subjetivos. Se Mário constrói, em suas cartas, uma imagem de si para os seus amigos, com vários elementos que esboçam o espírito crítico e irreverente de um sujeito que gostava “de viver a vida e sa-

bia vivê-la” com “espontaneidade de espírito”. O que os seus amigos Manuel Bandeira, Carlos Drummond e Cecília Meireles conseguiram captar da vida e obra desse escritor são apenas fragmentos de um sujeito que está disperso, mas que possui um “corpo” que encanta e seduz por seus pormenores.

Mário encontrou esses três poetas para realizar aquilo que Roland Barthes diz ser o sonho de todo escritor, que é encontrar, depois de morto, um “amigável e desenvolto” biógrafo que reduzisse a sua vida a “alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas” (Barthes, 1979: 14). Este conceito, proposto por Barthes, nos ajuda a compreender a biografia como uma imagem fragmentária do sujeito, principalmente porque não se acredita mais na imagem do escritor como “unidade”, mas como um “sujeito que está disperso, um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte” (Barthes, 1979: 14).

O que se pretende neste estudo é observar como o retrato de Mário é construído nas composições: “Mário de Andrade ausente”, “Variações sobre o nome de Mário de Andrade” e “Programa para depois de minha morte”, de Manuel Bandeira, e “Mário Longínquo”, “Mário de Andrade desce aos infernos”, de Carlos Drummond, e “Vigília” e “O morto”, de Cecília Meireles, levando em conta que esses textos poéticos apresentam fragmentos da vida de um escritor que está ausente e, como esses poetas atuaram como os seus “biógrafos”. O que eu gostaria de ressaltar, aqui, é que utilizarei essa concepção de *biografemas*, exposta por Roland Barthes, para verificar como a imagem de Mário é esboçada nos poemas desses três poetas. Cabe, ainda, esclarecer que os poetas são tomados como biógrafos no sentido em que traçam pequenos retratos do amigo morto a partir de “pormenores da sua vida e da sua obra”, por isso consideramos alguns desses poemas como uma pequena “biografia”.

Este texto é fruto de uma pesquisa que venho realizando sobre as imagens das cidades de Minas na poesia brasileira no século 20. No momento em que eu estava lendo a produção poética de Manuel Bandeira, Carlos Drummond e Cecília Meireles, com o intuito de selecionar os poemas nos quais as imagens sobre as cidades de Minas fossem retratadas, pude constatar que alguns poemas possuíam como temática principal a

imagem “Mário de Andrade”. Mas, no caso específico da poesia de Cecília, encontrei referência explícita somente no poema “2º Motivo da Rosa”, de *Mar absoluto e outros poemas* (1945), composição dedicada a Mário. Já os dois poemas “Vigília” e “O morto”, que apontamos como textos dedicados a Mário, foram localizados nas cartas inéditas de Cecília Meireles para Henriqueta Lisboa. Os manuscritos dessas cartas encontram-se no Arquivo de Henriqueta Lisboa no Acervo de Escritores Mineiros – FALE-UFMG.

A partir do momento que esses poemas foram selecionados, procurei realizar um levantamento sobre a morte de “Mário”, em textos literários, nas correspondências e em textos críticos, obtive mais informações importantes sobre a correspondência de Mário com os mineiros no livro *Mário de Andrade: Cartas aos Mineiros*, organizado por Eneida Maria de Souza. Nesse livro encontram-se vários recortes com informações sobre a biografia de Mário e a sua vida literária até 1945. O texto dá destaque especial à correspondência de Mário com escritores do modernismo mineiro, apresentando textos inéditos sobre as viagens de Mário a Minas, o seu contato com os escritores mineiros desde a sua primeira visita às cidades de Mariana e Ouro Preto, em 1919, para conhecer o poeta Alphonsus Guimaraens e a arte barroca mineira. Esse livro reúne ainda alguns textos e/ou fragmentos de cartas, poemas, ensaios e crônicas em que o perfil de Mário figura como “pessoa” importante para escritores e críticos recentes, tais como Silviano Santiago, Affonso Romano de Sant’Anna, Márcio Venício Barbosa, Luís Alberto Brandão e Lyslei de Souza Nascimento.

Na época em que eu fazia esse levantamento sobre a morte de Mário, estive no Acervo de Escritores Mineiros – FALE-UFMG em abril de 2010, onde obtive informações preciosas sobre as cartas que Cecília Meireles escreveu para Henriqueta Lisboa e Lúcia Almeida Machado, os manuscritos estão no Arquivo de Henriqueta¹. E, a leitura dessa corres-

¹ Gostaria de lembrar, aqui, que o fato de eu poder afirmar que os poemas “Vigília” e “O morto”, de Cecília Meireles, também são textos que se referem à morte de Mário, se deve exatamente à leitura das cartas. E, essa informação eu obtive através do professor Reinaldo Marques, meu ex-orientador de tese de doutorado, que me sugeriu fazer a leitura dos manuscritos das cartas.

pondência tornou-se uma fonte importante para o presente estudo, porque Cecília faz confissões importantes para as amigas, revelando o seu estado de espírito e, principalmente a tristeza e a dor que a morte do amigo irá causar-lhe. O acesso ao manuscrito das cartas foi fundamental, pois pude conhecer exatamente quais são os poemas que foram escritos por Cecília no momento em que ela ainda se encontrava sob o impacto da morte de Mário. Em uma carta para Henriqueta Lisboa, com data de 19/03/1945, é que Cecília irá enviar o poema “Vigília ao companheiro morto”, publicado no livro *Retrato Natural*, de 1949, como “Vigília”, e o outro que é nomeado como “O morto entrou na minha casa”.

Na primeira parte deste texto, tecerei algumas considerações sobre a representação da morte como “ausência” nos poemas de Manuel Bandeira e Carlos Drummond, em que os poemas serão lidos a partir da metáfora da “flor” que orna o morto, já na segunda parte será feita uma abordagem sobre a figura do “morto” que recebera em vida “as rosas”, de Cecília Meireles.

A ausência de Mário

“Eu e a lembrança do morto
Em comum, temos vida própria
– não excessivamente grave”.

(Henriqueta Lisboa, *Flor da Morte*)

No poema “A Mário de Andrade ausente”, de *Belo Belo* (1948), Manuel Bandeira expressa o instante em que foi surpreendido pela morte súbita de Mário. O título do poema já remete o seu leitor para a “ausência” desse amigo que se encontrava morto, mas existe um eu que se nega a acreditar que a “dama branca” chegou e levou o amigo, como se verifica na estrofe: “Anunciaram que você morreu./ Mas meus olhos, meus ouvidos testemunharam:/ A alma profunda, não./ Por isso não sinto agora a sua falta” (Bandeira, 1986: 174). A morte física de fato aconteceu, mas o poeta não acredita nisso, mesmo tendo acompanhado essa partida através dos “olhos” e dos “ouvidos”, pois o eu, em estado de choque, não conseguia de fato absorver totalmente a perda porque a “alma profunda” ainda

não sente a falta do outro. E, esclarece que a ausência “virá/ (Pela força persuasiva do tempo)./ Virá súbito um dia,/ Inadvertido para os demais” (Bandeira, 1986: 174). Essa ausência virá em lugares inusitados, por exemplo, à mesa, mas o eu lírico continua afirmando que se negará a dizer que estava pensando no amigo morto.

Nessa pequena composição lírica que, retrata a morte de Mário de Andrade, existe um eu que tenta captar a “ausência do outro”, mas o que o poeta consegue fazer é mergulhar em seu próprio mundo, construindo uma reflexão sobre a vida e a efemeridade das coisas diante da morte e da perda das pessoas que vão embora “sem se despedirem”. O sujeito lírico expõe que não sente a ausência do outro no momento em que recebe a notícia porque “essa ausência” só “virá com o tempo” e diz: “Agora não sinto a sua falta” porque o amigo “Partiu sem se despedir”. Como se vê, poeticamente esse eu tenta aceitar, ou parece, querer amenizar a dor e a falta do outro no instante em que conclui na última estrofe com o verso: “Você não morreu: ausentou-se”. E a ausência do outro será sublimada por meio da fantasia durante certo tempo, mas chegará o momento que o eu reconhecerá a “morte” como ausência para outra vida. Vejamos, nos versos que apresento a seguir: “Saberei que não, você ausentou-se. Para outra vida?/ A vida é uma só. A sua continua/ Na vida que você viveu./ Por isso não sinto agora a sua falta” (Bandeira, 1986: 174). A morte não é exposta como fim da vida, mas como continuação da vida que se viveu e, também como libertação do corpo físico que transcende o mundo material. O retrato que ficou esboçado no poema “A Mário de Andrade ausente”, é de um sujeito que não está morto, mas que “ausentou-se” dessa vida “para a outra vida”, reafirmando, assim, a visão de um poeta acreditava na morte como continuação da vida. Ou seja, a vida de Mário continuará em suas obras e, principalmente nas lembranças dos amigos.

Na série de poemas “Preparação para a morte”, Manuel Bandeira faz uma reflexão sobre a morte através de uma série de elementos contraditórios. O eu lírico toma a vida como um milagre e a morte como “– Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres”, temos um poeta que se prepara para encontrar com a morte que é o fim de todas as coisas e, é por isso, que o eu não se desespera diante do inevitável. A morte é vista

como uma passagem para uma nova estação, pois é “nova primavera”. E o poeta compreende que morrer faz parte do viver e aceita a sua condição de ser efêmero e perene, terminando o poema “Canção para a minha morte” com os versos: “Sei que é grande maçada/ Morrer, mas morreirei/ – Quando fores servida –/ Sem maiores saudades/Desta madrasta vida,/ Que, todavia, amei” (Bandeira, 1986: 258).

Já no último poema da série que recebe o título de “Programa para depois de minha morte”, o eu revela traços autobiográficos, pois o poeta deseja encontrar depois da morte os parentes que partiram para a outra vida e, no terceiro verso diz: “Depois irei abraçar longamente uns amigos – Vasconcelos, Ovalle, Mário...” Como podemos ver, a partir do verso citado, existe um poeta que se prepara para a morte, mas que não se esquecera de seu amigo morto e, expressa o desejo de encontrá-lo para abraçá-lo longamente.

No poema “Variações sobre o nome de Mário de Andrade”, de *Ma-fuá do Malungo* (1948), Manuel Bandeira utiliza vários elementos da biografia dele quando pretende compor a imagem do amigo três anos após a sua morte. Com tintas multicores o retrato de Mário de Andrade vai se compondo nesse poema. E perguntamos: que retrato será construído por esse amigo que já sente a ausência do morto? Diferente dos poemas “Mário de Andrade ausente” e “Preparação para depois de minha morte”, no poema “Variações sobre o nome de Mário de Andrade”, composição publicada três anos depois da morte do Mário, Bandeira não utiliza o vocábulo morte, mas esse irá aparecer quando o eu faz várias indagações ao longo de todo o poema e, já no início da segunda estrofe faz as seguintes perguntas: “Como será São Paulo?.../ O Paraná com os pinhais intratáveis?” e nos versos finais dessa estrofe indaga “Como será o Brasil?.../ Como será São Paulo?”. Esses versos explicitam uma reflexão que o poeta revela sobre a falta que Mário fazia para o País.

Com os versos “Mário/ inteligência/ Sabor/ Surpresa”, o poeta Manuel Bandeira parte do nome próprio para fazer uma reflexão sobre o seu mundo interior e exterior e, nos versos desse poema, parece que pede ajuda ao amigo para compreender os homens do Brasil. Ele direciona o seu olhar para o contexto cultural do País e, de maneira incisiva, não deixa de chamar a atenção dos seus leitores, para o papel que esse escritor paulista

exerceu na sociedade brasileira, principalmente se destacando na literatura brasileira, na música, na crítica, na geração de escritores, na pesquisa sobre a cultura brasileira, dando grande contribuição no Modernismo Brasileiro. Bandeira recria, poeticamente, o escritor paulista como um leitor de outros autores, um intelectual que revolucionou a literatura brasileira através de um projeto inovador da linguagem, quando valoriza a língua falada, isso é retomado no verso “Mário um cigarro” e, também, como um grande estudioso da cultura indígena e dos negros através de inúmeras pesquisas. Manuel Bandeira reconhece a falta que esse escritor faz para o Brasil e, parece que a sua “alma mais profunda” já sente a falta do outro, principalmente através de várias indagações que explicita em vários versos e que se repetem em todo o poema.

Nesse poema, Bandeira recria uma imagem do amigo morto através de fragmentos do passado, esse pequeno retrato será pintado com fios da ficção e da realidade. Em muitos versos o leitor verá a capacidade do sujeito da escrita manusear o material que serve para a construção do texto poético, tais como os fragmentos de textos literários e críticos de Mário, os pequenos episódios da sua vida dele (de Mário), as informações confidenciais, reveladas através de cartas e de conversas em momentos de descontração. Ao tentar esboçar uma imagem de Mário, o eu da escrita projeta no outro os seus desejos, suas indagações e conflitos interiores, existe um diálogo que não se completa, não existe mais o amigo para ouvi-lo, assim, o eu mergulha em sua própria poesia como uma busca de compreender os homens que são horríveis, “Por isso HÁ QUE OS AMAR”.

“O ensino cantante” de Mário

Em 1924, artistas e escritores paulistas que “andavam descobrindo o Brasil”, segundo Pedro Nava, resolveram mostrar o país para o poeta suíço-francês Blaise Cendrars. Os paulistas Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila Amaral, Godofredo Telles e Oswald de Andrade Filho viajaram para o Rio de Janeiro, para as cidades históricas de Minas e passaram em Belo Horizonte.

A visita dos modernistas de São Paulo foi um fato relevante para os escritores mineiros, pois deu novo rumo para o movimento modernista

de Minas, o grupo se define e se articula com outros grupos de intelectuais que participaram de ideias inovadoras. Os intelectuais do grupo de Minas continuaram os seus diálogos e intercâmbios de ideias depois desse primeiro encontro. A estreita ligação se estabeleceu com as correspondências entre mineiros e paulistas, principalmente entre Drummond e Mário de Andrade que durou de 1924 até 1945. Em vários poemas de Drummond é visível a importância que o escritor paulista teve na vida desse poeta mineiro, bem como na sua formação artística e intelectual. Mário foi o grande mestre de Drummond e dos intelectuais mineiros.

Para o amigo, a “rosa do povo”

No poema “Mário de Andrade desce aos infernos”, de *Rosa do povo* (1945), Carlos Drummond, existe um eu que se sente impotente diante do mundo e da guerra e que em vão tenta se explicar, mas os “muros são surdos/Sob a pele das palavras há cifras e códigos”, e as palavras não dão conta de explicar a dor e a perda diante da morte. A poesia brota do meio da náusea como a flor que brota do meio do asfalto. O poema inicia-se com um poeta que anuncia: “Daqui a vinte anos farei teu poema/ e te cantarei com tal suspiro/ que as flores pasmarão, e as abelhas, / confundidas, esvairão seu mel” (Andrade, 2002: 217), mas o poeta sabe que não pode esperar o futuro e indaga: “Daqui a vinte anos: poderei/ tanto esperar o preço da poesia?”, mas o poeta não esperará vinte anos e, por isso expressa que:

É preciso tirar da boca urgente
o canto rápido, ziguezagueante, rouco

feito da impureza do minuto
e de vozes em febre, que golpeiam
esta viola desatinada
no chão, no chão.

(Andrade, 2002: 218)

A morte é um golpe tão fatal que deixa a viola do poeta “desatinada/no chão, no chão” e o eu não consegue expressar o seu canto porque está

com o coração partido, na segunda parte do poema temos o poeta que confessa a perda da seguinte maneira:

No chão me deito a maneira dos desesperados.

Estou escuro, estou rigorosamente noturno, estou vazio,
esqueço que sou um poeta, que não estou sozinho,
preciso aceitar e compor, minhas medidas partiram-se,
mas preciso, preciso, preciso.

(Andrade, 2002: 218)

E a morte também é metaforizada na rosa que despetala-se, mas deixa a sua essência. E o que fica do morto: “É um retrato, somente um retrato/ algo nos jornais, na lembrança”, “Mas tua sombra robusta, desprende-se e avança./ Desce o rio, penetra os túneis seculares/ onde o antigo marcou seus traços funerários,/ desliza na água salobra, e ficam suas palavras”. A morte conduz o “corpo” para uma viagem sem retorno, ou seja, para o esquecimento. É pelo espaço do rio que o corpo do amigo é transportado através da “água salobra” e, essa água salgada representa as lágrimas que simbolizam a “morte”, a melancolia e a dissolução das coisas e a brevidade e a efemeridade da vida que se encontra metaforizada na flor. E o jornal, como meio que veicula o “retrato”, não poderá eternizar o corpo do morto para sempre. As notícias são efêmeras, ou seja, são esquecidas rapidamente e, no dia seguinte, ninguém mais se lembrará de Mário. E o seu retrato não terá mais lugar de destaque porque deverá ceder o seu espaço para outras notícias. E, é possível ressaltar que, é através da poesia que o “retrato” de Mário será lembrado para sempre. É necessário dar destaque para o fato de que o livro *Rosa do povo* foi dedicado a Mário e, pode ser lido como uma “Flor” que é oferecida ao amigo depois de morto, ou seja, são flores funestas, que ornaram o corpo de alguém muito estimado.

O poema “Mário longínquo”, da série “Companhia”, de *Lição de Coisas*, de 1962, Carlos Drummond faz uma verdadeira ode ao amigo que já se encontrava morto há dezessete anos. Os poemas dessa série são quatro nos quais figuram importantes artistas, o primeiro é sobre Ataíde, artista do barroco mineiro e os outros três focam: Mário de Andrade,

Chaplin e Cândido Portinari. No poema “Mário de Andrade ausente” que sucede ao poema dedicado ao pintor Ataíde, Drummond tenta criar uma pequena biografia de Mário de Andrade, que é visto como um mestre para esse mineiro. Veja-se como eu lírico expressa o seu canto com os versos: “No marfim de tua ausência/ persevera o ensino cantate,/ martelo/ a vibrar no verso e na carta:/ *A própria dor é uma felicidade.*” (Andrade, 2002: 479).

Mário é visto como um grande amigo por Drummond, como fica explícito no fragmento da crônica que abrimos este texto, ou seja, foi esse mestre quem o ensinou a “lição das coisas” com seu “ensino cantante”, em especial a contemplar Minas com outros olhos. Não podemos esquecer o papel que Mário de Andrade desempenhou no cenário nacional, principalmente ao tratar de questões pertinentes à formação de nossa identidade nacional.

Mário demonstrava a sua preocupação com a poesia e o patrimônio cultural que estava sendo destruído com a falta de cuidados e conservação por parte do poder público, nesse período escreveu textos em que traz reflexões sobre a poesia de Alphonsus de Guimaraens e as obras de Aleijadinho. A viagem para o interior do país é uma forma de meditar sobre a nossa história e nossa cultura, valorizar os elementos nacionais é a chave mestra do pensamento de Mário de Andrade. O que podemos apontar é que, além de muitas outras coisas que o escritor paulistano ensinou Drummond, uma delas foi voltar para o passado histórico do país, valorizando as suas representações literárias e artísticas. Preocupar-se com o patrimônio cultural do país e de Minas parece ser algo importante que Drummond aprendeu com o seu mestre Mário de Andrade, isso pode ser visto em seus poemas e em suas crônicas, principalmente ao demonstrar a necessidade da criação de museu de literatura nos país². Ou-

² Na crônica “Museu: Fantasia?”, de 1972, Drummond explicita a necessidade da criação de um museu de literatura no Brasil. O poeta engajado não fica parado como uma “pedra no meio do caminho” e faz alguma coisa, escreve. E as palavras do poeta são ouvidas, pois a Casa Rui Barbosa foi transformada em um arquivo-museu, tal fato é relatado na crônica “Em São Clemente”, de 1973. Nesse texto Drummond nos expõe a importância que teria a criação do museu de literatura para o nosso país, pois nele poder-se-ia arquivar documentos de escritores. No livro *As Impurezas do Branco*, que também foi publicada em 1973, o poeta nos brinda com um poema cha-

tro texto no qual Drummond explicita o papel que Mário exerceu na geração modernista mineira trata-se do poema “A visita”, de *A paixão medida*, de 1980.

A rosa como metáfora da morte e do efêmero, que surge como uma flor que nasce da náusea, também será encontrada na poesia de Henriqueta Lisboa, principalmente no livro *Flor da morte*, de 1949. Em 13 de maio de 1945, Henriqueta envia para o seu amigo Carlos Drummond um cartão com o seguinte conteúdo: “Envio-lhe juntamente dois poemas, um dos quais – ‘Mário’ – não desejo publicar. Guardo-o para poucos e bons amigos. Com a velha estima de Henriqueta” (Lisboa, 2003: 38).

Henriqueta tinha razão em não querer que as pessoas que não fossem íntimas tomassem conhecimento do sofrimento que a morte desse amigo causara em sua vida. No poema “Mário”, essa poetisa expressa tristeza e saudade de alguém que sempre respondia aos seus chamados numa correspondência que ocorreu entre 1940-1945. Muitos anos depois desse episódio, esse poema será publicado no livro *Além da Imagem* (1959-1962), juntamente com outro que recebe o nome de “Poesia de Mário de Andrade”. Esses poemas são flores oferecidas postumamente pelos seus amigos Manuel Bandeira, Drummond, Henriqueta e Cecília Meireles. Esses poemas que foram escritos para celebrar a morte de Mário são verdadeiras composições intimistas e, a imagem retratada é elaborada a partir de fragmentos, ou seja, de “biografemas”. Essa figura fantasmática e fugidia que, irá escapar do olhar de Bandeira e Drummond, também não será apreendida por Cecília Meireles e, o retrato do morto é esboçado através da figura do fantasma que aparece em sonho.

Rosas para o amigo

Cecília Meireles e Mário de Andrade mantiveram uma correspondência por quase uma década, e o início do diálogo entre os dois escritores par-

mando “O museu vivo”, no qual explicita a sua alegria de ter visto o seu desejo ser realizado, pois tinha sido criado o arquivo-museu na Casa Rui Barbosa no Rio de Janeiro (Andrade, 2002: 731).

tiu-se de Cecília que em 30/09/1935 enviava a sua primeira carta para Mário, iniciando uma amizade que será interrompida em fevereiro de 1945 com a morte de Mário. Cecília começa a sua carta com o seguinte comentário:

Mário de Andrade: eu não sei si V. me conhece – como se diz no carnaval – mas isso não tem importância nenhuma. Andei há pouco por Portugal, e fiz uma propagandinha da poesia brasileira, que deu certos resultados. Um deles foi uma grande simpatia por V. e pelos seus livros; e, em consequência, o pedido que acabo de receber, da parte de Luís de Montalvor, que sobretudo, um esteta e um espírito encantador de amigo, para obter alguns inéditos seus – a carta diz “dois ao menos” – a serem publicados numa revista por lá vai aparecer com o nome *Poesia*.

(Meireles, 1996: 289)

Essa carta irá marcar o começo de uma relação de confiança entre esses dois escritores. Ao longo da correspondência dos dois existem várias conversas sobre fatos do cotidiano, em que cada um faz confissões e desabafo pessoais, principalmente sobre a situação de saúde e as angústias existenciais e, também sobre reflexões profundas sobre a literatura e sua recepção. O contato através das cartas também proporciona a discussões em torno da publicação de livros e de textos em revistas, com pedidos e troca de livros. A correspondência entre os dois escritores explicita que pouco a pouco ia surgindo uma amizade importante e que se criava um pacto de confiança. É nesse ato (auto)biográfico que os dois escritores vão revelar em suas cartas “subjetividades” e o “sujeito se diz” e se “constitui”, construindo uma imagem de si para o outro. Se Mário é uma personalidade que Cecília admira e pela qual tem grande estima, nota-se nos relatos de Mário que Cecília também passa a ser uma amiga importante. Isso aparece explícito em comentários que faz sobre os livros *Viagem* e *Vaga Música*.

O livro *Viagem* ganha um prêmio na Academia Brasileira de Letras, depois de muita polêmica, tendo Cassiano Ricardo que ele sai em sua defesa, e temos também o texto “Cecília e a Poesia”, de 16/7/1939, de

Mário de Andrade. Em cartas e, também nesse artigo, já podemos observar que a amizade entre os dois já tinha se estabelecido de maneira mais sólida. Mário, como um crítico e leitor, tece uma série de comentários sobre o livro, iniciando o seu texto com o episódio que ocorrera sobre esse prêmio que a autora teria recebido da Academia e esclarece que: “E eis-nos diante da madrigalesca lição da maior “sinuca” literária destes últimos meses: a Academia acaba de ser premiada por ter concedido um prêmio à poetisa Cecília Meireles” (Andrade, 2002: 75). No texto “Viagem”, de 26/11/1939, Mário irá dar continuidade ao estudo sobre esse livro premiado de Cecília, explorando o tema da viagem em alguns poemas e ressaltando a importância de suas composições poéticas para o modernismo brasileiro.

Sobre o poema “2º motivo da rosa”, de *Mar absoluto e outros poemas* (1945), que é dedicado a Mário, não se trata de um texto escrito depois da morte do amigo. Esse soneto foi escolhido por Mário dentre outros poemas nomeados como “Três motivos da Rosa” que foram enviados em carta em 15/3/1943. Vejamos como a poetisa faz a seguinte exposição sobre os poemas que enviara para o amigo:

Lembrei-me de lhe mandar “Três motivos da Rosa”, devem sair no meu próximo livro. Justamente, eu queria dedicar a você um poeminha: lembrança da contemporaneidade lírica. E as rosas vêm a propósito, embora seja um caso bem único o de uma mulher oferecer uma rosa a um homem. Acho que é o único, mas minha instrução no assunto tem lacunas consideráveis. Entretanto, é rosa e não é rosa: pois que é apenas poema de rosas.

(Meireles, 1996: 306-307)

Quando Cecília publica esse livro ela irá acrescentar mais duas composições, somando um total de cinco poemas. É importante esclarecermos que, nas cartas existem várias discussões entre Mário e Cecília sobre “as rosas de Cecília Meireles” e, é partir de um fato levantado por Mário que as conversas dos dois em torno das rosas irão ganhar destaque, motivando a poetisa a compor e enviar esses poemas que são oferecidos como rosas para um amigo muito estimado e querido. Mário

vê Cecília com grande admiração em várias confissões que fizera nas cartas, mas esse sentimento de “adoração afetuosíssima” ficará mais nítido, em carta de 13/3/1943, texto que transcrevo a seguir:

Cecília Meireles,

a sua confissão é uma é uma das modéstias mais irri-tantemente frágeis que jamais nunca não escutei. Não houve, não há nem pode haver outra Cecília neste mundo. Parece até absurdo que Você ignore um fenômeno lingüístico chamado homofonia! Imagino bem que cecliameirelizem por aí algumas nuvens inconsistentes, mas Cecília Meireles só existe uma Só, capaz de abençoar a beleza e a felicidade de uma rosa. É Você, tem que ser Você, não pode ser sinão Você. Ora minha amiga Cecília Meireles, completa, integral e exclusivamente Rosa Cecília Meireles, pois será que a sua modéstia errada lhe tenha escurecido tanto a psicologia a ponto de Você não imaginar que eu tivesse imaginado nos acasos burlescos da homofonia!!! Eu! Eu – mim que já me vi ladrão de canos de esgoto! Mas as homofonias e os cacófatos só existem nós cérebros plácidos dos ginasianos e dos acadêmicos. Só existe uma Rosa, só existe uma Cecília, só existe uma Meireles, é a Rosa Cecília Meireles, una e trina em minha adoração afetuosíssima. A quem devo a mais, neste momento, um favor.

(Carta - Mário de Andrade, In: Meireles, 1996: 305-306)

Em 19/3/1945, algumas semanas depois da morte de Mário, Cecília Meireles escreve uma carta para Henriqueta Lisboa que começa com o seguinte comentário “Querida Henriqueta, fez-me bem sua cartinha, chegada neste momento: sua cartinha fraternal”. Como podemos ver, no fragmento citado acima, essa carta foi escrita em resposta a uma outra que fora enviada pela amiga³.

³ A morte de Mário foi lembrada e trazida também em outras cartas que Cecília escreveu para Lúcia Machado de Almeida e, também, por Henriqueta Lisboa em carta enviada para Carlos Drummond, com poema composto no corpo do texto dedicado a

O retrato de Mário morto, que aparece na carta de Cecília, será complementado com outras imagens que vão surgir nos poemas “Vigília do companheiro morto” e “O morto entrou na minha casa”; este poema foi escrito no corpo da carta e o outro datilografado e dedicado à amiga. Nessa mesma carta, a poetisa ainda tece alguns comentários sobre o poema “Elegia”, que será publicado no fim de *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945. Sobre esses poemas compostos por Cecília sob o impacto da morte de Mário é importante destacar que “Vigília do companheiro morto”, texto datilografado, sofre somente modificação no título quando dela irá inseri-lo no livro *Retrato natural*, de 1949, passando a ser nomeado como “Vigília”. O poema que foi composto no corpo da carta não recebe título, aqui usamos o primeiro verso para nomeá-lo “O morto entrou na minha casa”, esse poema será publicado como “O morto”, em *Dispensos* (1918-1964)⁴, e sofre alteração em relação ao manuscrito, pois as suas duas últimas estrofes são substituídas. Nessa mesma carta, Cecília ainda tece alguns comentários sobre o poema “Elegia”, que aparece no fim de *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945, revelando que a escrevera sob o impacto da morte de Mário⁵.

Cecília Meireles irá afirmar que a morte de Mário foi para ela um “tremendo abalo” e, também, um “choque”, revelando aquilo que a sua alma mais profunda estava sentindo em relação à morte do amigo. Apresento, a seguir, mais um fragmento dessa carta de 19/3/1945:

Desde o princípio deste mês tenho passado bastante mal, com o tremendo abalo da morte de Mário. V. não imagina que choque! Já tenho passado tantos sofrimentos, e ainda não compreendo que havia de tão secretamente íntimo entre nós dois – pois nem nos frequenta-

Mário. As cartas e os poemas de Henriqueta e as cartas de Cecília para Lúcia Machado dedicaremos um estudo em outro momento de minhas pesquisas.

⁴ Utilizamos a edição *Poesia completa*, de 2001, de Antônio Carlos Secchin, mas ainda pretendemos consultar as edições *Poesias completas*, de 1973/4, e *Poesia completa*, de 1977 para verificar se ocorreu modificações no poema.

⁵ Em outra carta de 27/4/1945 para Henriqueta Lisboa, Cecília parece já conseguir reler a “Elegia”, pois irá publicá-la como uma homenagem ao morto.

mos muito – para que sua morte fosse como um desabamento por cima de mim.

Passei dias e dias sem poder fazer nada com muita clareza, tonta, desgovernada, sentindo tudo que se pode imaginar seja ainda capaz de sentir um ausente que se acompanha de longe, em mistério, sem achar sentido em nada, viajando também fora da vida.

(Carta - Cecília Meireles. Manuscrito Arquivo Henriqueta Lisboa. Acervo de Escritores Mineiros/CEL/UFMG)

Cecília, quando compartilha o sentimento de perda com Henriqueta, estabelece com a sua confidente um pacto de confiança, pois a amiga a compreenderia muito bem, pois ela também sofria com a perda do amigo com quem mantivera uma amizade de vários anos, como pode ser detectada na correspondência dos dois. Essa imagem de Mário “morto”, representada por Cecília Meireles nessa carta escrita para a amiga Henriqueta Lisboa, em 19/3/1945, como um “ausente”, também nos remete para a imagem do “ausente que vai sem se despedir dos amigos” que é exposta por Manuel Bandeira no poema “A Mário de Andrade ausente”. Um aspecto importante para se destacar no texto citado, anteriormente, é quando Cecília afirma que a morte de Mário foi um choque muito grande para ela e, que não compreende o que havia de tão secretamente íntimo entre eles, já que não se freqüentavam muito. Mas, essa afirmação não condiz com o conteúdo encontrado nas correspondências entre Cecília e de Mário.

Cecília confessa para a amiga Henriqueta que a morte de Mário foi para ela como um “desabamento” e que a deixara completamente triste e “tonta e desgovernada”, “sentindo tudo que se pode imaginar seja ainda capaz de sentir um ausente que se acompanha de longe”. É essa imagem de Mário como um ser “ausente” que se “acompanha de longe em mistério” que me interessa, juntamente com a imagem de um viajante que aparece em sonho, chega à casa da amiga, se senta à mesa e se torna presente. No poema “Alguém se torna presente” tem-se a figura de um fantasma viajante que sai pela praia para uma viagem sem retorno, a palavra poética consegue eternizar um sentimento de perda e, com o poema, a

poetisa consegue revelar uma experiência única que jamais a linguagem da correspondência conseguiria explicitar.

O corpo de Mário é pintado com tintas multicores, o eu deseja compor uma pequena biografia do morto, mas a imagem construída é ilusória e fragmentada, pois o corpo transcende à matéria, Mário não morreu, mas “ausentou-se” da vida dos seus amigos. A morte desencadeia uma reflexão sobre a vida e a efemeridade das coisas, ao falar da morte do outro cada poeta faz uma reflexão sobre a sua própria vida, criando, assim, um autorretrato de si mesmo. Esses poemas também revelam a importância que Mário teve para a literatura brasileira no século XX. Com este texto, iniciarei um novo projeto sobre “Os retratos de Mário” nos poemas, nas crônicas, nas correspondências e em notícias de jornais da época⁶.

Esses poemas de Manuel Bandeira, Carlos Drummond e Cecília Meireles podem ser lidos como as “flores da morte”, ou seja, são flores que ornaram o morto. E, esses amigos só têm a oferecer ao morto essa poesia noturna que nasce das lágrimas e dos efeitos provocados pela “dama branca”, a morte. A “flor” e “as águas” das lágrimas são símbolos transitórios explorados nos poemas. O corpo de Mário não é mais carne, ou seja, matéria, mas se faz “sombra” e “fantasma” e, será conduzido pelas águas “salgadas do mar” e das “lágrimas” para a sua última morada, o azul profundo do infinito. O “retrato de Mário” ganhará um imagem inacabada e *fantasmática*, no sentido barthesiano.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de (2002). *Rosa do Povo*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar (1ª ed., 1945).

⁶ Não posso deixar de ressaltar a importância do livro *Flor da morte*, de 1949, poemas escritos sob o impacto da morte do amigo Mário, e a crônica “Lembrança de Mário”, de 1955. Vale ressaltar que Carlos Drummond, Manuel Bandeira e Cecília Meireles também escreveram crônica sobre Mário e que eu estou tentando localizar para desenvolver uma leitura mais apurada dos retratos que eles vão compondo do “amigo ausente”.

- ANDRADE, Carlos Drummond de (2002). *Lição de coisas* [1962]. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar (1ª. ed., 2002).
- ANDRADE, Carlos Drummond de (2002). *A paixão medida*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar (1ª. ed., 2002).
- ANDRADE, Carlos Drummond de (1972). *Museu: Fantasia?* *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jul.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (1973). Em São Clemente, 134. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jan.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (2002). *As impurezas do branco*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar (1ª. ed., 1973).
- BACHELARD, Gaston (1997). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
- BANDEIRA, Manuel (1986). *Estrela da vida inteira: poesia reunida e poemas traduzidos*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979 (Coleção Signos, n. 23).
- CAMILO, Vagner (2001). *Drummond: Da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- CURY, Maria Zilda Ferreira (1998). *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica.
- LISBOA, Henriqueta, ANDRADE, Carlos Drummond (2003). *Remate de Males* (Correspondência de Henriqueta Lisboa com Carlos Drummond de Andrade – 1938-1934, organização de Constância Lima Duarte). Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 23.
- LISBOA, Henriqueta (1985). *Obras completas*. São Paulo: Duas Cidades. (Poesia Geral - 1929-1983).
- MACHADO, Lourival Gomes (2003). *Barroco mineiro*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- MEIRELES, Cecília (2001). *Mar absoluto e outros poemas* (1945). In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p. 485 (1ª ed., 1945).
- MEIRELES, Cecília (1996). *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MEIRELES, Cecília. Arquivo de Henriqueta Lisboa no Acervo de Escritores Mineiros. FALE-UFMG.

A BUSCA DO INOMINÁVEL EM A MORTE ABSOLUTA, DE MANUEL BANDEIRA

Elcio Lucas
Unimontes

Nascido no Recife em 1886, Manuel Bandeira descobriu-se tuberculoso aos 18 anos de idade e passou a conviver com a perspectiva de morte prematura. Esta fatalidade – a tuberculose não tinha cura naquela época – provocou uma reviravolta na vida do então estudante de arquitetura, forçando-o a abandonar o curso. Em busca de melhores ares percorre Campanha, Teresópolis, Maranguape, Uruquê, Quixeramobim, e em 1913 interna-se no sanatório de Clavadel, Suíça. Bom leitor, ali faz amizade com o ainda desconhecido Paul Éluard, que lhe empresta livros de autores contemporâneos. Nesse mesmo sanatório trava conhecimento com o poeta húngaro Charles Picker, que vem a falecer da doença. Felizmente para literatura brasileira, o poeta pernambucano iria resistir ainda por muito tempo às investidas da “indesejada das gentes” (para utilizarmos uma expressão sua) até 1968, quando falece aos 82 anos na cidade do Rio de Janeiro, que adotara como sua desde que para lá viera com a família em finais do século dezenove (Bandeira, 2009: xix-xxviii).

Assim ungido pela água corrente do destino e pelo sal da transitoriedade da vida, Bandeira irá construir extensa obra a partir da publicação de seu primeiro livro, *A cinza das horas*, em 1917. Não foi poeta de um só tema, porém, a viver sob a sombra do fatídico espectro a lhe rondar, fez-se recorrente a temática da morte em muitos de seus versos. Das memórias de sua infância no Recife às suas mais íntimas experiências na vida cotidiana do homem urbano e simples que era, reuniu imagens, imaginação e reflexões sobre a relação entre a vida e a morte. Sem dúvida, essa experiência “deixou traços profundos em sua atitude e em seu

próprio modo de conceber o poético, sem falar no temário inevitável e recorrente da morte” (Arrigucci Jr, 1990: 259).

Muitas das vezes em sua poesia encontramos um tom autobiográfico, como no poema Epigrafe: “Sou bem-nascido. Menino/ Fui, como os demais, feliz./ Depois, veio o mau destino/ E fez de mim o que quis.”; a aludir metaforicamente a inevitável transição: “Onde estavam os que há pouco/ Dançavam/ Cantavam/ E riam/ Ao pé das fogueiras acesas? [...] – Estavam todos dormindo/ Estavam todos deitados/ Dormindo/ Profundamente”; ou a contemplar a passagem de um enterro perante homens indiferentes em Momento num café: “[...] Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado/olhando o esquife longamente/ Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade/ Que a vida é traição/ E saudava a matéria que passava/ Libertada para sempre da alma extinta.” (Bandeira, 2009). Ao falar da morte, Bandeira examina a vida e seu mistério. No comentário conjunto de Gilda e Antonio Candido, a sua poesia “tem a gravidade religiosa frequente nesse poeta sem Deus, que sabe não obstante falar tão bem de Deus e das coisas sagradas, como entidades que povoam a imaginação e ajudam a dar nome ao incognoscível” (Candido e Candido, 1986: xxvii).

O langor que existe em si e/ou por si

A Morte Absoluta

Morrer.

Morrer de corpo e de alma.

Completamente.

Morrer sem deixar o triste despojo da carne,

A exangue máscara de cera,

Cercada de flores,

Que apodrecerão – felizes – num dia,

Banhada de lágrimas

Nascidas menos da saudade do que do espanto da morte.

Morrer sem deixar porventura uma alma errante...
A caminho do céu?
Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?

Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra,
A lembrança de uma sombra
Em nenhum coração, em nenhum pensamento,
em nenhuma epiderme.

Morrer tão completamente
Que um dia ao lerem o teu nome num papel
Perguntem: “Quem foi?...”

Morrer mais completamente ainda,
– Sem deixar sequer esse nome.

(Bandeira, 2009: 152)

“A Morte Absoluta”, poema em versos livres incluído em *Lira dos cinqüent’anos* (1940), não segue métrica fixa. O ritmo inicialmente monótono, estancado nos seguidos pontos finais dos três primeiros versos – dois destes, mínimos –, segue truncado pelas seguidas vírgulas e hífen a partir do quarto verso até o escorrer na horizontalidade destacável do nono: “Nascidas menos da saudade do que do espanto da morte”. Daí ao final, segue os borbotões, ora contraído pela carregada pontuação, ora dilatado pelo encadeamento de um verso a outros: “Morrer tão completamente/ Que um dia ao lerem o teu nome num papel/ Perguntem: ‘Quem foi?...’”; e sibila escorregadio “– Sem deixar sequer esse nome”, na aliteração do verso conclusivo.

O poema sugere um total aniquilamento do ser, um desaparecer “de corpo e de alma” que não deixe vestígios de sua existência nem mesmo na memória histórica dos homens. E atem-se a destacar as peculiares características desse desaparecimento. O uso em destaque, quase irônico, do adjetivo “felizes!”, a qualificar as flores que apoderecerão após te-

rem ornado um “triste despojo de carne”, provoca no leitor um primeiro estranhamento; e a presença em anáfora do verbo intransitivo “morrer”, sete vezes repetido, somado ao advérbio de intensidade “completamente”, três vezes grafado ao longo do poema, transmite intensidade ao sentimento de fatalidade e à obsessão temática de sonoridade langorosa, que acentua no poema o desejo de um desaparecimento perfeitamente concluído.

O poema exalta a morte, mas não uma morte qualquer. Se a deseja tão completa, absoluta, certamente necessita de uma vida que a prepare, do contrário, como não “deixar um sulco, um risco, uma sombra”? Não por acaso, de tanto falar em morte o poema acaba por tropeçar na vida.

Observemos que na estrofe inicial a locução do discurso é impessoal. Curtos, enigmáticos, lacônicos, os três primeiros versos acabam por ser mais reflexivos que apelativos, como quem diz de si para si: “Morrer./ Morrer de corpo e de alma./ Completamente.”, o que faz espargir para os versos seguintes a intimidade monológica do eu lírico.

Ressaltemos que muito pouco nos é dado saber no poema sobre a vida desse eu lírico, apenas que ainda vive, já que reflete sobre a morte futura, presumindo que não deixará saudades nos vivos quando da chegada desta, já que esses certamente derramarão lágrimas sobre seu rosto muito mais pelo “espanto” que a morte provoca que pelas lembranças por ele deixadas. Da terceira estrofe, é possível cogitarmos que, embora o eu lírico possa até aceitar a existência de “uma alma errante” – o que implica um questionamento existencial, possivelmente religioso, que não sabemos qual é –, não é seu desejo deixá-la como presença, muito menos rumo a um idealizado céu, a seu ver impossível de satisfazer ao que dele foi idealizado: “Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?”

Nesse ponto, a primeira referência no discurso a uma segunda pessoa permite-nos lê-la por um lado como limitante destinatária, já que na chave da reflexão interior do eu lírico que vínhamos fazendo “teu sonho” seria substituída por “meu sonho”, com a resultante “Mas que céu pode satisfazer meu sonho de céu?” a limitar o destino da mensagem ao próprio eu lírico locutor, sem quebra do monólogo; ou a podemos ler como amplificante destinatária, ao substituírmo-la por “nosso sonho”, de nós leitores, implicitamente convidados a pensar em nossa própria idealiza-

ção de céu. Assim, a reflexão em curso no poema passa do foro particular do eu lírico para o nosso.

O verso que abre a estrofe seguinte, “Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra”, expressa desejo que fatalmente demandaria ação em vida para efetivamente se concretizar, como a que faz exemplarmente a tartaruga marinha após a desova na areia da praia, que ao voltar para o mar abana o rabo sobre as suas próprias pegadas na areia a fim de apagá-las e assim proteger seus ovos, sua espécie. A ênfase nesse apagamento é incrementada ainda mais nas duas últimas estrofes, referência à nomeação do ser, que se a princípio deve deste ser dissociado, ao ponto de ao lê-lo se pergunte: “Quem foi?”, completamente deveria desaparecer – nome/ser – sem deixar vestígio.

Se do eu lírico não temos muito mais o que dizer, resta-nos investigar o que se passava na vida de Manuel Bandeira por ocasião da publicação do poema “A morte absoluta”. É o que faremos a seguir.

Um recuo de hesitação

Lira dos cinquent’anos foi publicado em 1940, mesmo ano da candidatura, eleição e posse de Manuel Bandeira na Academia Brasileira de Letras. Insistentemente requisitado pelos amigos acadêmicos Ribeiro Couto, Múcio Leão e Cassiano Ricardo, depois de muito pestanejar, o poeta pernambucano cedeu e colocou a sua candidatura à apreciação dos demais membros daquela casa literária, concorrendo à vaga aberta com o falecimento de Luís Guimarães Filho.

O título do livro *Lira dos cinquent’anos* foi criticado por um amigo do poeta, ‘inteligentíssimo’, no dizer talvez irônico do próprio Bandeira, como já sendo um primeiro sinal de uma lamentável academização. Eleito em agosto de 1940, com 21 votos no primeiro escrutínio, toma posse em 30 de novembro. Foi saudado por Ribeiro Couto, que no seu discurso de saudação ao poeta recordou: “Tivestes um recuo de hesitação; não era uma hesitação de fundo antiacadêmico, porque sabeis que aqui dentro só viríeis encontrar companheiros...” (Bandeira, 1958: 86). O próprio Bandeira confirma esta hesitação no “Itinerário de Pasárgada”, quando confessa-nos:

Em 1940 a idéia da Academia ainda implicava para mim, como ainda implica hoje, a idéia de casa de Machado de Assis, casa de Nabuco, casa de João Ribeiro, para citar três grandes espíritos que fascinaram a minha adolescência. E a hesitação me nascia precisamente de me sentir desqualificado para sustentar a tradição que eles, com outros, tão magistralmente encarnavam. Partidário da impureza em matéria de língua, parecia-me descabido e quase petulante pretender lugar numa companhia que, pelo menos teoricamente, sempre se considerou zeladora da pureza do idioma.

(Bandeira, 1958: 88)

E adiante arremata: “Eu tinha mais contra a Academia duas ojerizas. Uma, mencionada por Couto, a do fardão; outra, a de sua divisa. Ouro, louro, imortalidade me horrorizavam.” Tendo finalmente resolvido aceitar a indicação de seu nome, é laureado com a “imortalidade” imputada a todos os membros daquela casa, nada menos que a pretensa perpetuação ad eternum do nome, da obra, do pensamento dos acadêmicos às gerações futuras. Convenhamos ser esse um título que realmente deve pesar nos ombros, porém, como sentença a sabedoria popular, “o problema não é a carga, mas sim quem a carrega”.

Assim, de volta ao nosso poema em análise, não podemos deixar de notar que diante dos relatos acima destacados o “A morte absoluta” pode perfeitamente ser lido com expressão clara do desejo de evasão do eu-lírico, tendo como pano de fundo na vida pessoal do autor esse momento da hesitação/consagração do nome de Manuel Bandeira por ocasião de sua admissão à Academia Brasileira de Letras. Pode-se até pensar na hipótese de que o autor tenha lançado mão do subterfúgio poético – a desejada morte absoluta, o desaparecimento tão completo de não deixasse quaisquer vestígios de si entre os homens – para livrar-se, mesmo que momentaneamente, do peso da imortalidade lhe outorgada; entretanto, como quem responde uma pergunta com outra, o que pretendemos mesmo neste artigo é ainda indagar alguns outros aspectos desse belíssimo poema por nós ainda não analisados.

Como a ponta de uma agulha escondida num algodão, a indagação efetuada no já citado verso “Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?” oculta uma questão fundamental para a análise que pretendemos. Após a morte do corpo físico continuará ou não a persistir na alma¹ a consciência egótica, com suas necessidades e desejos a serem satisfeitos, a ponto de se decepcionar com o céu alcançado? O poema guarda, portanto, certas possibilidades e é preciso, pois, cautela, já que adentra princípios fundamentais dos estudos de correntes filosóficas e religiosas, que passaremos a tratar no próximo capítulo.

A perda de si mesmo

No poema em questão, mais que o conceito de um tipo específico de morte, é a possibilidade de um especial apagamento (nome, ego, ser etc.) que nos chama a atenção. A seguinte passagem da reflexão de Baudrillard em *Cool memories* auxiliará na especificação do ponto ao qual desejamos nos concentrar:

Dying is nothing. You have to know how to disappear.

Dying comes down to biological chance and that is of no consequence. Disappearing is of a far higher order of necessity. You must not leave it to biology to decide when you will disappear. To disappear is to pass into an enigmatic state which is neither life nor death. Some animals know how to do this, as do savages, who withdraw, while still alive, from the sight of their own people.

(Baudrillard, 2003: 24)²

Para ampliarmos o nosso campo de abordagem da questão, é oportuno retomarmos uma reflexão que fizemos anteriormente aqui neste artigo:

¹ Para efeito de nossa análise, hipoteticamente dada como existente.

² “Morrer não é nada. É preciso saber desaparecer./ Morrer decorre do acaso biológico e não implica nenhuma consequência. O desaparecimento é de uma ordem superior de necessidade. Você não pode deixar para a biologia a decisão do seu desaparecer. O desaparecer é passar para um estado enigmático que não é nem vida nem morte. Alguns animais sabem como fazer isso, como fazem os selvagens, que à vista de seu próprio povo se retiram enquanto ainda estão vivos.” (tradução nossa)

na perspectiva do poema em análise está claro que o alcance efetivo da desejada “morte absoluta” será completamente realizado com a supressão da vida. Recordemos que a própria enunciação-reflexão de tal desejo no poema é feita em vida pelo eu lírico, que expressa o desejo de alcançá-la. Observemos ainda que, embora a morte seja o nosso inevitável destino, a citada “morte absoluta” não será a morte de todos nós. Portanto, por ser de um tipo especial, necessariamente exige determinadas condições para que venha a ocorrer da maneira que se espera, ou seja, o sujeito desejante não poderá simplesmente morrer. Assim sendo, esperamos ter demonstrado que o alcance da “morte absoluta” de que nos fala o poema somente será concretizado se o sujeito desejante preparar as condições necessárias antes do advento de sua morte. Determinar que condições são essas é a nossa próxima tarefa.

Uma das principais correntes filosóficas oriundas da antiga China, o Taoísmo (surgido provavelmente no século VI BCE) reconhece a capacidade do pensamento racional como limitada em compreender a realidade da vida. A estreita relação entre opostos aparece em um dos poemas do *Tao te ching*:

Só temos consciência do belo
Quando conhecemos o feio.
Só temos consciência do bom
Quando conhecemos o mau.

.....

(Lao-Tsé, 2010: 30)

Os taoístas concentram a atenção integral na observação da natureza a fim de obter melhor discernimento. “A palavra tao é constituída de duas imagens: cabeça e caminhar. Como cabeça, podemos entender algo relativo à consciência; como caminhar, ir deixando o caminho para trás. O Tao é este estado de consciências dinâmica.” (Tornaghi, 1989: 10). Chuang-Tzu, um dos três grandes mestres do Tao ao lado de Lie-Tzu e Lao-Tsé, se é que esse último realmente tenha existido, tem uma frase que muito lembra a questão que o nosso poema suscita: “O homem perfeito é desprovido do eu; o homem inspirado é desprovido de obras; o homem sábio não deixa nome.” (Normand, 1987: 111). Temos, portan-

to, três condições especificadas por Chang-Tzu: 1) “desprovemento do eu”; 2) “desprovemento de obras”; 3) “não deixar nome”. Passemos, pois, a investigá-las.

A importância da primeira das condições, o “desprovemento do eu”, é enfatizado no capítulo 10, versículo 39, do evangelho de São Mateus: “Quem achar a sua vida perdê-la-á, e quem perde a sua vida, por amor a mim, achá-la-á” (Mateus, 1979: 1296). Na lógica cristã, a neutralização deste paradoxo parte do reconhecimento do obstáculo que o apego ego-cêntrico causa ao ser. Em um sermão dedicado aos santos mártires mortos pela espada, Meister Eckhart começa por expor suas idéias acerca da morte e do sofrimento, para depois afirmar, citando São Gregório: “Ninguém recebe tanto de Deus quanto o homem que está inteiramente morto”, porque a morte lhes dá a existência – perdem a vida, mas encontram a existência” (Eckhart apud Suzuki, 1976: 24). O achar a própria vida presume a constatação: “– eu achei!”, o que revela a visão egoica, causa origem da dualidade da separação entre ser e Deus, que idealmente não deveria ocorrer. No Sutra do Diamante, o Buda fala a seu discípulo Subhuti que “[...] os Buscadores do Caminho, os grande homens, deverão fazer dádivas a outrem sem estarem apegados ao desejo de deixarem vestígios”. Tendo explicado em uma passagem anterior que: “[...] todo aquele que tiver pensamentos de ‘eu’, ‘existir com substância própria’, ‘substância própria’, ‘indivíduo’, etc., não pode mais ser considerado um Buscador do Caminho” (Gonçalves, 1976: 70-71).

Na visão cristã, “quem perde a sua vida”, ou seja, entrega a sua vida espontaneamente a Deus, a achará verdadeiramente, já que, por estar desprovido do eu, o que ganha permanece em Deus; e como ele próprio Nele permanece, a vida que ganha é a vida de Deus nele. Meister Eckhart, místico cristão do século XIII, analisa essa condição em outro de seus sermões:

Ser é Deus... Deus e ser são a mesma coisa – ou, do contrário, Deus seria feito de outro e assim não seria deus ele próprio... Tudo que existe tem o fato de ser através de ser e procedendo de ser. Portanto, se o ser é algo diferente de Deus, as coisas derivam seu ser de algo diferente de Deus.

Além disso, nada há anterior ao ser, porque aquele que confere o ser cria e é criador. Criar é tirar o ser do nada.

(Eckhart apud Suzuki, 1976: 23)

No Budismo, prática religiosa surgida por volta do século V BCE, também observa ensinamentos para o “desprovemento do eu”: “Estudar o caminho do Buda é estudar o eu. Estudar o eu é esquecer o eu” (Dogen, 1993: 84).

Não por acaso, a segunda condição é o “desprovemento de obras”, que não poderia ocupar a primeira posição nas três condições que estamos analisando, pois, somente após desprovido do eu faz-se possível desprover-se de obras. Observemos os seguintes conselhos de Jesus Cristo segundo Mateus (cap. 6, vers. 2): “Quando, pois, dás esmola, não toqueis a trombeta diante de ti, como fazem os hipócritas nas sinagogas e nas ruas, para serem louvados pelos homens”, e no versículo seguinte: “Quando deres esmola, que tua mão esquerda não saiba o que fez a direita” (Mateus, 2003: 1289-1290). Atentemos que há efetivamente uma ação, o dar esmolas, o que, sem dúvida, caracteriza-se por ser uma obra executada pelo ser, porém, a advertência é exatamente para que no momento mesmo da ação o ser esteja desprovido do eu (não tocar trombetas na primeira citação, não tomar conhecimento do bem que ele próprio faz, na segunda); ou seja, para que as obras do ser sejam desprovidas é necessário antes desprovemento do ego: eu fiz, eu dei... etc.

No Bhagavad Gita – episódio do épico poema clássico hindu Mahabharata (conhecido na presente forma desde o séc. IV CE) – narra o diálogo entre Krishna e Arjuna, no qual também encontramos referência ao despojamento citado no parágrafo anterior: “Sábios dotados de perfeita sabedoria não se apegam aos frutos do seu trabalho, e com isto se libertam para sempre da escravidão de nascimento e atingem o estado de beatitude absoluta” (Rohden, 1984: 31-32).

A terceira e última condição, “não deixar nome”, é decorrente das duas primeiras, pois não havendo ego, as obras não serão suas, mas de Deus, e Ele, é o não nomeado.

Jacó, o patriarca, chegou a um lugar, quando era tarde. Nós precisamos de um lugar. O que é esse lugar? O lugar onde Jacó dormia não tinha nome, isso quer dizer que a essência de Deus apenas é o lugar da alma e não tem nome. O lugar onde Jacó dormia não tinha nome... O lugar é Deus, mas neste lugar Deus não tem nome. Quando nós chegamos a este lugar, então podemos descansar e dormir em paz. Enquanto nós permanecermos na dualidade, não conseguiremos achar paz, nunca.

(Tokuda, 1995: 24-25)

Como vimos, para se alcançar o inominável é preciso despojar-se. Não por acaso Mestre Dogen ressalta a seus discípulos: “Para praticar o Dharma, primeiro deves aprender a viver na pobreza. Abandona o desejo de fama e de proveito, e não adules nunca nada.” (Dogen, 1993: 84). Percorridas as três condições para o entendimento do problema que o poema nos coloca, faremos as nossas considerações finais.

Conclusão

Manuel Bandeira. Ateu, materialista, religioso, metafísico, metafórico, evasivo, filósofo? Acima de tudo, poeta. Se realmente houve algum motivo relacionado com o seu adentrar a Academia que em parte explique o poema “A morte absoluta”, não será através desse viés que se esgotará a gama de relações que esse texto suscita.

Em “A morte absoluta”, quem é convidado à extinção é o ego, o pequeno ego que compreende o ser físico e a alma como separados, e assim, num processo em cadeia, estabelece a dualidade, eu e outro, vida e morte. Quando o morrer é o esquecer de si mesmo que nos fala o budismo, ou o perder a própria vida que nos fala o cristianismo? Uma morte como essa não deixa despojos em decomposição, não se apega à morte física, não é causada em sofrimento pelo temor. É abandono de corpo e mente.

Céu e inferno. Extremada dualidade. E que céu idealizado por outro alguém nos satisfaria? Na suposição de que após a nossa morte

ainda reste alguns fios de nossos processos mentais, seríamos tão incapazes, como temos sido, de compreender e respeitar o outro que conosco compartilha o mesmo espaço? O mesmo céu? Eu? Outro? Extremadas dualidades.

Assim, com instigante indagação, íntima reflexão, Bandeira desmorrone castelos alicerçados sobre podres ilusões. Não fica pedra sobre pedra. O desaparecer do qual nos fala o poeta não deixa pegadas na areia. Os pássaros voam de cá para lá, de lá para cá e sabem o caminho mesmo que no céu não deixem rastros. Não deixar sequer um nome é estar integrado ao inominável. E até disso, esquecer.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI Jr., Davi (1990). *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia das Letras.
- BANDEIRA, Manuel (1958). Itinerário de Pasárgada. In: _____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguillar.
- BANDEIRA, Manuel (1961). *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor.
- BANDEIRA, Manuel (2009). *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*. Prefácio, organização e estabelecimento do texto André Seffrin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, volume único (5ª ed.).
- BAUDRILLARD, Jean (3003). *Cool memories*. Translated by Chris Turner. London: Verso.
- CANDIDO, Gilda e CANDIDO, Antonio (1986). Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- DOGEN (1993). *A lua numa gota de orvalho*. Tradução Sônia Regis. São Paulo: Siciliano.
- GONÇALVES, Ricardo M. (Org.) (1976). *Textos budistas e zen-budistas*. Seleção, tradução, introdução e notas Ricardo Gonçalves. São Paulo: Cultrix.
- LAO-TSÉ (1989). *Tao te king*. Tradução e apresentação Pedro Tornaghi. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.

- LAO-TSÉ (2010). *Tao te ching*. Tradução e notas por Huberto Rohden. São Paulo: Martin Claret.
- MATEUS (2003). Evangelho segundo São Mateus. In: BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave-Maria (43ª ed.).
- NORMAND, Henry (1987). *Os Mestres do Tao*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Pensamento.
- ROHDEN, Huberto (Org.) (1984). *Bhagavad Gita*. Tradução de Huberto Rohden. São Paulo: Fund. Alvorada.
- SUZUKI, D. T (1976). *Mística Cristã e Budista*. Tradução de David Jardim. Belo Horizonte: Itatiaia.
- TOKUDA, Ryotan (1995). *Mística Comparada Cristã e Budista: Meister Eckhart e Dogen Zenji. A Virgem e a Mulher de Pedra*. Transcrição e tradução de Rita Böhm. Ouro Preto: UFOP/Imprensa Universitária.
- TORNAGHI, Pedro (1989). Apresentação. In: LAO TSE. *Tao Te King*. Tradução e apresentação de Pedro Tornaghi. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.

COMISSÃO CIENTÍFICA PARA O X CONGRESSO DA AIL

Instituição	Nome
Universidade de Lisboa	Alberto Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Clara Santos
Universidade de Lisboa	Ana Mafalda Leite
Universidade Estadual de Santa Cruz	André Mitidieri
Universidade de Varsóvia	Anna Kalewska
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Annabela Rita
Universidade do Algarve	Artur Henrique Gonçalves
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Beata Cieszyńska
Universidade de São Paulo	Benjamin Abdala Junior
Universidade Católica	Cândido Oliveira Martins
Universidade do Algarve	Carina Infante do Carmo
Universidade de Santiago de Compostela	Carmen Villarino
Universidade de Colónia	Claudius Armbruster
Universidade de Coimbra	Cristina Robalo Cordeiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Fernando Cristóvão
King's College London	Hélder Macedo
Universidade da Madeira	Helena Rebelo
Universidade de São Paulo	Hélio Guimarães
Universidade de São Paulo	Ieda Maria Alves
Universidade do Porto	Isabel Pires Lima
Universidade do Algarve	João Carvalho

Universidade do Algarve	João Minhoto Marques
Universidade do Algarve	Jorge Baptista
Universidade de Lisboa	José Camões
Universidade do Algarve	José Dias Marques
Universidade de Lisboa - CLEPUL	José Eduardo Franco
Universidade Estadual do Rio de Janeiro	José Luís Jobim
Universidade Federal Fluminense	Laura Padilha
Universidade Federal de Minas Gerais	Letícia Malard
Universidade Federal Fluminense	Lucia Helena
Universidade do Algarve	Lucília Chacoto
Universidade do Algarve	Manuel Célio Conceição
Universidade Federal de Rio Grande do Sul	Márcia da Glória Bordini
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Maria José Craveiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Miguel Real
Universidade de São Paulo	Mirella Vieira Lima
Universidade do Algarve	Mirian Tavares
Brown University	Onésimo Almeida
Universidade do Algarve	Petar Petrov
Universidade de Coimbra	José Pires Laranjeira
Universidade de Santiago de Compostela	Raquel Bello Vázquez
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul	Regina Zilberman
Universidade de Coimbra	Sebastião Pinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro	Teresa Cerdeira
Universidade Nova de Lisboa	Teresa Lino
University of Oxford	Thomas Earle

Este livro da
Associação Internacional de Lusitanistas
acabou-se de imprimir nas oficinas que a
Sacauntos Cooperativa Gráfica
tem na cidade de Compostela,
Galiza,
o dia 2 de abril de 2012.

