

Nerivaldo Alves Araújo
Oton Magno Santana dos Santos
ORGANIZADORES

Literatura e Interfaces

Entre o ético, o estético e o político



Literatura e Interfaces

Entre o ético, o estético e o político

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Os custos deste livro foram financiados pelo PROPÓS/PPG/UNEB

Nerivaldo Alves Araújo
Oton Magno Santana dos Santos
ORGANIZADORES

Literatura e Interfaces

Entre o ético, o estético e o político

Salvador
EDUFBA
2020

Autores, 2020.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e projeto gráfico

Gabriel Cayres

Revisão

Cristovão Mascarenhas

Normalização

Bianca Rodrigues de Oliveira

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

L775 Literatura e interfaces: entre o ético, o estético e o político /
Nerivaldo Alves Araújo, Oton Magno Santana dos Santos,
organizadores. - Salvador: Edufba, 2020.
332p. : il.

ISBN: 978-65-5630-142-6

1. Literatura e sociedade. 2. Literatura brasileira – aspectos
sociais. I. Araújo, Nerivaldo Alves. II. Santos, Oton Magno
Santana dos. III. Título: entre o ético, estético e político.

CDU: 869+304

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo

s/n – Campus de Ondina

40170-115 – Salvador – Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

Sumário

- 9** **Apresentação - Traçando caminhos, delineando traços: reflexões sobre a literatura e as suas interfaces**
Nerivaldo Alves Araújo e Oton Magno Santana dos Santos
- 19** **Capítulo 1 - O devir poético como modo de existir: por uma ideia de poesia que salve vidas**
*Ana Carolina Pedrosa Pontes e
Maria do Socorro Silva Carvalho*
- 35** **Capítulo 2 - Liberdade controlada: uma análise das adaptações em quadrinhos de *O cortiço* tendo a escola como foco mercadológico**
Brenda Viana Feitosa
- 53** **Capítulo 3 - A vida escrita em *O inominável*, de Samuel Beckett**
Caio Marcos Gonçalves Reis
- 69** **Capítulo 4 - Haikai no Brasil: Leminski, um difusor antropofágico**
Elane Alves Oliveira Silveira

- 87** **Capítulo 5 - Masculinidade, um dilema contemporâneo? Considerações através do cancionero de Dorival Caymmi**
Gláucia Oliveira Guerreiro
- 103** **Capítulo 6 - Arte no sistema municipal de ensino de Salvador**
Rita de Cássia Leitão Santos
- 121** **Capítulo 7 - Cartas de estudantes a ilustres escritores: da "admiração" ao "deboche" como modos de leitura**
Luciana Campos de Albuquerque e Sayonara Amaral de Oliveira
- 139** **Capítulo 8 - *Pele-alvo*: a mira é um ponto preto colado em sua própria retina**
Mercia de Lima Amorim e Luciana Sacramento Moreno Gonçalves
- 159** **Capítulo 9 - Saraus periféricos de Salvador ligando as periferias**
Paulo Sérgio Paz e Ricardo Oliveira de Freitas
- 179** **Capítulo 10 - Geografias da cidade da Bahia: Quincas Berro D'água e o espaço soteropolitano**
Maria Lívya Ferreira dos Santos
- 197** **Capítulo 11 - A literatura de Aline França: experiências de leitura**
Daniela dos Santos Damasceno e Marcos Aurélio dos Santos Souza

- 217** **Capítulo 12 - Brincadeiras antroponímicas em Mia Couto: dinâmicas identitárias, diálogos possíveis**
Rita de Cássia Sena Carvalho
- 235** **Capítulo 13 - Literatura e pós-abolição: gênero, raça e mestiçagem em *Clara dos Anjos***
Cíntia Lima
- 253** **Capítulo 14 - Literaturas indígenas contemporâneas: a poética da heterogeneidade na escrita de Graça Graúna**
Randra Kevelyn Barbosa Barros
- 271** **Capítulo 15 - A literatura negra feminina: um ato de diferenciação para existir**
Lígia Santos Costa
- 289** **Capítulo 16 - Determinismo e liberdade na trilogia de Antônio Torres**
Ana Cristina da Silva Pereira
- 307** **Capítulo 17 - Atos de morrer: a ficcionalização da morte na obra de Adelice Souza**
Poliana Pereira Dantas
- 325** **Sobre os autores**

APRESENTAÇÃO

Traçando caminhos, delineando traços

Reflexões sobre a literatura
e as suas interfaces

Nerivaldo Alves Araújo
Oton Magno Santana dos Santos

As transformações políticas ocorridas no Brasil, especificamente, no século XXI, reconfiguraram a vida social, cultural e econômica do país. Testemunhamos, nesse contexto, desde uma tímida ascensão das classes menos favorecidas social e economicamente, até uma raivosa caça, promovida pelas classes mais abastadas, aos poucos integrantes das minorias políticas que ousaram sonhar e conquistar um espaço diferente do que é reservado aos pobres, pretos, mulheres, indígenas, homossexuais, pessoas com deficiência, dentre outros, desde os tempos do Brasil colônia.

Mesmo com os parcos avanços, fossem através das reformas do ensino, proclamadas pelo Marquês de Pombal, no século XVIII, expurgando o ensino jesuítico, fossem através das leis promulgadas a partir do Brasil império, a exploração dos mais vulneráveis socialmente atravessou os cinco séculos desta terra, desde a chegada dos portugueses. Fomos vítimas de leis que não beneficiavam diretamente as elites, mas prejudicavam intencionalmente os menos favorecidos, como o Decreto-Lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941,¹ que punia, sob a alegação de vadiagem – explícita no artigo 59 da lei –, pessoas desempregadas, sobretudo a população negra liberta judicialmente da condição de escrava, mas, permanentemente, vítima de preconceitos raciais, sociais e religiosos. Também, testemunhamos a criação de dispositivos legais que beneficiaram o patriarcado, como a Lei nº 5.465, de 3 de julho de 1968,² –conhecida publicamente como a Lei do boi –, e que reservava 50% das vagas, em escolas superiores de agricultura e veterinária – mantidas pelo Estado –, aos agricultores brasileiros ou filhos destes.

Curiosamente, as duas leis, mencionadas acima, foram criadas e entraram em vigor, em dois períodos ditatoriais pelos quais o Brasil passou. Conforme mencionamos, foram cinco séculos de lutas constantes de movimentos sociais – criminalizados nas ditaduras – para conseguirmos alguns direitos, duramente combatidos, em pleno século XXI, com uma parcela da população brasileira que se habituou a se valer de privilégios do Estado e considerá-lo como direito. Mas não admite que esse mesmo direito ou pelo menos, parcialmente, seja também estendido às minorias políticas. Ao citarmos o caso da Lei do Boi, observamos o quanto a elite predatória brasileira se favorece através de leis criadas para beneficiá-la, sobretudo em regimes de extrema-direita.

O alento para tanta desigualdade é conferido com a Constituição Federal de 1988 que resgatou os direitos dos cidadãos, após um regime autoritário e significou a conquista de direitos trabalhistas, políticos e sociais, além de criminalizar o racismo e a tortura e garantir a liberdade de expressão a todos os cidadãos – inclusive

1 BRASIL. Decreto-Lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941. Lei das Contravenções Penais. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 3 out. 1941.

2 BRASIL. Lei nº 5.465, de 3 de julho de 1968. Lei do Boi. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 3 jul. 1968.

com a extinção da censura que proibia filmes, telenovelas, músicas, peças teatrais, matérias jornalísticas e textos literários – e a igualdade de gêneros. A partir dela, as lutas de grupos organizados como os sindicatos, por exemplo, pressionaram as instâncias para que os direitos dos grupos vulneráveis fossem cada vez mais respeitados e/ou ampliados, com destaque para o movimento negro e o movimento da causa indígena que garantiu a demarcação de terras e proteção ao meio ambiente. Politicamente, vale registrar a atuação dos sindicatos no tocante à jornada de trabalho, seguro desemprego e férias. Foi, também, com a constituição de 1988 que os concursos foram instituídos para a ocupação de cargos públicos. Vale acrescentar que a criação do Sistema Único de Saúde (SUS), no país, também, é consolidada nesta constituição. Isso a tornou conhecida como Constituição Cidadã. No entanto, isso não foi suficiente para que a tão sonhada democracia social se impusesse em um país fundado em relações de exploração e de desigualdade, há quase cinco séculos. Mesmo com a legislação amparando todos os cidadãos, indistintamente, ainda seria necessário, explicitar as minorias sociais em leis suplementares para que tivessem seus direitos assegurados, pois a nossa predatória elite sempre encontrou brechas para driblar as leis. E isso, infelizmente, continua a sê-lo.

Após os primeiros e difíceis anos, no que diz respeito ao acesso das minorias, contamos com algumas parcas políticas públicas para uma pequena camada da população mais vulnerável, no segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso. Dentre elas, a criação do Bolsa Escola, o Fundo de Financiamento ao Estudante do Ensino Superior (FIES) e a política do livro didático para os estudantes do ensino fundamental das escolas públicas, uma das bandeiras da reeleição do tucano empreendida por Paulo Renato de Souza, então ministro da Educação. Contudo, foi a partir de 2003, com a eleição de Luís Inácio Lula da Silva, que vimos uma série de políticas públicas se alinharem à Constituição Cidadã. Podemos destacar o Bolsa Família que ampliou a quantidade de beneficiários no antigo Bolsa Escola, ampliação das cotas do FIES, ampliação do quadro de beneficiários do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) e criação do Programa Nacional do Livro para o Ensino Médio (PNLM) em 2003, com os manuais de Língua portuguesa e Matemática. Em relação a esse último programa, no final do primeiro mandato do governo seguinte (Dilma Rousseff), todas as disciplinas, inclusive de Língua

inglesa e espanhola, já figuravam nos catálogos de Livros didáticos (LD) disponibilizados pelo governo vigente. Outras políticas públicas que merecem destaque a partir do governo Lula e que significaram a possibilidade de acesso aos menos favorecidos são: Minha casa minha vida, Luz para todos; Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (Pronatec); Programa Universidade para Todos (Prouni) – ampliação do número de universidades federais (14 novas universidades foram criadas); criação do Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (Parfor) – voltado para a formação continuada de docentes da educação básica –; dentre outras. Todas elas repercutiram positivamente na vida dos cidadãos beneficiados. Mas talvez a que mais impactou a vida dos brasileiros tenha sido o Programa Fome zero – constituído por mais de 30 programas adicionais –, em 2003. Foi quando o governo federal entendeu que a primeira dignidade da população era “matar a fome”.

No âmbito educacional, vale destacar: a Lei nº 11.738 de 2008, que “regulamenta a alínea ‘e’ do inciso III do caput do art. 60 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, para instituir o piso salarial profissional nacional para os profissionais do magistério público da educação básica” (BRASIL, 2008a, p. 1);³ a Lei nº 10639/03 que “altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’, e dá ‘outras providências’ (BRASIL, 2003, p. 1);⁴ a Lei nº 11.645, de 10 março de 2008, que “altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena’”

3 BRASIL. Lei nº 11.738, de 16 de julho 2008. Regulamenta a alínea “e” do inciso III do *caput* do art. 60 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, para instituir o piso salarial profissional nacional para os profissionais do magistério público da educação básica. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 145, n. 136, p. 1, 17 jul. 2008a.

4 BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 140, n. 8, p. 1, 10 jan. 2003.

(BRASIL, 2008b);⁵ a Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015, que “institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência)”.⁶ (BRASIL, 2015, p. 2) Destacamos as políticas públicas e legislações citadas – dentre tantas outras também relevantes – por serem as que mais sofreram ataques a partir do golpe político-jurídico-midiático que resultou no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016. Assim que o seu então vice-presidente Michel Temer assumiu o poder, pôs em prática uma série de pautas que iriam na contramão das conquistas até então consolidadas da população brasileira. São elas: Lei nº 13.467, de 2017, que “[...] mudou as regras relativas a remuneração, plano de carreira e jornada de trabalho, entre outras”;⁷ Lei nº 13.415, de 16 de fevereiro de 2017, que:

Altera as Leis nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e 11.494, de 20 de junho 2007, que regulamenta o Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação, a Consolidação das Leis do Trabalho – CLT, aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, e o Decreto-Lei nº 236, de 28 de fevereiro de 1967; revoga a Lei nº 11.161, de 5 de agosto de 2005; e institui a Política de Fomento à Implementação de Escolas de Ensino Médio em Tempo Integral.⁸ (BRASIL, 2017, p. 1)

-
- 5 BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 145, n. 48, p. 1, 11 mar. 2008b.
 - 6 BRASIL. Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 151, n. 127, p. 2-11, 7 jul. 2015.
 - 7 Ver: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2019/05/02/aprovada-em-2017-reforma-trabalhista-alterou-regras-para-flexibilizar-o-mercado-de-trabalho>.
 - 8 BRASIL. Lei nº 13.415, de 16 de fevereiro de 2017. Altera as Leis nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e 11.494, de 20 de junho 2007, que regulamenta o Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação, a Consolidação das Leis do Trabalho – CLT, aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, e o Decreto-Lei nº 236, de 28 de fevereiro de 1967; revoga a Lei nº 11.161, de 5 de agosto de 2005; e institui a Política de Fomento à Implementação de Escolas de Ensino Médio em Tempo Integral. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 154, n. 35, p. 1-3, 17 fev. 2017.

Emenda constitucional nº 95, de 15 de dezembro de 2016, que “altera o Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, para instituir o Novo Regime Fiscal, e dá outras providências”. (BRASIL, 2016, p. 2)⁹ Essa emenda significou o congelamento de investimentos na educação e na saúde por 20 anos, cuja alegação dos parlamentares foi uma suposta necessidade de “cortar gastos” do governo, a fim de sanar o descontrole nas contas públicas. Por fim, destacamos a Emenda constitucional nº 103, de 12 de novembro de 2019, que “altera o sistema de previdência social e estabelece regras de transição e disposições transitórias”.¹⁰ (BRASIL, 2019, p. 1) Foram sucessivos golpes aplicados por uma casta de aliados políticos, com apoio judiciário e patrocínio empresarial e midiático aos frágeis direitos conquistados, através de muitas lutas, pela população brasileira.

Além dos golpes legalizados, setores da sociedade que sempre gozaram de prestígio social, como a academia, passaram a ter seus trabalhos e suas pesquisas questionados por grupos ligados à extrema-direita. Ainda no período em que se desenhava o golpe contra Rousseff, organizações como o “Movimento Brasil Livre” e o “Vem pra rua”, utilizando-se de um discurso apolítico, convenceram milhares de pessoas a defenderem causas obscuras sem nenhum debate ou ponderação. Com a eleição do extremista Jair Bolsonaro, uma nova prática eleitoreira se consolidou: as chamadas *fake news*. A eleição passou, mas as notícias falsas continuam. Nas redes sociais, por exemplo, é comum ver historiadores, sociólogos, educadores em geral, serem questionados por uma diversidade de pessoas: desde as que mal conseguem se expressar àquelas que se articulam, declaram-se antipetistas, antiesquerdistas, antiaborto etc. Em comum, usam como fonte para justificar os seus delírios vídeos do YouTube, correntes de WhatsApp e/ou *sites* reconhecidamente suspeitos e cheios de proibições judiciais, por publicarem conteúdos falsos, geralmente, contra as pautas progressistas. A eleição de Bolsonaro significou também o aumento de mortes de

9 BRASIL. Emenda constitucional nº 95, de 15 de dezembro de 2016. Altera o Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, para instituir o Novo Regime Fiscal, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 153, n. 242, p.2-3, 16 dez, 2016.

10 BRASIL. Emenda constitucional nº 103, de 12 de novembro de 2019. Altera o sistema de previdência social e estabelece regras de transição e disposições transitórias. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 157, n.220, p.1-6, 13 nov. 2019.

minorias sociais, como negros, mulheres e a população Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexuais (LGBTQI+), aumento da xenofobia contra os nordestinos, latinos e refugiados, sobretudo no Sul e no Sudeste do país.

Todo esse relato, com menções às ações políticas brasileiras mais recentes, tem como objetivo configurar o contexto de produção dos trabalhos aqui apresentados. Primeiro, é fruto de estudos desenvolvidos pela linha de pesquisa Leitura, Literatura e Cultura do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Uma universidade conhecida pelo seu caráter extensionista e de assistência, através de seus programas – ensino, pesquisa e extensão – a uma diversidade populacional em todas as regiões do estado.

Os capítulos desta coletânea representam essa diversidade quando se contrapõem aos cânones instituídos e também aos ataques praticados pelas milícias extremistas fortalecidas politicamente a partir de 2018. São 15 trabalhos de egressos e dois de Iniciação Científica orientados por docentes do PPGEL, em sua maioria produzidos por mulheres, que versam sobre uma diversidade de temáticas: poesia e psiquiatria; adaptações literárias; literatura e escrita; gêneros literários; literatura e gêneros identitários; ensino das artes na educação básica; modos de leitura de literatura; literatura, política e militância; saraus literários; literatura indígena; literatura negra; literatura e realidade humana etc. Esta obra se configura como extremamente relevante para os estudos literários e também para as áreas afins, pelo alcance das discussões, pela diversidade de temáticas, pela abordagem de obras contemporâneas, pelas relações estabelecidas com os diversos contextos explorados, pela defesa de posicionamentos político-afirmativos de autoras e autores.

O primeiro capítulo, “O devir poético como modo de existir: por uma ideia de poesia que salve vidas”, de Ana Carolina Pedrosa Pontes e Maria do Socorro Silva Carvalho, apresenta uma relação entre poesia e psiquiatria. Trata-se de uma sensível leitura das autoras para um tema muito importante e muito negligenciado pelas autoridades brasileiras. Abordando conceitos como necropolítica, eugenia, ideologia higienista, o texto analisa uma experiência ocorrida em Belo Horizonte (MG) que integrou ao tratamento psiquiátrico uma oficina de poesia e vídeo, resultando em possibilidades de atuação para os profissionais da área a partir da arte.

O segundo capítulo, intitulado “Liberdade controlada: uma análise das adaptações em quadrinhos de *O Cortiço* tendo a escola como foco mercadológico”, de Brenda Viana Feitosa, analisa duas adaptações da obra *O cortiço*, de Aluísio Azevedo para os quadrinhos. Sua relevância reside na análise da autora sobretudo quando reconhece as relações entre as produções adaptadas e o mercado e sua inserção nas escolas por meio dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN).

O terceiro capítulo, “A vida escrita em *O inominável*, de Samuel Beckett”, do autor Caio Marcos Gonçalves Reis, apresenta uma abordagem psicanalítica a partir da escrita da obra *O inominável*. No capítulo seguinte, “Haikai no Brasil: Leminski, um difusor antropofágico”, Elane Alves Oliveira Silveira estabelece uma relação entre a obra de Paulo Leminski e a estética nipônica, através do gênero Haikai. Na sequência, Gláucia Oliveira Guerreiro, valendo-se do cancionero de Dorival Caymmi, questiona e propõe reflexões sobre o lugar da masculinidade na contemporaneidade em “Masculinidade, um dilema contemporâneo? Considerações através do cancionero de Dorival Caymmi”

O sexto capítulo intitulado “Arte no sistema municipal de ensino de Salvador”, de Rita de Cássia Leitão Santos. A autora propõe discussões, a partir dos documentos legisladores, sobre o ensino da arte e seus desdobramentos em escolas públicas municipais de Salvador (BA). Na sequência, temos o artigo “Cartas de estudantes a ilustres escritores: Da “admiração” ao “deboche” como modos de leitura”, de Luciana Campos de Albuquerque e Sayonara Amaral de Oliveira. Trata-se de uma pesquisa com produções escritas, representadas por cartas produzidas por estudantes da educação básica de um colégio estadual de Feira de Santana (BA).

No oitavo capítulo, Mercia de Lima Amorim e Luciana Sacramento Moreno Gonçalves analisam *O livro preto de Ariel* (2019) do escritor Hamilton Borges, destacando os temas da violência policial como estratégia de genocídio estatal e a militância negra abordados na obra. O capítulo seguinte, “Saraus periféricos de Salvador ligando as periferias”, de Paulo Sérgio Paz e Ricardo Oliveira de Freitas, analisa os processos de criação de três saraus poéticos localizados na periferia de Salvador e suas contribuições à arte e à cultura local. Na sequência, Maria Lívia Ferreira dos Santos apresenta o artigo “Geografias da cidade da Bahia: Quincas Berro D’água e o

espaço soteropolitano”, em que discorre sobre a escrita engajada e a ressignificação do espaço, na leitura imaginária de Jorge Amado sobre a cidade de Salvador.

No capítulo 11, “A literatura de Aline França: experiências de leitura”, Daniela dos Santos Damasceno e Marcos Aurélio dos Santos Souza realizam uma pesquisa sobre a trajetória e a inserção da obra de Aline França na literatura negra e a recepção de sua obra, engajada nas discussões sobre negritude, ancestralidade, desigualdade, machismo e sexismo. No capítulo seguinte, Rita de Cássia Sena Carvalho apresenta o artigo “Brincadeiras antroponímicas em Mia Couto: dinâmicas identitárias, diálogos possíveis”, que discute a obra do escritor Mia Couto a partir da antroponímia como recurso às reflexões do contexto social moçambicano. Em seguida, temos uma leitura sobre a obra de Lima Barreto, em “Literatura e pós-abolição: gênero, raça e mestiçagem em *Clara dos Anjos*”, de Cíntia Lima. Nesse artigo, a autora discute as estratégias utilizadas pelas mulheres negras do romance em estudo, além de analisar as tensões sociais e raciais abordadas na obra.

No capítulo 14, “Literaturas indígenas contemporâneas: a poética da heterogeneidade na escrita de graça graúna”, de Randra Kevelyn Barbosa Barros, temos uma análise da obra de Graça Graúna, que apresenta um movimento de autorrepresentação para contrapor as visões estereotipadas das produções e das culturas indígenas. No capítulo seguinte, “A literatura negra feminina: um ato de diferenciação para existir”, Lígia Santos Costa propõe a literatura negra feminina como categoria literária a partir da obra de Lívia Natália. Refletindo sobre os diversos estereótipos associados às mulheres negras, a autora propõe, através de sua escrita, reflexões sobre os enfrentamentos dessas mulheres como possibilidade de reafirmação.

No capítulo 16, Ana Cristina da Silva Pereira analisa as obras *Essa Terra*, *O cachorro e o Lobo* e *Pelo fundo da Agulha* de Antônio Torres, a partir dos conceitos filosóficos de determinismo e liberdade. Por fim, Poliana Pereira Dantas apresenta uma leitura sobre a obra de Adelice Souza em “Ato de morrer: a ficcionalização da morte na obra de Adelice Souza”. No texto aqui apresentado, a autora relaciona romances e narrativas curtas da escritora em estudo, cuja temática recorrente é a morte como recurso estético em diferentes contextos.

Portanto, esta coletânea configura-se como um relevante trabalho de investigação, de revisão de literatura e de estudos engajados socialmente e politicamente defendendo posturas de autoafirmação, autorrepresentação e autorresistências. Também destaca a diversidade de temáticas e a pluralidade de ideias contempladas em todas as discussões. Traz em seu percurso, de modo crítico e contextualizado com a realidade na qual foram criadas, reflexões e alertas para o papel sócio-histórico e cultural da literatura, a qual contribui para o amadurecimento político-cidadão do leitor, capacitando-o para a reversão desse contexto antidemocrático que teima em se instaurar nos últimos tempos com mais força.

É um trabalho para ler, refletir, engajar-se e lutar!

CAPÍTULO 1

O devir poético como modo de existir

Por uma poesia que salve vidas

*Ana Carolina Pedrosa Pontes
Maria do Socorro Silva Carvalho*

INTRODUÇÃO

O Brasil é um território marcado pela colonialidade, pois mesmo com o fim da colonização, continuou exercendo suas supressões ideológicas de raça, rearranjando modelos excludentes através de instituições de poderes e estigmatizações sociais. Esse fenômeno Michel Foucault (1979) entendeu a partir da concepção de biopoderes, analisando que o funcionamento das supressões transborda as instituições que comandam a sociedade e se capilarizam no cotidiano relacional, tornando a exclusão parte do que constitui

os modos de vida daquela organização social. Assim, o capitalismo se solidificou junto à ideia da colonialidade, transformando a exploração de um grupo por outro em negócio. O capitalismo de barbárie, portanto, precisou se reordenar sistemicamente, como discute Juliana Borges (2019), para que estrategicamente não deixasse de lucrar com a criminalização das alteridades, estabelecendo modelos novos de explorações que mantivessem a mesma ideia inaugurada pela escravidão. E porque o escravagismo foi a ideologia fundante do país, que se perpetuou em todas as instâncias da convivência social, a necropolítica, operador teórico forjado por Achille Mbembe (2016), compreende a ideologia de morte como política de Estado.

Entendemos, dessa forma, que a criação e manutenção de “outridades”, abordagem discutida por Sueli Carneiro (2005), tem sido, desde a fundação da civilização ocidental, a justificativa para a dominação, exploração, violação e silenciamento de grupos que não fazem parte da narrativa oficial criada como dominante, o homem branco europeizado. Historicamente, essas outridades foram demarcadas pelas ideias formalizadas de raça, gênero, classe, território e demais pertencas que se configuram como interseções socioculturais, discutidas por Carla Akotirene (2018), construídas para excluir o diferente e a diferença como ideia civilizatória.

Na década de 1920, a ideologia eugenista, herdeira do fascismo, se estabeleceu por todo território nacional, defendida também pela psiquiatria ortodoxa, por meio da “prevenção eugênica” ou “cruzadas eugênicas”, executadas e assim mesmo nomeadas pela Liga Brasileira de Higiene Mental (LBHM), instituição que à época inaugurava a legitimação da psiquiatria como ciência. Suas ações psiquiátricas passaram a ser defendidas como ações sociais e de saúde pública, e consistiam em medidas de controle social para dar manutenção às exclusões sociais racializadas. Extrapolavam as instituições hospitalares para agir nas escolas, em outros meios de trabalho e na vida cotidiana, invadindo o campo social através de práticas de higiene mental, que consistiam em uma “varredura” – termo inclusive utilizado formalmente pela LBHM – para retirar da convivência social e isolar “loucos”, “degenerados”, “incapazes”, “criminosos”, “anormais”, “mulheres de vida fácil”, “bêbados”, sujeitos entendidos como contaminadores morais da parte sã e produtiva da sociedade, como chamou atenção Michel Foucault (1972). Desse modo, foram

suspensos os muros das primeiras colônias, albergues, manicômios e hospícios, que inicialmente recebiam subsídios federais e ajuda filantrópica, e mais tarde receberam também forte investimento privado, tornando-se uma máquina lucrativa da relação psiquiátrica público-privado.

Jurandir Freire Costa aponta para o discurso, sustentado pelas cruzadas eugênicas, de se eliminar os sujeitos “considerados degenerativos e criar o brasileiro mentalmente sadio” (COSTA, 2007, p. 102), exterminando da sociedade e dos espaços públicos qualquer um(a) que representasse a degeneração social, a(o) “louca(o)”, a(o) preta(o), a(o) mestiça(o), a(o) pobre, a(o) alcoolista, toda(o) aquela(e) que não encarnasse a razão e moral branca cristã eurocentrada. As instituições psiquiátricas se estabeleceram como rearranjos sistêmicos da ideologia de morte, a serviço do aniquilamento de quem resistisse existencial, subjetiva e relacionalmente à normatização pelo padrão do “ser humano oficial”, como discute Grada Kilomba (2019).

A instituição psiquiátrica foi responsável por patologizar a loucura, retirando-a do lugar de experiência e conduzindo-a ao entendimento de doença incurável que gera periculosidade e invalidez, portanto, devendo ser excluída da convivência social. No Brasil, essa patologia vem carregada de um discurso de raça, impossível de ser deslocado da colonialidade que a criou, originariamente escravista e capitalista. As maiores vítimas dos manicômios – vale lembrar que mais de 60 mil pessoas foram mortas apenas no maior hospício do país, em Barbacena (MG), segundo Daniela Arbex (2013) – são em grande maioria pessoas negras e de classe baixa. O lucro da parceria público-privado estabelecido com os leitos dos hospitais psiquiátricos se solidificou como um bom negócio para a máquina capitalista. Isolar, internar, excluir, aplicar eletrochoques e lobotomias, manter pessoas em situação de cárcere insalubre, sem condições humanitárias de vida, foi também um investimento na invenção da patologia da loucura.

Somente a partir de meados da década de 1930 essa realidade passou a ser confrontada. Não é fato que se tenha superado os manicômios como realidade nacional, apesar da Lei nº 10.216 da Reforma Psiquiátrica e portarias adjacentes, bem como dos movimentos sociais e das políticas públicas antimanicomiais. Ainda existem hospitais psiquiátricos e nestes ainda se estabelece um tratamento mental desumanizado, que não compreende o ser na sua complexidade, mas antes

o seu sofrimento enquanto doença que o torna passível de descuido, descredibilidade, maus-tratos e exclusão.

Mas é certo que as conquistas antimanicomiais se demonstram irreversíveis e propulsoras de vidas, resistindo à ideologia de morte imposta como realidade social. Como também é definitiva a aliança entre arte e saúde como promoção de possibilidades de existência.

CONSTRUINDO “UMA SOCIEDADE SEM MANICÔMIOS”

Nos anos 1930, o psiquiatra Juliano Moreira, pioneiro do ensino da psicanálise em nível acadêmico, foi também pioneiro no enfrentamento dos poderes psiquiátricos, inaugurando outras leituras para o sofrimento mental e propondo com elas uma abordagem humanizada para os espaços hospitalares, através da instauração da ala de terapias como alternativa para uma condução arraigada nos abusos medicamentosos.

Já na década de 1940, a equipe liderada pela psiquiatra Nise da Silveira, propôs instaurar, nessa ainda recente ala de terapia do hospital, um atelier de artes plásticas. Influenciada pelos estudos de Carl Jung a respeito do inconsciente criativo, Nise da Silveira passou a experienciar a pintura como tecnologia de aproximação daquelas pessoas maltratadas pela internação compulsória. A partir dessa experiência, pôde notar um resgate da subjetividade do sujeito e do seu reconhecimento como tal, percebendo assim que a arte e o processo criativo poderiam agir na recuperação do sujeito de uma coisificação e anulação imposta pela realidade mortificadora dos hospitais psiquiátricos e suas práticas violentas de morte.

Essas duas experiências, encabeçadas por Juliano Moreira e Nise da Silveira, demarcam enfrentamentos aos métodos hospitalares violentos impostos no internamento, e também à compreensão do sofrimento mental como doença, que pela lógica manicomial demandaria cura, isolamento e punição, e ao caráter de lucro e utilitarismo dado às(aos) então chamadas(os) “doentes” pelo sistema institucional. Desse momento até o final dos anos 1970, esse confronto ainda se centrava dentro das instituições, fazendo com que o trabalho se desenvolvesse de forma limitada, já que refém de um sistema de violação precário, sem condições de produzir vida.

A partir dessas iniciativas, o cenário hospitalar no Brasil é marcado por um desejo latente de mudança entre os trabalhadores da

saúde, que não concordavam com a instituição manicomial. É nessa ambiência que, em 1978, Franco Basaglia, o célebre psiquiatra italiano, vem ao Brasil. Como líder da Reforma Psiquiátrica em Gorizia e Trieste, ele consegue alterar o modelo asilar italiano, implantando outras respostas ao sofrimento mental, por meio de recursos como o diálogo, o acolhimento, a participação, a convivência e o cuidado. Além da implantação de uma clínica participativa e acolhedora, também propôs os mecanismos da arte e do trabalho como parte integrante no tratamento.

Basaglia visitou o Hospital Colônia de Barbacena (MG), responsável pelo maior genocídio de pessoas em sofrimento mental em território brasileiro, nomeando-o de “Holocausto Brasileiro”. Em sua segunda visita, já em 1979, ele liderou as chamadas Conferências no Brasil, encontros que geraram a concepção da necessidade de superação dos modelos institucionais psiquiátricos, a construção de políticas antimanicomiais para a saúde mental, que mudassem nacionalmente o atendimento e abordagem às pessoas em condições de sofrimento mental e suas famílias, apontando assim para a mobilização que veio a se chamar Movimento Nacional da Luta Antimanicomial (MNLA).

No início da década de 1980, começaram então a nascer programas e iniciativas tanto dentro dos hospitais psiquiátricos nos núcleos de Terapia Ocupacional como na tentativa de consolidar outros espaços fora do ambiente manicomial, inclusive na busca de se estabelecer enquanto políticas públicas substitutivas aos manicômios. Se fazia necessário partir de uma lógica diferente da asilar para uma vinculação do sujeito com os laços que o reconectasse à vida social e à produção de subjetividades. Passou a se pensar em uma clínica ampliada, entendendo que ao campo da saúde mental era necessário que se articulasse a psiquiatria antimanicomial, a psicologia, a psicanálise, a assistência social, a terapia ocupacional e a arte. Foram propostos modelos distintos e correlacionados à realidade territorial e política local.

Uma das experiências mais importantes e efetivas para uma prática antimanicomial em território nacional passou a ser construída no final dos anos 1980 em Belo Horizonte (MG), sendo estabelecida enquanto política pública em meados de 1993. A Rede de Saúde Mental conta então com diversos dispositivos substitutivos aos manicômios, com a formação de uma rede de urgência

e emergência; acompanhamento psicossocial para a(o) conviva e sua família; oferta de criação, convivência e vida cultural, relação com a cidade e com o trabalho. A Política de Saúde Mental de Belo Horizonte representa um pioneirismo complexo para as políticas antimanicomiais, sendo referência tanto nacional quanto internacional. Entre tantas outras coisas, essa política considera que o cuidado em liberdade é uma “utopia em prática”, como a militância e as(os) trabalhadoras(es) locais designam a rede, demonstrando que serviços substitutivos aos manicômios, ao utilizarem tecnologias e recursos diferentes, são possíveis e exequíveis.

OS CENTROS DE CONVIVÊNCIA

A Rede de Saúde Mental de Belo Horizonte se estabeleceu como política substitutiva aos manicômios, e para isso implantou alguns “dispositivos estratégicos”, termo relacionado ao conceito de Michel Foucault (1979), para formações que respondessem às imposições dos biopoderes. Os Centros de Convivência são um desses dispositivos que trabalham na perspectiva dos enlances com a sociedade e a vida, pertença, convivência, criação, emancipação de vozes, enunciação e discursos, determinação de novos lugares para a loucura, descentralizando suas forças e recursos, manejando uma convivência comunitária, o tráfego pela cidade enquanto espaço público a ser ocupado pela multiplicidade das experiências, a fim de construir cidadanias possíveis.

Existem nove Centros de Convivência em Belo Horizonte, posicionados em cada uma das regionais geopolíticas municipais, integrados ao que chamamos atualmente de Rede de Atenção Psicossocial (RAPS), ainda junto dos Centros de Referência em Saúde Mental (CERSAM), análogo ao Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) para atendimento das urgências, acompanhamento clínico e terapêutico, das equipes de saúde mental presentes nas Unidades Básicas de Saúde (UBS), integrada ao Programa de Saúde da Família (PSF), das Residências Terapêuticas que recebem os egressos de Hospitais Psiquiátricos que depois de anos de internação e isolamento já não têm mais vínculos familiares, e da experiência de economia criativa e solidária através da geração de trabalho e renda (Incubadora Suricato).

O Centro de Convivência funciona na prática como um espaço de criação e convivência, oferecendo oficinas de linguagens artísticas, como artes plásticas – pintura, gravura, colagem, cerâmica –, poesia, audiovisual, música, teatro e artesanato. São oficinas também motivacionais, muitas vezes tanto quanto as conversas na varanda na hora do cafezinho, nas quais surge um projeto, uma ideia para ser desenvolvida, que inclusive pode utilizar de recursos e atores de oficinas distintas. O que se estabelece no Centro de Convivência a partir da experiência das oficinas e das outras atividades integradas é uma atmosfera que propicia a criação, o brotar e o desenvolver de ideias que movimentam a existência de outros modos, desvinculando da doença e pautando o cotidiano na produção de vida.

A arte foi, portanto, um recurso estratégico utilizado pela Rede de Saúde Mental, que percebeu nas experiências trazidas por Juliano Moreira, Nise da Silveira e Franco Basaglia, por exemplo, a potência da arte como exercício de vida, a criação como possibilidade de se produzir subjetividade, a convivência criativa como recurso de existência diante da escassez e da miséria humana impostas pela colonialidade manicomial.

A EXPERIÊNCIA POESIA É A NOSSA ESTRUTURA

O Centro de Convivência Providência (CCProv) é um dos dispositivos da Rede substitutiva do município de Belo Horizonte, localizado na regional norte da cidade, um território periférico e de baixa renda. A Oficina de Poesia & Vídeo mediada nesse espaço, culminou na experiência *Poesia é a nossa estrutura* (2015), objeto tratado aqui como movência analítica da discussão.

O grupo era constituído por oito convivas com presença mais fixa, quatro convivas menos frequentes e algumas(ns) outras(os) convivas que visitavam a oficina esporadicamente. Os encontros foram estabelecidos sobre um pano azul marinho estendido debaixo de uma árvore no quintal do CProv, porque se entendeu que o contato com o ambiente natural afetaria as condições de envolvimento do grupo. À sombra da árvore vivia-se poesia, lia-se, recitava-se, trocava-se sobre experiências de vida e pensamentos, escrevia-se, pensavam as cenas e gravavam vídeo-poemas, sustentando um cotidiano em que a poesia parecia dar acolhimento às perguntas

sem respostas, às dores sem remédios, dar possibilidades de serem vivenciadas de formas mais possíveis.

A presença da árvore se constituía alicerce, uma estrutura, a própria poesia, significantemente assim reinventada em resposta ao paradigma psicanalítico da patologização. A árvore, ativadora dos encontros, sentenciou como estruturante a poesia, movência de vida ante o determinismo dos poderes, criadora de acontecimentos que geraram potência de existir e reexistir, conceito de Ana Lúcia Silva Souza (2009), que geraram poesia como estado de vida, como estrutura, substância constituinte da movência do corpo, como organismo gerado e gerido pela convivência poética, pelo enlaçamento coletivo, pela potência relacional e por influências mútuas. Assim, *Poesia é a nossa estrutura* (2015), nomeou não só a própria vivência, mas ainda o média-metragem e livro de poemas lançados como consequência da experiência do grupo.

Um processo de trocas e conversas foi estabelecido, um tráfego por algumas poéticas diferentes em contemporaneidades, formas da escrita, abordagem temática, mas que tinham em comum a transgressão da existência, da narrativa e da língua. Do mesmo modo, as(os) convivas apresentavam sua poesia e diziam também sobre suas questões, criações, liam, discutiam e trocavam com o grupo, e das trocas se gerava alimento e motivação para escrever ainda mais.

Cada um(a) portava um caderno de bolso que deveria acompanhá-la(o) diariamente, contribuindo para que a poesia estivesse presente no seu cotidiano mesmo após a oficina. Nos encontros, essas anotações, anedotas, poesias ou ideias eram compartilhadas com o grupo e mais adiante tornaram-se conteúdo do livro publicado, aqui entendido enquanto fonte de pesquisa. Podiam dizer sobre medos, receios, aflições, angústias em relação à alguma situação vivida ou despertada, ou sobre as relações com os outros:

Eu e o outro
 Porque é o outro e eu
 Porque é eu e o outro
 Que pense eu no outro.
 (POESIA..., 2015)

Como também podia dizer sobre a própria poesia, a satisfação de estar envolvida(o) com a arte e a linguagem, e a constatação das

transformações subjetivas advindas desse envolvimento. Eram recorrentes, assim, poemas metalinguísticos:

A poesia já existia
Antes da imaginação
nas palavras ditas com emoção
Até antes da escrita
Estamos abertos todos os dias
A rimas e afirmações
ditas no dia-a-dia
das sabedorias vividas.
(POESIA..., 2015)

A experiência *Poesia é a nossa estrutura* (2015) partiu de uma metodologia experimental ditada e dilatada sobretudo pela sensibilidade de captar a matéria dos instantes para construir propostas coletivas, colocando interesse em todo elemento que pudesse produzir partilha. Para tanto, foi preciso ter escuta, apostar nas subjetivações como suspensão de realidades, ampliar os sentidos, o pensamento e os objetos, dar cama para que fluíssem ideias, ainda que desorganizadas, entendendo que o sumo que alimenta e nutre uma lógica criativa antimanicomial é a vida e sua urgência, bem como a valoração de outras razões e partilhas.

Os encontros proporcionados pelo grupo *Poesia é a nossa estrutura* (2015) têm um caro valor de grande acontecimento, que pode gerar incontáveis e potentes possibilidades na criação de novas subjetividades, pensamentos, forças motrizes, resistências, discursos e existências possíveis. Os encontros geram possibilidades de reexistir, conceito de Ana Lúcia Silva Souza (2009), que supõe criar outras formas de afetar e ser afetado, a partir de possibilidades inventadas, não apenas enquanto um estatuto de sobrevivência, mas também uma constante de criação de universos, ampliação de existências, invenção de caminhos, habitações e realidades, um posicionamento de vida.

A experiência desse grupo contribuiu para a construção de afirmação pessoal e coletiva, reconhecimento de si e do outro, fatores importantes para um grupo narrativo que historicamente sofreu tantas violações. Os encontros e diálogos estabelecidos dentro de uma partilha afetiva e criativa também auxiliaram no campo relacional, na criação de laços intersociais e na demonstração do quão

importantes para as práticas artísticas antimanicomiais são nossas tecnologias e recursos humanos. A criação em si se faz marcadamente necessária para a construção de subjetividades e para o entendimento do seu lugar no mundo. A experiência *Poesia é a nossa estrutura* (2015) demonstrou que a criação, a linguagem e a arte podem se estabelecer enquanto agenciamento de vida e produção de devir, como proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977).

A CONTRIBUIÇÃO DA ARTE E LINGUAGEM PARA A REEXISTÊNCIA

Os constructos sociais tais como estabelecidos pelos padrões ocidentais e, na experiência do Brasil, tendo sofrido ainda com a ocorrência da colonização, têm como base fundante uma estrutura de pensamento, comportamento e cultura pautada na represália de muitos grupos, como vimos. Em nome da totalidade da razão única, oficial e científica, os constructos se dão em detrimento da experiência de outras razões, que talvez pudessem responder com mais efetividade e produção de sentido às alteridades e singularidades dos sujeitos, ao mesmo tempo em que aos alicerçamentos de pertencimento e identidades de grupos e comunidades.

A arte então foi acionada como potência transformadora, como componente orgânico para a construção de possibilidades de vida, vínculos, representações, partilhas do ser para com a existência. A arte traria a oferta para o estabelecimento de um estado fluido de criação, um estado poético que agenciaria, segundo Deleuze e Guattari (1977), as relações do sujeito com o mundo que o cerca e que nele influi. Seria em si, a arte, uma movência provedora de recursos que poderiam tornar as negociações subjetivas, relacionais e socioculturais mais possíveis. Naidna de Souza anuncia em *Poesia é a nossa estrutura* (2015): “Poesia – tudo podemos com essa que nos fortalece”, como se portasse um amuleto que a munisse de força para trilhar seu caminho e que, ao mesmo tempo, este exercesse sobre ela, ou melhor, sobre “nós” um fortalecimento, uma maior disposição para os enfrentamentos.

Ao anunciar “A arte dá o aval pra gente existir”, (POESIA..., 2015) Naidna de Souza então aponta para o lugar onde a fala desse grupo é possível, onde a enunciação é autorizada pelo próprio campo, onde trafega com aval, sem receio. A experiência da arte e da linguagem

vem aqui abrir um universo de possibilidades, porque movimenta recursos ligados à produção e reordenação de subjetividades, à expansão do corpo sensível e à compreensão do próprio sensível como mecanismo possível na partilha de vida e nas tessituras das relações. O sofrimento também advém do controle do imaginário, da tentativa corrente, histórica e geracional de corromper as pulsões de vida. Quando a resposta ao controle se faz estímulo, há um desvio desse controle, um desvio na linguagem padrão, um desvio sobre aquilo que pode ser dito, sobre quem pode dizer.

A poesia, arte, linguagem se fazem, aqui para nossa análise, algo como um modo de estar no mundo, que transgride a literatura em forma, entrecruza linguagens e soergue se construindo. O corpo sendo significante que exprime fala, trafega transformado por sua emancipação, performa conquista. A partir do mesmo movimento, as vozes historicamente violadas, silenciadas e negligenciadas pelo processo manicomial, se descolam do estigma do delírio e, na tentativa de emancipação pela linguagem, passam a se reorganizarem, podendo produzir discurso.

Paul Zumthor (2007), quando pensa a poesia e a oralidade, evoca o conceito de performance como modos de existir, de se relacionar, comunicar, de se comprometer com a vida e produzir devir. Entende que poesia não é apenas a palavra articulada, o verso, a escrita, e nem mesmo a oralidade em si, mas algo que atravessa a oralidade porque existe no transversal da relação entre o fazer e o ser, entre a existência e o ofício. Como o repentista que tem no verso o ofício ao mesmo tempo que a narrativa da sua vida, quando versa, performa a própria vida. O verso e o ato de versar são assim a essência do viver, que não termina onde a vida começa, mas se enlaça a todo tempo com ela, e faz da poesia a performance da existência, da arte uma experiência, da criação e linguagem duplas da vida.

A POESIA COMO PROPULSORA E AGENTE DA VIDA

A experiência da arte tem devolvido dignidade de vida pra essas pessoas que foram agrupadas socialmente pelo paradigma loucura *versus* normalidade, e que tiveram suas existências violadas pela violência dos maus-tratos, tanto institucionais quando socioculturais. Outros modos de existir, pensamento desenvolvido na dissertação

Poesia é a nossa estrutura: arte, luta e artevida (2020), têm sido acionados na prontidão dos soerguimentos desses corpos, em um trabalho junto à clínica. A poesia, sobretudo enquanto experiência, gera consequências tanto para os universos individuais quanto coletivos, provoca algo como “catarses individuais”, instrumentalizando a realização existencial da(o) própria(o) poeta, que através dela se organiza, afirma e negocia com a humanidade e o universo, como pensa Mário Faustino (1976). A poesia tem um caráter efetivo de transformações dos sujeitos na relação com a sociedade, influenciando na sua capacidade de senti-la, pensá-la e agir sobre ela:

Por isso que, em estado de poesia, elas [as pessoas] influirão sobre outros indivíduos (a poesia ensina) até contribuir para a modificação da tradição ética da sociedade. O poeta deve formar sua própria ética no entrechoque de sua luta contra o universo. (FAUSTINO, 1976, p. 57)

Nessa perspectiva, a vivência da poesia estimula a propagação dela mesma, além de uma ação política para o ser diante do que o cerca, devolvendo a este interesse íntimo de ressignificar e interesse social, e contribuindo para construir laço entre sujeito e sociedade. Tal nova ordem ética estabelecida oferece ao sujeito emponderamento, reconhecimento de si e das suas capacidades, a partir de um “conhecer poeticamente o mundo”. A experiência poética pode também agir sobre o sujeito com potente capacidade de movência, contribuindo ativamente para a formação de utopias, das quais brotam ideologias e sistemas de vida, ideias, criação de um clima social e alimentação de um movimento pautado na transformação das coisas que o circunda, dos laços sociais, ainda segundo Faustino (1976). Nesse sentido, escreve Cris Gomes:

A poesia vem ao lápis nesta noite fria
e conforta o coração de quem sofria
Com um copo de café ao lado imagino
a fumaça trançando seu rosto maquiado
Coloco as letras pra fora e presumo que realmente
você não está lá fora
Minha mente perturbada te adora
rimas e versos você me dá vitória.
(POESIA..., 2015)

A poesia pode reinventar e redefinir o espelho do sujeito, seu olhar e reconhecimento de si mesmo, enquanto pode também reestabelecer vínculos relacionais e sociais, a partir de uma ética poética compartilhada. A poesia inventa, e seu caráter de invenção perfura a vida nas suas instituições simbólicas, sociais, culturais e relacionais, partindo da consideração do poema como um objeto vivo, na medida em que age sobre as consciências como palavras vivas, como palavras coisas, que se agitam e modificam o que existe.

O estado poético ou a experiência da poesia se fazem movimento, não se estabelecem como algo estático, propício à uma fruição passiva. A poesia, a linguagem poética, a palavra e sua estética se articulam movimento a todo tempo, porque vivem nos emaranhados da escrita, da leitura, interpretação, representação, comunicação, criação de pensamento, produção estética, invenção de sentidos, arte. Todos os mecanismos de movimento da linguagem são mecanismos vivos, nunca exatos, influem e transformam a si como a tudo o que existe. A linguagem se constrói assim como um organismo vivo, como as palavras, palavras coisas. “A poesia é a matéria do desejo”, como afirma o conviva Jet no livro *Poesia é a nossa estrutura* (2015).

Retornando a Mário Faustino, a linguagem, porque movimenta, modifica, perfura os padrões e reestabelece éticas, se faz utensílio único e requisito indispensável ao desenvolvimento da cultura. Em resistência, uma resposta de vida diante do aniquilamento se faz a partir da reinvenção do lugar social marginalizado, na reestruturação dos corpos e vozes banidas, em um processo de cura de feridas abertas. Corpos com vozes arrancadas se reinscrevem na existência enquanto potência motora, sensível, dilatada para uma ressignificação de si mesmos e da própria margem, da vala, da esquina, da encruzilhada, transformando o não lugar ou o lugar negado em assentamento de forças resistentes para a construção de novas existências.

Daí, nascem línguas distintas, esses outros modos de existir, em outros *locus* de saberes, e porque não em outras literaturas, mesmo que ainda desautorizadas, reivindicando vida, expansão, e constatando diante de tudo o que já lhe fora negado, que as vozes vingaram. Essas outras línguas não dizem sobre léxicos ou conjunto de palavras e sentidos articulados, mas sobre outros conjuntos de pessoas, de vozes, narrativas e alteridades. Quando partimos desse entendimento expandido de poesia, pensamos em outros modos de existir e negociar com a vida roubada, considerando reinvenções

e possibilidades criadas. A poesia existe dialeticamente ao ser, ou como queria Naidna de Souza em *Poesia é a nossa estrutura* (2015): “A cultura da poesia está dentro de nós”.

A ideia de poesia que aqui forjamos afirma possibilidades de cabimento de universos individuais e coletivos, integralidade, produção de devir, devolução de vida e convivência social. Comunica dialeticamente e criativamente as realidades internas e as relações psicosocioculturais, reconstruindo a arte e a experiência da linguagem, infringindo e modificando-a também. Conclamamos uma poesia que possa responder e agenciar as pluralidades e ao mesmo tempo as singularidades, uma língua que destoa, a palavra que arranha e dialoga com a vida. Pensamos na ressignificação dos entendimentos historicamente destinados à existência de pessoas em situação de sofrimento mental entendidas como loucas: “a doida da encruzilhada”, “a maluca da praça”, “o doido da venda” ressignificam e dignificam seus lugares de margem com o auxílio da poesia. E, a partir desses lugares, passam a produzir devir, a inventar modos de existir, passam a salvar suas próprias vidas, a modificar o sistema sociocultural que o significou outrora a partir da doença, passa a rasurar seu lugar na história.

REFERÊNCIAS

- ADÉLCIO, B.H. P.; CAMPOS, D.; EUSTÁQUIO, A. (org.). *et al.* *Poesia é a nossa estrutura*. Belo Horizonte: Independente, 2015.
- AKOTIRENE, C. *O que é interseccionalidade?*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- AMARANTE, P.; NUNES, M. A reforma psiquiátrica do SUS e a luta por uma sociedade sem manicômios. *Ciência e Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 23, n.6, p. 2067-2074, 2018.
- ARBEX, D. *Holocausto brasileiro- vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- BASAGLIA, F. *A Psiquiatria Alternativa: contra o pessimismo da razão, o otimismo da prática- conferências no Brasil*. São Paulo: Ed. Brasil Debates, 1979.
- BORGES, J. *Encarceramento em massa*. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

BRASIL. Lei nº 10.216, de 6 de abril de 2001. IPI Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 139, n.69-E, p. 2, 9 abr. 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LEIS_2001/L10216.htm. Acesso em: 7 fev. 2019.

CARNEIRO, S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COSTA, J. F. *História da Psiquiatria no Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka – Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1977.

FAUSTINO, M. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FOUCAULT, M. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, A. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, 2016.

NOVAES, A. P.; SOARES, M.; ZACCHÉ, K. Centros de Convivência: Novos Contornos na Cidade. In: NILO, K.; MORAIS, M. A. B.; GUIMARÃES, M. B. L. *et al.* (org.). *Política de Saúde Mental de Belo Horizonte*: o cotidiano de uma utopia. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Saúde de Belo Horizonte, 2008. p. 161-166.

OLIVEIRA, C. L. *“Basaglia” e as práticas reabilitativas no Centro de Convivência*. 2016. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

POESIA é a nossa estrutura. Direção: Ana Carolina Pedrosa Pontes. Belo Horizonte: [s. n.], 2015. (22 min). Disponível em: <https://www.anapedrosa.com.br/curadorias>. Acesso em: 20 out. 2020.

PONTES, A.C. P. *Poesia é a nossa estrutura: árvore, luta e artevida*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens com ênfase em Leitura, Literatura e Identidades) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2020.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental, 2005.

SOUZA, A. L. S. *Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento Hip-Hop*. Campinas: Instituto de Estudos de Linguagens, 2009.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAPÍTULO 2

Liberdade controlada

Uma análise das adaptações em quadrinhos de *O Cortiço* tendo a escola como foco mercadológico

Brenda Viana Feitosa

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, serão discutidas as questões que se desenvolvem acerca das adaptações de clássicos da literatura para os quadrinhos, com foco no romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, e suas duas adaptações em Histórias em Quadrinhos (HQs), as quais conservam o mesmo título da obra-fonte. A primeira adaptação foi produzida por Ronaldo Antonelli, Francisco S. Vilachã e Fernando A. A. Rodrigues, em 2007, e a segunda foi elaborada por Ivan Jaf e Rodrigo Rosa, em 2010.

Para a realização do estudo, será discutida “A autonomia relativa da adaptação mediante o seu contexto de produção”, que visa

discorrer sobre as temáticas relacionadas à adaptação, ao contexto de produção, ao conceito de pós-produção e a prática DJ, além de fenômenos que possibilitam o esclarecimento sobre essa prática, a de adaptar, tão constante no século XXI. Além disso, será apresentado um panorama para se compreender como as adaptações são vistas na sociedade, o que permite um maior esclarecimento acerca das temáticas que serão tratadas nos próximos capítulos.

Para além, na seção “As adaptações em quadrinhos a serviço da escola”, será feita uma análise do contexto de produção das adaptações no Brasil, tendo em vista que as HQs examinadas neste trabalho foram produzidas após o incentivo governamental para o uso dos quadrinhos em sala de aula, a partir da homologação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), em 1997. Aqui, será analisado o modo como as editoras foram estimuladas a unirem dois mundos em um só: os clássicos da literatura brasileiras e as histórias em quadrinhos.

A AUTONOMIA RELATIVA DA ADAPTAÇÃO MEDIANTE O SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Ao contrário do que geralmente se pensa, a prática da adaptação da literatura não se deu com o surgimento dos filmes adaptados de livros. De acordo Linda Hutcheon (2013, p. 2), “os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo – e para quase todas as direções possíveis”, ou seja, a literatura dialogava com peças de teatro, músicas, danças e afins. Nós, da contemporaneidade, ainda fazemos usos recorrentes dessa prática e em proporções ainda maiores que a dos vitorianos, o que leva a literatura adaptada a estar presente em grande parte da vida da sociedade atual.

Apesar da literatura adaptada ser bastante frequente e visível na nossa cultura, há um preconceito que a ronda de maneira incisiva. Esse tipo de produção é vista como inferior, sendo abordada na condição de existir apenas em detrimento de um texto tido como o original. São diversos os fatores responsáveis por essa visão, podendo-se levantar como pontos principais – que envolvem a produção de uma adaptação – a retirada de características marcantes do texto original, como marcas linguísticas do autor, a modificação do contexto histórico nas produções adaptadas, tanto da obra como

do contexto representado na obra, entre outros, principalmente quando há uma mudança de gênero textual e o texto original é adaptado para um outro formato.

Essa visão depreciativa das adaptações, mostradas como “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores”, como analisa James Naremore (2000, p. 6), é perpetuada por duas instâncias importantes para se compreender a manutenção desse pensamento até os dias atuais: a academia e a mídia. Quando se trata da mídia, representada pelas resenhas críticas jornalísticas, os termos utilizados para se referir às adaptações são ainda mais preconceituosos, como observa Robert Stam (2012): “traição”, “deformação”, “perversão”, “infidelidade” e “profanação” são alguns dos adjetivos que prezam pela manutenção do baixo *status* da adaptação. No caso da academia, isso também se dá em estudos comparativos que buscam a “fidelidade” da adaptação em relação ao texto-fonte, em uma tentativa de mostrar que o texto adaptado é inferior ao texto tido como o original e que está a todo momento com o intuito de, pura e simplesmente, copiar.

Em seu artigo, “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade a intertextualidade” (2012), Robert Stam trata das questões da adaptação e aponta possíveis tópicos que podem ser tidos como os fatores principais para que exista o preconceito em relação a esse tipo de literatura. Apesar de o autor trazer essas questões ligadas às adaptações de livros para o cinema, é possível identificar em seu texto as características gerais que podem ser relacionadas ao menosprezo direcionado a toda e qualquer adaptação, como por exemplo:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); [...] 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na ‘religião do livro’, a qual Bakhtin chama de ‘palavra sagrada’ dos textos escritos); [...] 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente ‘menos’: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme ‘puro’). (STAM, 2012, p. 21)

Considerando as reflexões de Robert Stam sobre os possíveis motivos para a adaptação ser vista de maneira inferior, é preciso que se compreenda o que é a adaptação e como ela se define. Segundo Linda Hutcheon (2013, p. 1), “tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”. Sendo assim, a adaptação pode ser vista como uma maneira de adequar determinada obra, neste caso, um livro, para um novo gênero ou formato.

A partir desse conceito, se compreende que a adaptação, indo muito além do lugar de inferioridade a ela reservado, tem como objetivo principal possibilitar a transmutação de uma obra para as mais diversas formas, escritas e contextos. Como acréscimo, é possível inferir que essa possibilidade de transmutar permite que determinada história avance para locais da sociedade em que a literatura canônica e elitizada não aterrissou, possibilitando o conhecimento de determinada obra por um público maior e menos seletivo.

Além disso, o tema da adaptação também provoca o surgimento de questões a serem debatidas e defendidas no campo jurídico. Quando se remete ao imaginário de que a adaptação é tratada muitas vezes como uma “cópia” ou como uma atividade que “tira proveito” das obras-fontes e de seus autores, é possível o apoio da legislação brasileira, para quem pretende se dedicar à produção de uma obra adaptada. Isso porque compreende-se que as obras adaptadas são produzidas em contextos distintos e entre outros, assim como defendem Nivaldo dos Santos e Tiago Ducatti de Oliveira e Silva (2017, p. 4), que, ao citarem a legislação brasileira, afirmam que as adaptações

[...] estão previstas na legislação, não interferem na exploração natural da obra, e não causam prejuízos injustificáveis ao autor, não podem ser classificadas como exceções aos direitos de autor, levando-se em consideração que a maneira de se expressar o conteúdo é diferente. Por conseguinte, a adaptação se revestirá de autoria, não podendo ser classificada como simples reprodução da obra.

Dessa forma, compreende-se que uma das principais características de uma adaptação é a autonomia em relação ao texto-fonte ou original. A autonomia de um texto faz com que este tenha credibilidade e obtenha *status* no campo literário e cultural. Com isso, uma

adaptação busca se distanciar, inovar ou radicalizar quando se trata de modificar uma obra já existente, o que torna possível perceber, na adaptação, novidades feitas a partir de um novo olhar, visando (algumas vezes) um novo público e procurando por infinitas possibilidades de transmutação do texto tratado como fonte. Ou seja, no momento em que a adaptação se distancia da obra original, é ali em que se pode perceber a “genialidade” de um autor, visto que o adaptador traz a sua própria identidade, características e estilística para o texto. Para criar, é preciso mudar, sair, mexer, modificar.

Partindo da ideia de que a adaptação constitui uma produção que modifica uma obra que já é encarada como um texto “pronto”, é possível fazer aqui uma conexão com a ideia de Nicolas Bourriaud acerca da pós-produção. Segundo o autor de *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009, p. 13, grifo do autor), esse termo técnico é utilizado “no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais”. O termo “pós-produção” serve para dar conta de um novo conceito de arte, pois “não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção”. É preciso entender que há um contexto de produção em cada livro a ser produzido.

Outro destaque do pensamento de Bourriaud (2009, p. 41) está ligado à concepção de DJ. Para ele, “o trabalho de um DJ consiste na concepção de um encadeamento em que as obras deslizam umas sobre as outras, representando ao mesmo tempo um produto, um instrumento e um suporte”. (BOURRIAUD, 2009) O produto remodelado pode se transformar em uma obra completamente nova, tendo como elemento primordial o *mix* de ideias e de fontes. Dessa forma, é possível introduzir a prática da adaptação nesse contexto de pós-produção, já que tal prática também se utiliza de obras já “prontas” para a criação de outras.

Bourriaud (2009, p. 14) traz ainda questões sobre a modificação no conceito de originalidade no mundo da arte e cita o filósofo Ludwig Wittgenstein, quando este exclama a frase “não procure o significado, procure o uso”. E no momento em que o conceito de originalidade se modifica, os autores passam a buscar por ideias a serem produzidas em cima do que já existe. Ou seja,

agora, pretende-se modificar a obra e trazer mais consumidores (afinal, a obra passa a ser um produto a ser consumido). Quanto mais uma obra é apropriada e se renova através de suas adaptações, mais ela consegue atingir outros públicos, o que faz com que essa obra, não importa a forma em que seja transmutada, torne-se um produto rentável, visto que as adaptações – filmes, quadrinhos, entre outros – representam uma grande fatia do mercado cultural na atualidade.

Tomando-se como exemplo as adaptações de clássicos literários brasileiros para os quadrinhos, nota-se que essas produções se tornam muito prolíficas no mercado editorial. Um fator que possibilita esse crescimento está ligado à facilidade da publicação, mediante as leis de direitos autorais no Brasil, que protegem os direitos de propriedade de uma obra até 70 anos após a morte do seu autor. A partir desse tempo, a obra entra para o domínio público, o que torna possível adaptá-la sem a preocupação com questões jurídicas relacionadas à lei de propriedade. Outro fator relevante para o número crescente de adaptações em quadrinhos de clássicos da literatura é a expectativa de que essas produções sejam absorvidas pela escola, como uma estratégia para aproximar os jovens estudantes, visto que os quadrinhos adaptados trazem os clássicos em uma nova roupagem, de forte apelo visual.

Partindo dessas observações, atentar para o contexto de produção no qual uma obra é adaptada permite relativizar o conceito de autonomia da adaptação. Se, por um lado, o mercado divulga essas produções adaptadas e assim contribui para dar ao público a chance de conhecer novas versões dos clássicos, expondo a liberdade da adaptação enquanto arte de pós-produção, por outro lado, não há garantia de que todas essas adaptações são tão livres e autônomas quanto poderiam ser. Apesar de se tratar de um novo modelo de texto a ser apresentado para o mercado consumidor, há uma forma de adequação ao que o mercado quer, busca e necessita. Então, no momento em que uma adaptação precisa se adequar ao que está vendendo mais ou ao que está “em alta”, há também uma perda de sua autonomia criativa ou produtiva. Diante de muitas adaptações que pretendem se distanciar e criar novas raízes entre os leitores, trazendo descobertas infinitas a partir de um novo olhar sobre o texto, existem outras que necessitam e buscam seguir justamente o caminho contrário.

No mercado editorial, há também regras estabelecidas para a produção dessas adaptações em quadrinhos, assim como afirma Gonçalo Junior em seu artigo “A onda de adaptações literárias e as armadilhas do mercado” (2009). Nesse artigo, o autor relata as exigências feitas pelas editoras, como, por exemplo, o prazo estipulado de apenas 12 meses para a produção do material. E se o adaptador assim não o fizer, será substituído por outro. Além disso, o autor também aborda a questão dessas adaptações serem vendidas, majoritariamente, para o governo federal, a fim de serem consumidas na escola, o que faz com que certas necessidades devam ser atendidas mediante o público que irá consumi-las.

Ao produzir uma obra que já está destinada para um determinado público, é preciso pensar em como conectar a obra com o seu leitor, havendo, conseqüentemente, toda uma preocupação em atender ao que se espera dessa obra. No Brasil, o contexto de produção das adaptações de clássicos em quadrinhos está ligado ao incentivo do governo federal, que pretende promover a leitura dos clássicos brasileiros pelos jovens, valendo-se, para tanto, de produções que tragam uma linguagem e um gênero textual mais próximos do universo desse público jovem. Compreende-se que o público em questão fará a sua primeira leitura de determinados clássicos através das adaptações em quadrinhos que lhes serão oferecidas.

Em um contexto no qual se produz adaptações em quadrinhos para que crianças e adolescentes em fase escolar tenham acesso à literatura canônica, os adaptadores não terão absoluta autonomia na criação de suas produções. Esse abalo da autonomia da adaptação se dá pela necessidade primordial de que o texto adaptado não perca a “essência” da obra-fonte, apesar de promover a modificação de linguagem e formato. Daí que, na maioria das vezes, o texto da adaptação conserve o mesmo título da obra-fonte clássica, bem como o nome do autor canônico se faça presente na capa. Apenas esses fatores não implicariam na perda da autonomia da adaptação, apesar de serem grandes características para se pensar nessa perda. O que de fato relativiza a autonomia de uma história em quadrinhos adaptada de um clássico é a necessidade de fazer com que a adaptação se apresente da maneira mais próxima possível do texto clássico.

Mediante esse contexto de produção das adaptações em quadrinhos, a liberdade dos adaptadores para criar o novo a partir

do texto antigo não é prioridade. Se os quadrinhos funcionam como uma forma de introduzir os clássicos na sala de aula de uma maneira, talvez, mais lúdica, ainda assim, o objetivo maior é o de que os estudantes aprendam, compreendam e leiam o clássico em questão. É preciso passar a seguinte ideia para o público consumidor: apesar de se tratar de uma obra que passou a ser abordada por meio de outra linguagem, como a dos quadrinhos, o texto clássico ainda pertence ao seu autor original, ainda mantém a sua essência, havendo o máximo de esforço para que o contexto social e histórico representado na escrita do clássico ainda se mantenha no quadrinho adaptado. É como afirma Lielson Zeni ([19--] apud LIMA, 2012, p. 1), em uma entrevista para o *Jornal Metodista*, quando trata da questão da fidelidade na adaptação de clássicos para os quadrinhos: “se pretende que a sua adaptação seja um auxiliar ao texto original, então o que vai exigir é que ela seja mais fiel possível”. Ou seja, se o objetivo é trazer essa nova obra como um suporte ou atalho para a obra canônica, é preciso que se remeta ao que está no texto-fonte.

Quando esse *status* de suporte é dado para uma adaptação, percebe-se o quanto a questão da autonomia vai depender do seu contexto social e de produção, visto que o objetivo do porquê se fazer determinada adaptação é o pilar para que a adaptação se realize. Se o principal objetivo é adaptar um texto canônico da maneira mais fidedigna possível, trazendo-o em um novo gênero, que confere o *status* de novidade, e levando-o para a escola como justificativa para introduzir a leitura dos clássicos, essa adaptação perde a sua autonomia. Afasta-se daquele conceito inicial sobre o que é, como se caracteriza e como se produz uma adaptação, a partir do qual se compreende que adaptar também é criar.

Um outro fator que merece destaque está ligado ao fato de como os clássicos são vistos na escola e da forma como eles são trabalhados em sala de aula, quando há a tentativa de aproximá-los do público leitor que ainda é juvenil. Como afirma Ligia Chiappini em seu livro *Reinvenção da Catedral: língua, literatura, comunicação, novas tecnologias, políticas de ensino* (2005), há uma forma já estabelecida de como a literatura se apresenta aos alunos, quando se tenta fazer o uso de outras linguagens e multimídias: “Frequentemente, isso se faz de modo exagerado, equivocado e exclusivista, principalmente quando se parte do princípio de que a literatura, até então

ensinada na escola, seria elitista e que os produtos de massa seriam mais democráticos”. (CHIAPPINI, 2005, p. 272)

Compreende-se então que essa visão sobre a literatura e o clássico, associados à escola, permite que se façam tentativas de torná-los mais acessíveis. Então, é nesse momento que as adaptações de clássicos se encontram, visto que o ponto primordial é o contato dos jovens com os textos canônicos brasileiros. Ao trazer uma nova roupagem, como por exemplo, a da linguagem dos quadrinhos, é possível que a mescla favoreça a inserção dos jovens leitores junto aos clássicos nacionais.

Partindo desse preceito, se houvesse uma autonomia genuína e a produção realizada tivesse como objetivo simplesmente a remodelação da forma como *O Cortiço* (2007) se apresenta, as obras serão produzidas com o intuito de atender às necessidades existentes neste círculo de leitores, o que as torna dependentes de um resultado a ser alcançado. Com isso, a literatura adaptada em quadrinhos vem como um auxiliar no sistema de aprendizagem do aluno, o que não é negativo, mas acaba sacrificando a capacidade da adaptação em quadrinhos de projetar a sua autonomia enquanto linguagem. Quando se pretende produzir com objetivos já pré-dispostos, perde-se a liberdade na hora da criação e escrita da obra adaptada.

Partindo desse preceito, é possível compreender a questão a respeito da fala de Ligia Chiappini (2005, p. 273), quando menciona sobre a competição que se abre entre escola e a mídia, ao afirmar que “a escola passa a querer concorrer com a mídia”. Como a escola pretende se aproximar mais dos alunos, fazendo uso de recursos que são utilizados para o entretenimento fora dela, cria-se uma competição para poder promover o interesse do aluno naquele conhecimento que se está querendo transmitir. Com isso, é possível identificar mais um aspecto que torna a autonomia dos clássicos em quadrinhos relativa: essa escolha é feita anteriormente, ou seja, no momento da produção, para que se usem artifícios que sejam aproveitados da melhor forma em sala de aula, além de possibilitarem o despertar da atenção dos alunos para a leitura.

Utilizar de recursos como estes é necessário e realmente possibilita uma maior interação dos alunos com os clássicos literários ou qualquer outro assunto que seja abordado nas HQs. Porém, no momento em que são estudadas ações para se promover a leitura na sala de aula, levando em consideração gêneros que aproximem

os alunos, a adaptação perde a sua autonomia e reforça, mais uma vez, o *status* de auxiliar da leitura ou de “muleta”. Com isso, há uma necessidade de atender ao que o público – neste caso, alunos, professores e governo – necessita e produzir uma obra que também dará retornos financeiros, afinal, o seu destino final já está previamente determinado.

Sendo assim, uma obra que já tem o seu destino traçado, que já tem um público definido e cuja produção passou por limitações quanto se tratou de modificar – além do gênero – a obra-fonte, não pode ser definida como uma adaptação que pretende se distanciar e obter grande autonomia enquanto obra independente. A real intenção é se aproximar ao máximo da obra clássica originária, usar recursos de aproximação – como manter o nome da obra, manter o nome do autor e não transformar a história de acordo com o tempo do processo adaptativo –, deixando, assim, a autonomia de lado.

AS ADAPTAÇÕES EM QUADRINHOS A SERVIÇO DA ESCOLA

Quando se trata de uma adaptação, é sempre importante compreender que provavelmente acontecerá a modificação da obra primária para um outro gênero, levando em consideração que, na maioria das vezes, o objetivo é trazer novos leitores ou admiradores da obra-fonte, abrangendo o público através de um novo formato e uma nova maneira de apresentar o texto-fonte para o mercado consumidor. Ou seja, o traço da inovação em uma obra adaptada sempre é necessário, visto que a principal característica de uma adaptação é remodelar a obra, de acordo com as necessidades ou razões do adaptador, trazendo uma liberdade relativa. É libertária enquanto obra que visa transcender as ideias da obra-fonte, mas relativa visto que, a depender dos motivos mercadológicos para a produção da adaptação, pode limitar os poderes dos adaptadores na medida em que podem inovar – de acordo com gênero, forma de narrar, entre outros –, mas não tanto. Além disso, nem sempre os gêneros são escolhidos de forma aleatória para representação de uma adaptação. No caso das adaptações em quadrinhos de clássicos brasileiros, o governo federal brasileiro teve grande responsabilidade na ampliação desse mercado e na forma como essas produções foram adicionadas na

sala de aula. Como afirma Rachel Monnier Ferreira, em seu artigo “A inclusão das histórias em quadrinhos na educação brasileira” (2015, p. 2), os quadrinhos passam a ser obrigatórios no currículo escolar:

[...] Em 1997, com a elaboração dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), as Histórias em Quadrinhos se tornaram um gênero obrigatório a ser trabalhado pedagogicamente com os alunos em diferentes disciplinas. A menção às HQs no texto dos PCN pode ser compreendida como uma nova forma de se conceber essas histórias evidenciando, portanto, sua evolução no contexto educacional.

Como aborda Ferreira, os quadrinhos passam a ser requisitados na sala de aula e é preciso achar formas de trazê-los de maneira eficiente no currículo. Com a elaboração dos PCNs, os quadrinhos são pensados para a escola e o mercado editorial aproveita a oportunidade para se lançar nesse mundo quadrinizado. É como pode-se identificar no próprio texto dos PCNs de 1997, quando se aplica o uso dos quadrinhos para tratar de questões como temas transversais, mas também para utilização e explicação em outros conteúdos a serem ensinados:

Os conteúdos dos temas transversais, assim como as práticas pedagógicas organizadas em função da sua aprendizagem, podem contextualizar significativamente a aprendizagem da língua, fazendo com que o trabalho dos alunos reverta em produções de interesse do convívio escolar e da comunidade. Há inúmeras situações possíveis: produção e distribuição de livros, jornais ou quadrinhos, veiculando informações sobre os temas estudados; murais, seminários, palestras e panfletos de orientação como parte de campanhas para o uso racional dos recursos naturais e para a prevenção de doenças que afetam a comunidade; folhetos instrucionais sobre primeiros socorros; cartazes com os direitos humanos, da criança, do consumidor, etc. (BRASIL, 1997, p. 32)

Há também a adesão dos quadrinhos para se recorrer em sala de aula, quando se trata dos gêneros que são adequados para o trabalho com a linguagem escrita, assim como é demonstrado nos blocos de conteúdos voltados para o ensino da Língua portuguesa:

Gêneros adequados para o trabalho com a linguagem escrita:

- cartas (formais e informais), bilhetes, postais, cartões (de aniversário, de Natal, etc.), convites, diários (pessoais, da classe, de viagem, etc.); quadrinhos, textos de jornais, revistas e suplementos infantis: títulos, lides, notícias, resenhas, classificados, etc.;
 - anúncios, slogans, cartazes, folhetos;
 - parlendas, canções, poemas, quadrinhas, adivinhas, trava-línguas, piadas;
 - contos (de fadas, de assombração, etc.), mitos e lendas populares, folhetos de cordel, fábulas;
 - textos teatrais;
 - relatos históricos, textos de enciclopédia, verbetes de dicionário, textos expositivos de diferentes fontes (fascículos, revistas, livros de consulta, didáticos, etc.), textos expositivos de outras áreas e textos normativos, tais como estatutos, declarações de direitos, etc.
- (BRASIL, 1997, p. 34)

Apesar de serem indicados para o uso em sala de aula apenas em 1997, através dos PCNs, há muito tempo já existiam quadrinhos brasileiros de forte influência e credibilidade, como o originado por Maurício de Sousa, *Turma da Mônica*, que eram vistos apenas como uma leitura de prazer para os alunos. Dessa forma, apesar dessas tirinhas serem adicionadas ao ensino, foram produzidas obras específicas a partir dessa regulamentação, as adaptações de clássicos brasileiros em HQ. Com isso, cria-se uma nova categoria de HQs, que alia a credibilidade de um texto canônico, com o novo gênero indicado nos PCNs.

A forma como os clássicos brasileiros são retratados e trabalhados é uma constante discussão no mundo acadêmico, visto que se pode “partir do princípio de que estes clássicos são abordados em sala de aula de maneira elitista”, como afirma Ligia Chiappini no livro *Reinvenção da Catedral* (2005, p. 35). Com toda essa questão em volta dos clássicos brasileiros, é compreensível o grande estouro em volta da ideia das adaptações dos canônicos, que traria duas soluções, de uma vez só, para duas questões levantadas a respeito

da literatura em sala de aula: a requisição dos quadrinhos e a literatura canônica como elitista. Com as adaptações em quadrinhos, é possível trazer a literatura clássica brasileira para sala de aula de maneira que seja possível uma introdução literária mais conectada ao público leitor, visto que as HQs trazem uma nova linguagem e formato, além de cumprir com os requisitos dos PCNs.

Com essa solução surgindo como principal pauta para a solicitação dos quadrinhos e constante dificuldade no ensino e introdução à leitura dos canônicos brasileiros, surge o interesse do mercado editorial para a crescente demanda de clássicos adaptados em HQ. Como o contexto de produção se tornou favorável, devido à regulamentação dos PCNs, o interesse em produções que contenham a fórmula “quadrinhos + clássicos” se expande e atinge grandes editoras. Considerando que o governo federal, por meio de ações promovidas principalmente pelo Ministério da Educação (MEC), é o principal comprador brasileiro de livros, as adaptações dos clássicos vão representar, portanto, um *boom* no mercado editorial, de acordo com Fernanda Isabel Bitazi (2015). Além disso, Ramos (2012, p. 243) reforça que,

[...] como o Governo Federal tendia a priorizar adaptações literárias nas seleções, começou uma corrida de ouro para incluir algum título na lista. Mesmo editoras que não tinham tradição de publicar quadrinhos começaram a lançar adaptações.

Além da favorável situação de produção, é preciso analisar o quanto os quadrinhos propiciam uma nova roupagem em matéria de linguagem. Em *Os Quadrinhos: linguagem e semiótica* (2015, p. 39), Antônio Luiz Cagnin defende que “a HQ é formada pela intersecção de dois conjuntos: literatura e imagem”, o que nos leva a compreender que além de uma literatura, as HQs são uma mídia que tem como responsabilidade a fusão dessas duas propriedades. Essa ideia também é defendida por Will Eisner (2010, p. 2), que trata esse uso como Arte Sequencial e afirma que “as histórias em quadrinhos apresentam uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais”. Ou seja, com todos os recursos explícitos de um quadrinho ou HQ, é possível trazer textos anteriores para

esse mundo, usando a imagem como artifício para uma nova roupagem no momento da adaptação. E é nesse momento que juntar a imagem e o texto clássico se mostra como vantajoso, visto que atenderia diversas demandas ainda defasadas no ensino da literatura. Entre elas, a dificuldade em conectar o discente com a obra clássica, por questões diversas, como o contexto retratado no texto, a linguagem e temáticas que não atraem os jovens leitores. Em acréscimo, conta-se também com a possibilidade de atrair o aluno através de dois recursos, a linguagem verbal e a não verbal.

Dessa forma, se compreende o contexto da produção dos quadrinhos adaptados, levando-se em consideração que a sua adoção não se trata de uma ideia completamente espontânea, visto que a produção é influenciada por questões de mercado editorial, visando os lucros que os adaptadores e as editoras iriam obter caso investissem nesse ramo recém-estimulado pelo governo brasileiro. Além disso, os quadrinhos foram escolhidos também pela sua estética, que favorece ao aluno ter melhor percepção do que o autor quer mostrar, já que não é preciso mais longos textos escritos, se há o desenho.

É nesse contexto que surgem as duas adaptações de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. A primeira adaptação foi publicada em 2007 pela Editora Escala Educacional, tendo como responsável pelo roteiro e adaptação Ronaldo Antonelli, pelo desenho Francisco S. Vilachã e Fernando A. A. Rodrigues pelas cores. Essa adaptação faz parte de uma coleção chamada *Literatura Brasileira em Quadrinhos*, que contém obras adaptadas de diversos outros autores do cânone literário nacional para os quadrinhos. No *site* da editora, é possível identificar que o seu público principal é o escolar, apesar da empresa desenvolver outros produtos em outras áreas, o que permite inferir que as produções dos quadrinhos adaptados, nessa editora, foram estimuladas a partir do incentivo governamental mencionado anteriormente:

Fundado em 2 de março de 1992, o Grupo Escala de Publicações atua nas áreas de edição, impressão e distribuição de revistas e livros. O grupo é composto pela Editora Escala, que publica vários dos principais títulos de revistas do País, a Escala Educacional, editora voltada ao segmento de educação que atende os mercados público e privado, e a Editora Lafonte, com livros que são referência nas livrarias. (EDITORA ESCALA, [2010])

O livro em quadrinhos com a adaptação de *O Cortiço*, publicado pela Escala Educacional, conta com atividades interpretativas relacionadas à história do romance de Aluísio, como também traz de maneira breve a biografia do autor oitocentista, abordando a sua vida e principais obras. Ao todo, o livro conta com 64 páginas, sendo 56 voltadas para a história de Azevedo. As páginas restantes são utilizadas para fins pedagógicos, ao trazerem como conteúdo a biografia do autor e também atividades didáticas.

Já a segunda adaptação foi publicada em 2010 pela Editora Ática, tendo Rodrigo Rosa como responsável pela arte gráfica e Ivan Jaf pelo roteiro e adaptação. Essa adaptação também faz parte de uma coleção de HQs adaptadas de autores distintos, pertencentes ao canônico brasileiro, chamada *Clássicos brasileiros em HQ*. Assim como a Editora Escala Educacional, a Editora Ática tem como principal público-alvo os estudantes e professores, ao reforçar que incentiva a educação através dos seus livros:

*Com 52 anos de vida, a Editora Ática só tem motivos para comemorar! A Editora Ática foi protagonista de inúmeras inovações na área editorial de produtos educacionais. Ao longo de sua trajetória, a Ática foi responsável, dentre outras iniciativas, pelo desenvolvimento de livros e coleções com orientações pedagógicas, como o *Estudo Dirigido de Português*, um dos livros didáticos mais vendidos no país, e o *Manual do Professor*, formato que se tornou universal na organização de livros escolares. (EDITORA ÁTICA, 2016, grifos da autora)*

A partir dessa breve descrição das adaptações de *O Cortiço*, é possível inferir sobre questões importantes a serem pensadas. Como essas adaptações estão a serviço da escola, visto que foram produzidas para serem utilizadas em sala de aula e com o incentivo governamental, são percebidos elementos que trazem a escola para as obras, apesar de uma das adaptações remeter mais para o universo pedagógico do que a outra. A adaptação da Editora Ática foi utilizada nas escolas públicas do ensino médio, em 2011, tendo em sua capa o aval e patrocínio do MEC. Mas, ainda assim, ela não traz atividades didáticas ao fim do livro, apenas relata as curiosidades acerca da produção de uma adaptação – diferente da adaptação produzida pela Editora Grupo Escala Educacional, em 2007.

Ou seja, mesmo que as duas adaptações tenham sido realizadas a partir de um mesmo contexto de produção, é possível identificar diferenças significativas na forma como tratam a adaptação quanto à flexibilidade da liberdade. Enquanto uma adaptação atende com mais rigor às demandas escolares, quando traz recursos pedagógicos de leitura, a outra prefere abordar o tema da adaptação, o modo como esta foi produzida, sinalizando com curiosidades que podem trazer ainda mais o jovem leitor para essa nova leitura.

Sendo assim, por mais que o contexto de produção favoreça uma adaptação completamente voltada para o universo escolar, que suporte os usos em uma sala de aula, cada adaptação pode trazer peculiaridades e características próprias, de acordo com os adaptadores, editoras ou formas de produção. Entretanto, existe um cerceamento nos limites e liberdades de um adaptador que produz com o objetivo mercadológico de atingir a escola, mesmo que as peculiaridades sejam identificadas, visto que cada obra terá a visão de quem a produz. Enquanto houver regras que sejam necessárias de se inserir ao texto adaptado, o adaptador terá a sua liberdade controlada.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, A.; ANTONELLI, R.; VILACHÃ, F. S. *O cortiço*. São Paulo: Ed. Escala Educacional, 2007. (Coleção Literatura Brasileira em Quadrinhos).
- AZEVEDO, A.; JAF, I.; ROSA, R. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 2010.
- AZEVEDO, A. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1890.
- BITAZI, I. *Clássico literário e adaptação em quadrinhos: uma possibilidade para a formação estético-discursiva do jovem leitor*. 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2015.
- BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Ed., 2009.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: língua portuguesa*. Brasília, DF: Secretaria de Educação Fundamental, 1997. v. 2. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro02.pdf>. Acesso em: 19 set. 2020.

CAGNIN, A. L. *Os quadrinhos: linguagem e semiótica*. São Paulo: Ed. Criativo, 2015.

CHIAPPINI, L. *Reinvenção da catedral: língua, literatura, comunicação: novas tecnologias e políticas de ensino*. São Paulo: Cortez, 2005.

EDITORA ÁTICA. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.aticascipione.com.br/>. Acesso em 1 nov. 2020.

EDITORA ESCALA. São Paulo, [2010]. Disponível em: <https://www.escala.com.br/escala-educacional-m10/> 13 set. 2020.

EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERREIRA, R. M. A inclusão das histórias em quadrinhos na educação brasileira. *Traduzir-se*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2015. Disponível em: <http://www.site.feuc.br/traduzirse/index.php/traduzirse/article/view/24>. Acesso em: 24 maio 2019.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

JUNIOR, G. A onda de adaptações literárias e as armadilhas do mercado. *Bigorna*, [s. l.], 28 set. 2009. Disponível em: <https://www.bigorna.net/index.php?secao=guerradosgibis&id=1254162242>. Acesso em: 25 set. 2020.

LIMA, M. S. *Literatura em Quadrinhos: uma questão de adaptação*. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 5., 2012, Recife. *Anais [...]*. Recife: Intercom, 2012. p. 1-11. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/abril2013/portugues_artigos/1literatura.pdf. Acesso em: 25 set. 2020.

NAREMORE, J. Introduction: film and the reign of adaptation. In: NAREMORE, J. (ed.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 1-17.

SANTOS, N.; SILVA, T. D. O. A Questão Jurídica da Adaptação de Obras Literárias Para os Quadrinhos. *Lex Magister*, Porto Alegre, 2017. Disponível em: http://www.editoramagister.com/doutrina_27085006_A_QUESTAO_JURIDICA_DA_ADAPTACAO_DE_OBRAS_LITERARIAS_PARA_OS_QUADRINHOS.aspx. Acesso em: 22 set. 2020.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade a intertextualidade. *Ilha do desterro: a journal of english language, literatures in english and cultural studies*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 24 set. 2020.

ZENI, L. *A Metamorfose da Linguagem: análise de Kafka em Quadrinhos*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/14445/disserta%E7%E3o%20-%20para%20imprimir.pdf?sequence=1>. Acesso em: 19 set. 2020.

ZILBERMAN, R. Introduction: film and the reign of adaptation. In: NAREMORE, J. (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 1-16.

ZILBERMAN, R. Leituras brasileiras para crianças e jovens: entre o leitor, escola e o mercado. *Gragoatá*, Niterói, v. 19, n. 37, p. 221-238, 2014. Disponível em: <http://www.uff.br/revistagragoata/ojs/index.php/gragoata/article/>. Acesso em: 19 set. 2020.

CAPÍTULO 3

A vida escrita em *O inominável*, de Samuel Beckett

Caio Marcos Gonçalves Reis

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, realiza-se uma análise da narrativa de *O inominável* (2009), do escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett, no intuito de defender a ideia da escrita como “sinthoma”, grafado com “h”, um conceito explorado por Jacques Lacan, ao tecer suas considerações sobre a literatura de James Joyce.¹ Para o alcance de tal intento, considera-se aqui não só a escrita e o escritor, bem como a metáfora “vida escrita” – um modo subjetivo de escrever “o que se sente” –, a qual nos dá pistas para se entender o funcionamento de

1 Neste trabalho, fica mantida a grafia proposta por Lacan para a palavra "sinthoma".

um indivíduo.² Tal funcionamento segue o princípio fundamental da psicanálise: o inconsciente, pelo qual se exprime o conjunto de conteúdos não presentes no campo da consciência, constitui-se de conteúdos reprimidos, traumas, marcas indelévels conquistadas ao longo da história e ponto central da pulsão, que tem por objetivo fulcral eliminar a tensão do psiquismo.

Dito isso, é sobre o funcionamento psíquico que este estudo endereça a análise da escrita como “sinthoma”, a qual tem por função conectar o escritor a si mesmo e ao leitor. Tal exercício, a escrita, se faz com o corpo, pelo qual decorre a dinâmica de pulso, ritmo, aceleração, uma transgressão que se vê refreada nos signos da linguagem, da sintaxe, e nos ordenamentos, sem espaço para serem compreendidas como puras abstrações. Desde os primórdios, o endereçamento da escrita acompanha homens e mulheres. Há registros deixados em pedras, em cavernas, na terra. São escritas simbólicas que revelam costumes, inscritas em túmulos, em portas, no corpo, no papel, sempre entoando a reverberação que se tem no inconsciente, de uma experiência, daquilo que advém do desejo ou que emerge como forma de encontrar saída para o maior questionamento de todos, a saber, o da existência. E desde o seu começo, com Freud, a psicanálise encontra na literatura material para devanear e metaforizar aquilo que escapa ao científico e ao modelo cartesiano, na tentativa de nomear o que chamamos de real e que, por algum motivo, ao não ser encontrada a possibilidade de apreensão desse real, incipiente, convertemos em uma realidade possível de interpretação. A partir da literatura, a psicanálise se investe para enfraquecer o monopólio do logocentrismo, permitindo, em certa instância, conhecer os equívocos da língua e intervir como suporte para ampliar as discussões acerca da linguagem, da escrita e do saber literário. Nesse sentido, a literatura permeia o campo da linguagem, colocando escritor e leitor face a face. Juntos, são, ao mesmo tempo, dois personagens, criatura e criador. Escritor, porque impõe ritmo, uma textura particular no texto, e leitor,

2 Na psicanálise, não se encontra uma explicação exata para o termo “funcionamento”, tampouco a formulação de um conceito delimitado, fixado. O que se observa é a menção ao funcionamento da vida psíquica, empregado por Freud (1990) para explanar noções como a de vida psíquica, funcionamento da personalidade, estrutura do aparelho psíquico, dentre outros.

porque possibilita interpretar, ao seu modo, a tessitura apresentada aos olhos cheios de lentes, subjetiva e intrínseca ao sujeito.

Com a dinâmica existencial do “ser” autor e “ser” leitor, a literatura permite romper os limites a que estão impostos todos que são atravessados pela linguagem. Para isso, o trabalho da literatura se expressa como aquilo que escapa às roldanas de unívoco sentido. Romper os limites da linguagem significa dizer que literatura é saúde, nas palavras de Deleuze (1997). Ao pensar com a literatura, em uma perspectiva de caixa de ferramenta, ao invés de comentar sobre, presenteamos o leitor com palavras e letras a serem decifradas, permitindo a expressão visceral, dores e sofrimentos do humano, em sua triste condição de existência, confrontadas em um mesmo tempo, o aprisionamento que a linguagem impõe como marco de entrada no social, mundo de linguagem. Pela íntima relação com o não saber, com a falta e o desconhecido, os seres humanos arranham os dizeres e sentidos nas tentativas de decifração e nomeação. A aparente intenção de cuidado que o ato de nomear estende, no mesmo momento impõe a necessidade de movimento e simbolizações, correndo sérios riscos de perder-se na fantasia de viver eternamente no imaginário, e também a insuportável possibilidade de não significar as coisas, o corpo próprio, o outro, operando no real, que não encontra brecha para significações que possam esboçar o material da língua do sujeito.

Para Ruth Brandão (2011), literaturas são palavras. Contudo, adverte, nem todas as palavras podem forjar literatura, pois, para forjar algo tão material, é preciso trabalhar no velho barro da língua, no dedilhado das sensações. A literatura deixa a passagem do homem pelas relações e pelo mundo um pouco menos áspera, mais subjetivável, com muitas possibilidades de nomeações, sentidos, caminhos. Possibilita viver realidades outras, por meio das escritas no papel, como também furtar, momentaneamente, a existência percorrendo caminhos e simulando experiências por meio de ficções, de devaneios. Nesse périplo, fornece migalhas de suas próprias questões nos fragmentos interpretados, nas letras impressas no papel ou nas letras percorridas com olhares carregados de sentidos.

Na experiência clínica da psicologia e da psicanálise, são recorrentes diversas formas de manifestações dos analisandos: defesas, impasses criados, dificuldades em sair do lugar, pensamentos soltos, sonhos trazidos pelos pacientes, incertezas, dentre

tantos aspectos que me fizeram e até hoje me fazem refletir sobre a escrita como “sinthoma”. Sim, por um lado, escrita, porque a compreensão, para quem está pensando a partir da psicanálise, é de que as pessoas, por diversos motivos, tendem a buscar algo em que possam se segurar e lembrar quem são, como uma espécie de rabisco imaginário, escrita imaginativa de si, uma maneira de ancorar a própria história. Por outro lado, imprime o entendimento de um “sinthoma”, uma forma particular de costurar atos, de conduzir o núcleo da falta de cada um por dispositivos únicos – escrita, profissão, lazer, assuntos, dentre tantas escolhas que assumem teor subjetivo na forma e na condução –, explicitando parte do sujeito no ato, “sinthoma” que esclarece dúvidas e interrogações através dos caminhos escolhidos, dos rastros deixados, de modo inconsciente.

Em *O Seminário, livro 23: o sinthoma* (2007), Jacques Lacan apresenta a condução que se dá em torno da palavra “sinthoma”, grafada com “th”. Sua prioridade é situar esse fenômeno como saída para a dificuldade em amarrar as representações – para que o sujeito não escape de si mesmo – dentro de uma lógica de três registros: real, simbólico e imaginário. O “sinthoma” amarra a comunicabilidade entre esses registros, entre desejos e ações do sujeito. Sendo assim, não se pode afirmar que a psicanálise seja um “sinthoma”, quem o é o psicanalista. De forma semelhante, a literatura não é um “sinthoma”, mas a escrita, melhor dizendo, um modo de escrever.

Quando Beckett (2009) fala da condição humana, acolhe desde relações de amor e ódio até aquelas veladas envolvendo poder, ganância, frustração, solidão em meio ao mais complexo enigma: o sentido da existência. Tais questões e reflexões emergem em diferentes textos: narrativas, cartas, entrevistas. Desse modo, a condição humana deve ser compreendida nas dimensões subjetiva e cultural, e ambas se servem da experiência particular de cada um. O que a escrita de Beckett pretende em *O inominável* (2009), publicado pela primeira vez em 1953 – terceiro livro da trilogia do pós-segunda guerra mundial, sendo o primeiro, *Molloy* (1947) e o segundo, *Malone morre* (1951), rompe com algumas convenções da estrutura narrativa. *O inominável* (2009), publicado pela primeira vez em 1953, terceiro livro da trilogia do pós-segunda guerra mundial, junto a *Molloy* (1947) e *Malone Morre* (1951), ompe com algumas convenções da estrutura narrativa. Não há personagens bem delineados, não há enredo nem localização temporal, como

categorias facilmente localizadas nas narrativas realistas forjadas no século XIX. Com isso, pode-se até afirmar que não há representação nesse texto ficcional ou que, talvez, a falta de sentido conduza a reflexões sobre a ideia de representação, a partir de uma única voz que fala, aparentemente, sem desejo. Beckett, inclusive, emprega o monólogo para questionar suas produções, consequentemente, suas produções em vida, na vida e as possíveis e impossíveis excitações. Sua própria existência e condição são questionadas quando em *O inominável* (2009) o narrador inquire personagens de suas narrativas anteriores, *Murphy*, *Molloy* e *Malone morre*, sobre o sentido de suas existências.

Ao evocar seus primeiros livros publicados – *Murphy* (1938), *Molloy* (1947) e *Malone morre* (1951) –, Beckett (2009) está, praticamente, fazendo uma síntese de sua vida. *Murphy*, por exemplo, é considerado um romance antes de conhecermos Beckett do pós-guerra, pois *Murphy* pertence às primeiras publicações do autor, logo, Beckett, em seu início, ainda experimentava a vida, os caminhos, flertava com o tema da condição humana e deixava-se conduzir pelos trilhamentos que sua vida naturalmente percorria. Em *Murphy* (2013), já se faz presente uma irônica associação entre os deslocamentos dos personagens de Dublin a Londres e as caminhadas do escritor pela Irlanda e a Inglaterra nos anos 1930.

Essas apreciações nos encaminham para as reflexões sobre o “sinthoma” na escrita. Com o objetivo de entendê-la como “sinthoma”, na perspectiva de Lacan, torna-se imperativo refletir sobre a experiência de Beckett, seus trajetos, seu estilo de escrita ao longo do tempo, suas “influências”, e considerar os contextos do entre-guerras e do pós-guerra. Com isso, amplia-se o entendimento da escrita criativa em situações extremas, marcada por conflitos sociais, degradações humanas, muitas vezes solidárias à miséria, ao temor da solidão, à angústia do futuro e da própria existência.

O modo de escrita de Beckett perpassa o pano de fundo das regulações sociais, dos conflitos de cada sujeito, dos “sinthomas”, disso sobre o qual a psicanálise tece conceitos para elucidar as noções dos efeitos criados no psiquismo e no corpo frente ao mal-estar social. Talvez na escrita, de vida, inclusive, seja possível propor ao sujeito projetar na escrita as assombrações acusmáticas de vozes, de nebulosas que surgem à frente do espelho, desenvolvendo aparições e desaparecimentos, na tentativa de encontrar a melhor representação

entre real e ideal do sujeito que se encontra cindido moral e psiquicamente. Entre o que esperavam e, aparentemente, uma turbulência de incertezas, Beckett viveu a adolescência e início da fase adulta como um mero espectador de sua vida. Nesse momento, ainda não sabia o que fazer para elaborar o pensamento e as dúvidas em atos que pudessem transformar seu percurso.

Na psicanálise, podemos trabalhar o “sinthoma” percorrendo o pensamento de Lacan, que retornou ao sentido dado por Freud, interpretando-o a partir das contribuições da linguística saussuriana. Lacan avança o processo de desenvolvimento da prática psicanalítica, que se norteia, sobretudo, a partir de uma ética. Em Freud (2010), a questão do “sinthoma” é particular da repetição do sujeito que, inconscientemente, está presente e modula o andar da “caruagem”, uma espécie de objeto perdido, que, em algum momento, será encontrado. Logo, a mola propulsora das criações seria o desejo em descobrir, em achar este objeto. Em Lacan (2007), essa lógica é, de certa forma, subvertida, já que esse objeto perdido, em verdade, é faltoso. Para Lacan (2007), “sinthoma” é aquilo que nos amarra, faz-nos desejar e convergir para os equívocos da língua, denominada “lalíngua”, um neologismo formulado por esse psicanalista com a partícula francesa “la”, traduzida por “a” no português. Nesse caso, ocorre uma aglutinação, que não emite o sentido de negação ou privação, encontrado, por exemplo, em palavras como afasia, perda do poder de expressão da fala, ou aglossia, que não tem língua. Tal sentido não ocorre em lalíngua, visto que está referenciado pelo que Lacan chama de *lalangue dite maternelle, idiomaterno*, a língua maternal, para evidenciar o destaque, a língua enfatizada, em sua “função poética”, da ocupação do lugar de fala de cada um.

Sanuel Beckett (2006) concedeu uma série de entrevistas ao jornalista e escritor francês Charles Juliet, que cuidou de editá-las, resultando em publicação. Em uma dessas entrevistas, o escritor se declara uma “topeira” em um montinho, ao afirmar que, quando inicia a sua escrita, não lê praticamente nada, pois considera que essas duas atividades são incompatíveis.

Juliet lhe pergunta como está sendo reler *Molloy* (2013), uma vez que o tem de fazer, a pedido de uma nova edição. Beckett demonstra sua inabilidade com o universo do mercado editorial, ao confessar que coube a Suzanne, sua mulher, a insistência por encontrar a editora para publicar alguns escritos que, por diversas vezes, haviam

sido recusados, inclusive pelo escritor, o qual já havia renunciado à publicação. Juliet (2006, p. 4, tradução nossa) descreve a reação do escritor, enquanto aguarda a resposta:

Ele abaixa a cabeça, olha para o espaço e percebe que não é fácil encontrar uma resposta. De repente, seu olhar e seu rosto adquirem uma rigidez pedregosa e então vejo que ele não tem mais a menor consciência do lugar e do momento. É um espetáculo fascinante.³

Após três minutos, Samuel Beckett afirma que já não se sente em casa. E Juliet entende que as produções ininterruptas o deixam exausto. O modo particular que tem ao explorar uma imagem ou metáfora, para extrair deduções surpreendentes da maneira mais inesperada, implica que, em cada palavra que empregava, o escritor investia todas as suas energias, poder de atenção e inventividade. Portanto, é capaz de imergir inteiramente naquilo que, imperiosamente, o requer. Além disso, Beckett não concorda com nomeações e categorias. Ainda nesse encontro com Juliet, o dramaturgo afirma que não está de acordo com a noção de teatro do absurdo, visto que tal adjetivação implica um juízo de valor.

O esgotamento de palavras e de sentido existencial que ocorrera com Samuel Beckett aponta aqui para duas propostas de análise, ambas imbricadas, a saber, a partir da noção de repetição na psicanálise e da noção de margem, fronteira e limite, na perspectiva de Jacques Derrida. Quando Beckett se esforça em inesperar a comunicação, ou seja, em surpreender, ou lançar sentidos de escritas dentro da escrita, ocorre inevitavelmente uma aproximação com o limite. Um limite é e o limite só é de fato um limite superado. Com os bombardeios que a guerra provocou no escritor, sua escrita, grafada em um caderno descuidado, se lança sempre à margem. Mantém-se energicamente atento, contudo, sem espaço, repetitivo, pois é sempre a partir dos códigos em que já nos encontramos inseridos que se descobre a possibilidade do desvio, do ir “mais além”,

3 Texto original: “Baja la cabeza, mira al vacío y se da cuenta de que no es fácil encontrar una respuesta. De pronto su mirada, su rostro, adquieren una rigidez pétrea y entonces puedo ver que ya no tiene la menor conciencia del lugar y del momento. Es un espectáculo fascinante”.

em direção ao imprevisível, àquilo que verdadeiramente empurra para o novo, pois a mesma coisa proporciona o escape às margens.

Segundo Nascimento (2001), Jacques Derrida propõe três formas de abordar a noção de limite: limites entre territórios, países, línguas e culturas, entre os domínios de discursos – como os da filosofia, teologia, disciplinas ou saberes de uma universidade ideal – e, por último, de influência heideggeriana e pontuando a diferença entre finar e findar, limites fronteiriços. Essa noção amplia o nosso entendimento do descuido atento de Beckett (2009, p. 3, tradução nossa) amante de contraposições e dualidades da linguagem, na expectativa de esgotá-la. As contraposições provocam vertigens e indeterminações, “[...] ali onde ao mesmo tempo temos obscuridade e luz, também temos o inexplicável”.⁴

E a noção de repetição de que a psicanálise intervém como mecanismo propulsor do desejo? Desejo e repetição são conceitos da psicanálise que remetem à experiência própria e procedem da estrutura do sujeito, tal como esta se desdobra na experiência das relações. De partida, o desejo indica movimento e procura pelo diferente, por uma alteridade, e a repetição conotaria a volta do mesmo, a busca de sentido pelo viés do retorno. O insuportável da repetição, o código apreendido da mesma coisa, é a abertura para o desejo, o que certifica tónus e “tom febril” a *O inominável* (2009), segundo Charles Juliet (2006).

A repetição pode ser observada nas linhas e entrelinhas de *O inominável* (2009). Para Beckett, nessa narrativa há um afastamento diante desse texto, e que, ao final, não se sabe mais quem fala. Há um desaparecimento absoluto do sujeito, conduzindo para a crise de identidade do eu. Na visão desse escritor, o artista, na condição de indivíduo, vê-se obrigado a desaparecer perante o que faz. Na conversa com Juliet (2006), segundo a linha de raciocínio acerca do limite dos sentidos, Beckett afirma que Joyce e Proust pretendiam criar uma totalidade e transmitir sua infinita riqueza. Mas, ao final, tudo já foi observado, examinado, complementa Beckett.

A crise de identidade do eu, nesse caso, do escritor, pode ser evidenciada uma vez mais no manuscrito de *O inominável* (2009), que

4 Texto original: “[...] ahí donde a la vez tenemos oscuridad y luz, también tenemos lo inexplicable”.

pretendia ter como título inicial *Mahood*. A repetição em nomear personagens principais em suas produções é um ponto de tensão nessa narrativa. No entanto, *O inominável* (2009) prescinde de nomeação, diferente do que aposta Renan Salmistraro (2019) ao problematizar o impasse nesse “romance”, afirmando que este carece de nome próprio e definição. Salmistraro (2019) relata sobre sua impressão de que há um fluxo cada vez mais ascendente em direção ao propósito basal de Beckett: a estratificação, as camadas da linguagem, o aumento da amperagem dos sentidos da letra, da palavra, da leitura e da escrita e o rompimento das fibras dos ruídos que a sonoridade provoca na interlocução da língua.

Segundo Fábio de Souza Andrade (2001), ao modificar, ou até reduzir a estrutura dessas ordenações de romance, Beckett (2009) faz a narrativa voltar-se para o próprio eu, uma fonte ímpar de associação livre. Entendamos associação livre na perspectiva da psicanálise e que em nada se assemelha a “palavras ao vento”, lançadas livremente. Trata-se de uma concatenação de ideias do eu, que logo se unem e se dispersam em uma linha lógica do inconsciente, a fim de colocar em questão possíveis conflitos internos que, em sua gênese, são constituídos a partir da relação com outros, do social, como pode se depreender na passagem a seguir:

Talvez me tenham levado até o umbral de minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria, se ela se abre, serei eu, será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.
(BECKETT, 2009, p. 43)

Esse questionamento ininterrupto de Beckett com o eu e com o que fizeram dele, e se hoje “serve” para alguma coisa, colide com o colapso ético e moral que o pós-guerra deixou. Suas reflexões, feitas há cerca de uma década antes do seu falecimento, já não despertam seu desejo em se debruçar sobre essa teia de conhecimento. Adepto cada vez mais do menos, em 1977, Beckett parecia não se comunicar mais com o sentido do mundo, detendo-se em apreciar a vista na varanda e a contar os seus passos na rua. Quando questionado por Juliet, em uma das entrevistas, se considera que o tempo está apressado demais, Beckett rebate: “Não sinto um peso. Até acho

que os dias passam depressa demais”.⁵ (JULIET, 2006, p. 74; tradução nossa) Ainda a Juliet, Beckett declara que, após uma noite de insônia, pensou em elaborar uma peça de teatro, a qual não passaria de um minuto, constatando assim que a linguagem, para nomear as coisas, já se exauriu. Não haverá a “melhor” forma de dar sentido aos textos, aos contextos, ao mundo.

No campo da crítica literária, destaca-se o fato de que a literatura modernista se propõe a falar de modo diferente sobre os fenômenos sociais, suspendendo as certezas outrora cultivadas. Em *O inominável* (2009), por exemplo, Beckett está sempre interrogando: por que continuar? Cadê a direção dos caminhos? Somos feitos de outros? Que outros? Parece uma resposta em forma de pergunta por não ser mais cabível assistir a tudo com passividade. Então, se questiona, alimenta-se de dúvidas, de incertezas. Segundo Schmidt (1979, p. 150), os personagens do modernismo caracterizam a reificação do mundo em que vivemos, o que nos ajuda a compreender a sociedade moderna:

Na moderna sociedade capitalista a biografia, a psicologia do indivíduo perde a importância. Ele se torna um episódio acidental na história e, conseqüentemente, na história do romance. Assim, em *La Bataille de Pharsale* (Claude Simon), o personagem é reduzido à letra O – que também pode ser entendida como zero. E por O se designa ao mesmo tempo o observador (o tio), o objeto observador (o sobrinho), um homem e uma mulher.

Em tal cenário, a psicologia do indivíduo se perde, demandando necessidade da sensação de nostalgia de personagens bem definidos, corpulentos e substanciais, dos perfis traçados de Dostoiévski, por exemplo, em *Os irmãos Karamazov* (2000). Entrando em cena, Samuel Beckett revela em *O inominável* (2009) uma preocupação e, ao mesmo tempo, ausência de pretensão em mostrar que a linguagem não dá conta da elaboração dos fenômenos e processos sociais que um sujeito está passível de experienciar, uma vez que o “eu” que escreve, fala e lê é constituído subjetivamente pela rede chamada de coletivo.

A escrita de Beckett, principalmente em *O inominável* (2009), é considerada como modernista pela consciência da linguagem, pelo

5 Texto original: “No me pesa. Incluso encuentro que los días pasan demasiado deprisa”.

modo particular de compreender as coisas e pela ruptura com a tradição. De acordo com o crítico literário João Alexandre Barbosa, a escrita da modernidade se fundamenta pela marca da consciência da linguagem. Essa consciência sofre uma tensão, afirma Barbosa, transformando-se em “sinthoma” de uma leitura incessante da tradição, uma vez que os escritores modernos intentam desprezar a história para escrever os seus textos, observar os diversos símbolos, em contraponto com a qualidade histórica e a forma palimpsesto de leitura, reinando a repetição e a dúvida acerca da originalidade, visto que tal dúvida possibilita a ampliação do fazer diferente, de lançar o novo. Já a repetição é a tentativa que o sujeito encontra, através da linguagem, para fazer furo na coisa mesma, complementando assim para torção da rigidez com que muitas vezes a linguagem opera. (BARBOSA, 1986)

O novo escritor ao qual João Alexandre Barbosa se refere é o que realiza o “novo”, segundo Ezra Pound, valor cultuado pelas artes modernas. Para esse poeta americano, havia uma obrigação de se seguir adiante, de ir à frente de sua época, de transformar a própria natureza das artes, fazer algo novo, inovar. (BRADBURY, 1989) A tensão a que Barbosa (1986) se refere é justamente a de, ao se traduzir um contexto histórico e cultural, influenciado pela obrigação de seguir adiante, a traição surge como corda de violão que se vê impelida de marcar as notas para decompor as camadas. Assim, essas tensões podem ser diminuídas no deslize das notas, dos acordes e das palavras. Esse contexto se alia a uma fatigada vida de palavras sem sentido, palavras que Beckett costuma visitar em suas impressões. Em *O inominável* (2009, p. 29), o escritor não vacila em nos arrematar de muitos lados. Frente ao excesso de sentido ou à angústia causada justamente pela ausência de um único sentido, Samuel Beckett lança mão do seu “sinthoma” para dizer:

ONDE AGORA? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vai, eu tenha ficado simplesmente ali, onde, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar dia e noite tão longe de casa quanto possível, não era longe.

A partir de algum lugar na linguagem, Beckett forjou seu caminho e traços, rabiscos para poder entrever um mundo que

pudesse ser narrado, suportado e, minimamente, compreensível. Para isso, desde o período da vida escrita nos intercursos de adoecimentos físicos ou, na verdade, psicossomáticos, o escritor sentia por não empreender seu potencial na escrita, que, cada vez mais, assemelhava-se à vida, formulando um conjunto de ideias, vida e escrita, caminho pelo qual haverá um lugar em que o “eu” nos falta sempre. Tal semelhança da vida, que encontra projeção no escrito e o no retorno dessa escrita, envolvendo os trajetos de vida, se apresenta em diversas narrativas de Beckett (2009) e em contextos distintos. No entanto, há um impasse que guarda proximidade com a “intimidade” do escritor, na qual torna a escrita eixo propulsor, estruturante e norteador de sua vida. A isso a psicanálise denomina de “sinthoma”, melhor dito, a escrita como “sinthoma”.

A vida de um sujeito é amparada vastamente por diversos aspectos, situados no campo da sobrevivência, como fome e sede, na fetichização de modelos sociais, a exemplo da modernização de segurança de uma casa, supostamente protegida por dezenas de câmeras e fechaduras tecnológicas. Alguns aspectos podem estar situados no campo da compulsão – como a ânsia por ingerir alimentos ou bebida, escrever, viciar-se no trabalho. Dentre tantos exemplos, sinaliza-se que a repetição não só faz parte da estruturação do sujeito, de seu eixo norteador, como sinaliza uma observância sobre isso que retorna, não cessa, se repete, portanto, insiste em tornar-se significante. Na escrita, a repetição que se instala aos poucos tenta traçar ou encaminhar como um recurso capaz de enlaçar e amparar a vida de um sujeito.

Em relação à escrita da vida, não se trata de uma produção textual que informe, cronologicamente, a fortuna de experiência de um escritor, com detalhes de suas vivências, o que uma tradição dos estudos literários convencionou chamar de biografia ou autobiografia, hoje já altamente questionada. Ao se inverter a ordem da expressão “escrita da vida” por vida escrita, apoiamos que uma história pode ser escrita de várias maneiras e inscrita em vários recursos, com diferentes papéis, e de diversas formas. Portanto, não nos interessa a escrita da vida, interessa-nos a vida escrita, as marcas do autor em suas narrativas. Ainda que o escritor não tenha consciência plena daquilo que escreve, essa ação ficcional o torna navegante das tessituras da linguagem, desbravando o mapa imperfeito do mundo, sob o platô do “sinthoma”.

Beckett não pôde ser narrado. Pôde ser influenciado, colocado em suspenso por algumas dúzias de meses. O jovem imaturo e em conflito entra como personagem nas ruas de Dublin quando se dá conta de que seu corpo não adoece pela dinâmica da biologia. Seu corpo se debilita, tendo em vista que o desejo de escrever, criar, devanear, é a mola propulsora de sua existência. Escrever as coisas que sente é o seu “sinthoma”. Samuel Beckett é um exemplo de que a vida escrita pode encontrar na inscrição do texto seus maiores medos, seus maiores questionamentos, transformando a escrita em uma experiência que tenta se aproximar do real da língua própria do sujeito, da linguagem de sua subjetividade.

Beckett conduz essa experiência através de narrativas, sobretudo em *O inominável* (2009), considerada por muitos críticos como uma escrita que reflete sobre o limite da linguagem. Até há pouco, trazíamos o limite do sujeito, os impasses que a ciência, ao tentar apreender o real, cria na experiência particular de cada pessoa. Semelhante a Barthes quando afirma que a literatura é uma forma de transgredir a linguagem e todo o sistema de signos a que estamos submetidos, Beckett atua nessa transgressão quando propõe em *O inominável* (2009) abordar como ferramenta central uma voz que profere, a todo momento, questionamentos sobre a vida – por que continuar –, complementando também com a inserção de outras narrativas suas, questionando a utilidade delas. Essa voz que repensa a escrita de outras narrativas não fala em nome próprio. Por isso, tem-se nessa história um texto corrido, contínuo, sem muitas vírgulas, com poucas pausas, sem um personagem central na trama. Essa voz insiste em se colocar questões, do seu lugar de existência, alternando o aparecimento de personagens na história, a exemplo de Mahood e Worm. Vez ou outra têm-se, em *O inominável* (2009), indagações sobre os personagens de outros romances seus, a exemplo dos personagens, homônimos, dos romances *Malone morre* (2014) e *Molloy* (2007), no intuito de sempre questionar, responder e refutar-se imediatamente:

Há uma só palavra minha no que digo? Não, não tenho voz, neste capítulo não tenho voz. É uma das razões pelas quais me confundi com Worm. Mas também não tenho razões, nada de razão, sou como Worm, sem voz nem razão, sou Worm, não, se fosse Worm não o saberia, não o diria, não

diria nada, não saberia nada, seria Worm. Mas não digo nada, não sei nada, essas vozes não são minhas, nem esses pensamentos, mas dos inimigos que habitam em mim. (BECKETT, 2009, p. 100)

Por uma experiência de escrita tida como extremamente moderna, rompendo com a lógica tradicional do gênero romance, Beckett apresenta ao leitor, ao sujeito, que é possível exercitar o saber-fazer com seu íntimo. Ao tensionar, a todo momento, suas produções anteriores, presentes e futuras, o escritor coloca o social como aquele outro ou aqueles outros que investem expectativa e depositam sentimentos que o fazem entrar em conflito:

Essas vozes não são minhas, mas dos inimigos que habitam em mim. Que me fazem dizer que não posso ser Worm, o inexpugnável. Que me fazem dizer que sou ele talvez, como eles o são. Que fazem dizer que, não podendo sê-lo, tenho de sê-lo. Que, não tendo podido ser Mahood, como poderia ter sido, tenho de ser Worm, como não poderei. Mas são sempre eles que dizem que, não tendo podido ser Worm, serei Mahood, de ofício, por tabela? Como se, e um pequeno silêncio, como se eu tivesse ficado grande demais para compreender com meias palavras, certas coisas, mas não, preciso de explicações, para tudo, e ainda, eu não compreendo, é assim que vou enojá-los, por fim, pela minha estupidez, são eles que dizem, para me ninar, para que acredite que sou mais estúpido do que sou. (BECKETT, 2009, p. 100)

Essa passagem expõe um conflito, ao tempo em que ilumina com eficácia a condição humana. Mahood é a primeira criatura, por assim dizer, na narrativa, com todas as dificuldades que surgem acerca do homem, do corpo. Em seguida, Worm é nomeado pela voz, não importando mais quem está em primeiro ou segundo plano. Worm surge como Worm, em francês, em inglês, em português, traduzido por verme ou larva, criatura que está presente na decomposição humana, nos tecidos, surge onde não há mais palavra circulando.

As primeiras 40 páginas dessa narrativa situam ou rememoram personagens anteriores. Após essa incidência, apela-se ao questionamento do “eu” em uma aparente ilogicidade que evidencia o problema da linguagem, de descrever e definir coisas. Essa parte inicial da narrativa desenvolve seu enredo, constatando, ao final,

que os Murphys, Molloys, Malones e demais criaturas são pontos de alguma fixação, signos da linguagem, pois, sem eles, tem-se apenas o vazio. “E Basile e companhia? Inexistentes, inventados para explicar não sei mais o quê [...] Mentiras isso tudo. Deus e os homens, o dia e a natureza, os arroubos do coração e o meio de compreender”. (BECKETT, 2009, p. 45)

O “sinthoma” emerge e expõe sua particularidade. Através do neologismo “sinthoma”, torna-se possível tentar dar conta de que a linguagem é soberana e sempre escapa aos enquadres e às margens. Ou seja, não há prospecção para compreender a língua. O que há é seu enfrentamento pela diferença de sentido que ressoa no íntimo de cada sujeito. Todavia, como conceito, o “sinthoma” não satisfaz a explanação toda que se requer acerca da temática e interação entre escrita e linguagem.

O efeito da relação entre escrita e linguagem, apesar de não apresentar um sentido universal, ou científico, permite ao sujeito uma experiência de sentidos ao se aproximar do limite, da margem, da fronteira conflituosa do eu, ao se relacionar com a falta. A produção e o produto deste trabalho deixam como contribuição talvez um aspecto que abarca muitos temas de outros estudos, inclusive, o tema do desejo e a necessidade em nomear algo com o nome próprio. Unidos, torna-se complexo para solucionar essa equação e não obter resultado de gozo, de repetição, a coisa do mesmo, o de sempre, invertendo fatores e ainda assim obtendo o de sempre. Esse funcionamento refreia qualquer potência de produção. O que fazer quando tudo já está à mesa atualmente? Desde o momento de encontrar a palavra certa até o momento de uni-las para compor significantes que contenham algo de si, esse ponto de âncora para reflexão pode ser útil para direcionar discussões e críticas a outros temas e outras áreas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, F. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BARBOSA, J. *A s ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade na lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- BECKETT, S. *O inominável*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2009.
- BECKETT, S. *Murphy*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BRADBURY, M. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRANDÃO, R. S. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DOSTOIÉVSKI, F. M. *Os Irmãos Karamazovi*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- FREUD, S. O Ego e o Id. In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. v. 19, p. 11-83.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- JULIET, C. *Encuentros con Samuel Beckett*. Madri: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2006.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- NASCIMENTO, E. *Derrida e a literatura*. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2015. Edição Kindle.
- SALMISTRARO, R. *O impasse em O inominável e os limites do romance*. 2019. Tese (Doutorado em Linguagens) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2019.
- SCHMIDT, Z. M. S. Aspectos do novo romance. *Revista Letras*, Curitiba, v. 18, p. 147-195. 1979.

CAPÍTULO 4

Haikai no Brasil

Leminski, um difusor antropofágico

Elane Alves Oliveira Silveira

INTRODUÇÃO

Kasatu Maru, esse é o nome do navio que aportou em Santos no ano de 1908 trazendo os primeiros 793 imigrantes do Japão. Com o Tratado de Amizade Brasil-Japão, outros milhares de imigrantes japoneses aportaram no Brasil em busca de trabalho na cafeicultura paulista, amplamente motivados pelo sonho de enriquecer e voltar para a “terra do sol nascente”.

O pesquisador paranaense Carlos Verçosa publica, através da Secretaria de Cultura e Turismo do estado da Bahia, o livro *Oku viajando com Bashô* (1996), resultado dos seus estudos no curso de Comunicação Social nas Faculdades Salvador (FACS). O autor

apresenta, em seu livro, a tradução contemporânea do diário de Bashô “Sendas de Oku” e também traduz para língua portuguesa os ensaios “A tradição do haiku” e “A poesia de Matsuo Bashô”, de Octávio Paz. Além dessas importantes contribuições, Verçosa escreve o texto “Haikai no Brasil, a viagem” relatando, pontualmente, a presença do haikai na poesia brasileira.

Alguns poucos livros de poesia chegaram ao Brasil, junto aos pertences dos colonos japoneses, que, com a adaptação à nova morada e ao trabalho exaustivo dos primeiros anos de imigração, praticam a leitura, mas não a escrita da poesia. Verçosa sinaliza que apenas anos mais tarde a partir da chegada de “dois mestres em haikai, Kan-ichiro Kimura, cujo *haimei* (alcunho poético) era Keiseki (1867-1938), em 1926, e, no ano seguinte, Kenjiro Sato, cujo *haimei* era Nempuku (1808-1979), é que a produção de haikais e rengas passou a proliferar no país”. (VERÇOSA, 1996, p. 327) Nempuku Sato esforça-se para expandir o haikai no Brasil: divide seu tempo entre trabalhar na agricultura e ministrar aulas de haikais; em 1948, funda a primeira revista especializada em haikais no Brasil (*Kokage* = sombra da árvore) e passa a ser considerado, no Japão, um dos dez melhores poetas haicaístas do mundo, segundo os estudos de Verçosa.

Carlos Verçosa faz um levantamento das publicações dos livros de e sobre o haikai desde o Tratado de Amizade Brasil-Japão até a publicação do pesquisador Paulo Franchetti, em 1990. Minuciosamente, o autor explana o desenvolvimento do haikai em inúmeras partes do país, mapeando os autores e críticos interessados na poética nipônica. Assim, Verçosa apresenta um conceito abrangente do haikai, perpassando uma vasta bibliografia por ele explorada.

Contudo, a finalidade deste estudo não concerne em esmiuçar todo o processo da chegada do haikai no Brasil e da prática dessa literatura pelos inúmeros poetas brasileiros. Objetiva-se pensar nos caminhos percorridos por Paulo Leminski que o levaram ao interesse pela estética nipônica, tornando-se um dos seus principais difusores no país. Como bem assinalam Paulo Franchetti e Doi (2012, p. 52): “de uma convergência dessa difusão do zen e da aproximação tecnicista de Haroldo de Campos vai resultar, no Brasil, a mais recente leitura do haikai, da qual o nome mais representativo é o de Paulo Leminski”. Paulo Leminski, leitor e tradutor da língua japonesa, desde muito cedo, demonstra apreço à cultura nipônica,

seja pela afinidade à arte marcial judô – da qual foi faixa preta e professor –, seja pelos estudos do ideograma e da prática zen-budista. É considerado por críticos da literatura brasileira, como afirma Carlos Verçosa, “a estrela mais brilhante” entre os haicaístas brasileiros do século XX. Leminski publica livros essenciais para difusão do haikai no Brasil. Foram eles: *Matsuo Bashô, a lágrima do peixe*; *Quarenta clics em Curitiba*; *Caprichos e relaxos*; *Hai-Tropikai*; *Distraídos Venceremos*; *La vie en close*; e *O ex-estranho*.

O pesquisador Carlos Verçosa enumera requisitos fundamentais do haikai que foram apresentados nos estudos do especialista Reginald Horace Blyth. “Paulo Leminski os coloca em prática como ninguém” (RUIZ, 2013, p. 5) é o que afirma Alice Ruiz em uma palestra na cidade de São Paulo, sobre a prática do poeta. Destacam-se em sua obra os seguintes preceitos:

- a) a *ausência do eu*, onde o poeta procura não deixar transparecer sua individualidade, inserindo sua opinião; b) *não moralidade*, pois questões morais configurariam prosa e não poesia; c) *solidão*, a plenitude de estar só consigo mesmo; d) *grata aceitação*, o que nos torna mais felizes, independente das coisas que nos aconteçam; e) *não intelectualidade* ou *ausência de palavras*, procurando usar mais substantivos que adjetivos; f) *contradição*, de notada influência do espírito zen, à semelhança dos *koan* (anedotas), que servem para o mestre treinar seus discípulos. (VERÇOSA, 1996, p. 468, grifos do autor)

Em *Bashô, a lágrima do peixe* (2012) há um capítulo destinado às indicações de leitura, no qual Paulo Leminski sugere o estudo da obra do poeta e tradutor Haroldo de Campos, considerando-a a melhor introdução para quem quer conhecer a poética bashoniana. Reunidos no volume *A arte no horizonte do provável* (1977), Haroldo de Campos dedica dois ensaios a falar dos haikais, da escrita ideogrâmica e, sobretudo, de uma poética por ele intitulada de “a poética da brevidade”. Ambos os ensaios, “Haikai: homenagem à síntese” (1997a) e “Visualidade e concisão na poesia japonesa” (2014) são apresentados por Leminski na discussão proposta no capítulo dois da biografia de Bashô.

A discussão proposta por Leminski (2013g, p. 101) gira em torno da seguinte constatação: “Em poucos casos, o problema da tradução

da poesia se apresenta tão dramático quanto na transladação do haikai do original para outra língua [...]”. Para Leminski (2013g, p. 101), nenhum tipo de poema é mais traído na tradução do que um haikai japonês. “Os sistemas de escrita japoneses (kanji, hirakanná), mais as deformações da caligrafia, dão infinita possibilidade plástica de grafia aos haikais, que nossos insossos ABCS nem de longe alcançam, em sua mecânica uniformidade horizontal”. Então, o que fazem os ocidentais ao propor uma tradução ou releitura da poesia nipônica?

O filósofo e orientalista norte-americano Ernest Fenollosa, ao escrever o ensaio “The chinese written character as a medium for poetry”¹ – editado por Ezra Pound (2006) –, dá início à discussão sobre o estudo dos ideogramas associados à poesia. Ao ler poemas chineses, o orientalista percebe que os signos/ideogramas utilizados na língua chinesa têm uma forte ligação com o objeto representado, como se cada palavra fosse uma metáfora visual do objeto. No artigo, “O ideograma como forma de ler e ver poesia” (2012), o professor Thiago Barbosa procura esclarecer a constante luta do poeta contra a arbitrariedade do signo. Para Barbosa (2012, p. 5), o que mais encantou Fenollosa nos ideogramas foi a “possibilidade das coisas falarem, graças à maior proximidade entre objeto e signo”. No entanto, os ideogramas que interessam a Fenollosa são aqueles cuja ligação com a imagem do objeto prevalece, como uma pintura esquemática da coisa em si. Haroldo de Campos (1977, p. 65) enriquece esse ponto ao afirmar que:

Esta dimensão visual da poesia japonesa, herdada por via do ideograma, permite-lhe um extremo refinamento de percepção, um grande poder de síntese imaginativa, em consonância, aliás, com as propensões do espírito poético japonês, manifestadas mesmo numa fase primitiva, de poesia não-escrita.

Os estudos de Fenollosa são caros à Teoria da Poesia Concreta por estabelecer a possibilidade de conjugar imagens, que possam representar objetos, ideias, sentimentos etc. Haroldo de Campos

1 “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. Editado por Ezra Pound, o qual, aliás, com o auxílio das notas deixadas por Fenollosa, iniciou suas famosas traduções do chinês e do japonês (teatro Nô)”. (CAMPOS, 1977, p. 56)

(1977, p. 63) entende que o “elemento visual na poesia japonesa é algo intrínseco, que participa de sua natureza” e por isso se debruça a estudar, através dela, o jogo de palavras-montagem na trilha de dizer o máximo com o mínimo. Uma passagem do ensaio de Fenollosa sobre a estrutura do ideograma é bastante presente nas considerações sobre poesia concreta de Campos: “neste processo de compor, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas”. (CAMPOS, 1977 p. 56) Nesse princípio ideogramático, dois caracteres são colocados juntos para sugerir uma terceira coisa, usada na produção de poemas.

Ainda que a forma poética haikai tenha chegado até Leminski por intermédio da poesia concreta, a sua produção vai além das fronteiras do concretismo e perpassa pelos caminhos da cultura nipônica, a qual ele sempre admitiu admiração. Franchetti e Doi (2012, p. 227) sustentam que: “Leminski de fato não se interessou pelo haikai apenas enquanto estrutura ideogramática. Pelo contrário, dedicou especial atenção à especificidade cultural e à história dos conceitos estéticos japoneses”. A análise dos haikais escritos por Paulo Leminski possibilita desenvolver tal reflexão, pois o poeta, muitas vezes, distancia-se das tendências ao seu entorno e aproxima-se de uma atitude estética e espiritual advindo do haikai nipônico.

Ao escrever o ensaio “Ventos ao vento, rabiscos em direção a uma estética” (1997b), Paulo Leminski levanta a discussão da existência de uma estética propriamente japonesa que une as diversas manifestações artísticas em um único plano.

Por mais diferentes que sejam os meios de cada arte japonesa, parece que um mesmo espírito anima a todas. Parece que, por caminhos diferentes, cada artista buscava a mesma precisa/imprecisa coisa, nessa cultura onde as artes sempre viveram muito próximas e mescladas (caligrafia e pintura; caligrafia, pintura e haikai; música, dança e poesia, no Nô). (LEMINSKI, 1997b, p. 80)

Leminski levanta alguns conceitos básicos da criação artística nipônica em confronto com conceitos tradicionais ocidentais, como os de arte, beleza e literatura que destoam entre si e, muitos deles, são até inexistentes na cultura japonesa. O poeta conclui que “os artistas japoneses sempre buscaram outras qualidades como padrão de excelência e horizonte estilístico, se movendo em torno

dos conceitos complexos de “fuwabi, yugen, hosomi, miyabi, todos de difícil delimitação”. (LEMINSKI, 2014b, p. 81) De difícil delimitação, porém perquiridos pelo poeta na sua trajetória de um estudioso da cultura e poesia japonesa. A descrição de “wabi”, por Paulo Leminski (1997a, p. 83):

a singeleza ‘wabi’, evidentemente, não deve ser confundida com a imperícia ou incapacidade de produzir belezas mais clamorosas. Ao contrário. O estado de ‘wabi’ é muito mais difícil de atingir do que a mera ‘boniteza’. Exige a recusa lúcida do acréscimo de qualquer elemento meramente ornamental. A ‘beleza’ deve nascer de dentro da extrema simplicidade, belo é o gesto contido, que tira beleza de sua tão só eficácia nua. Contém ‘wabi’ a extrema concisão do haikai, com seu horror ao grandiloquente e ao explícito, feito mais de vazios que de presenças, privilegiando o reles e o banal, o vulgar e o cotidiano, completo/incompleto em suas dezessete sílabas.

O conceito estético privilegiado por Paulo Leminski nesse ensaio diz muito a respeito das características observadas no haikai da escola de Bashô, que faz jus à predileção pela simplicidade e concisão. Entre o misto da prática de haikais e das publicações crítico-literárias, Leminski (1997a) está entre os mais importantes difusores do haikai no Brasil.

O PARADOXO ENTRE RIGOR E ACASO E O HAIKAI ANTROPOFÁGICO DE PAULO LEMINSKI

O poema “aço em flor”, de Paulo Leminski, publicado em seu livro, sugestivamente intitulado *Distraídos venceremos* (2013c), relaciona substantivos com significados estanques e paradoxais. A analogia estabelecida entre o “aço” e a “flor” possibilita pensar em como elementos que simbolizam a rigidez, a força e o rigor, em contrapartida, a sutileza, a delicadeza e o relaxo podem ser encadeados para compreender a poética leminskiana.

quem nunca viu
que a flor, a faca e a fera

tanto fez como tanto faz,
 e a forte flor que a faca faz
 na fraca carne,
 um pouco menos, um pouco mais,
 quem nunca viu
 a ternura que vai
 no fio da lâmina samurai,
 esse, nunca vai ser capaz.
 (LEMINSKI, 2013c, p. 198)

Depreende-se desse poema um tom reflexivo e questionador ao estabelecer o jogo entre as palavras “flor”, “faca” e “fera”. O aspecto aliterativo chama a atenção imediata do leitor, pois a musicalidade proveniente da rima entre fonemas se estende por todo poema. Já nos dois últimos versos está presente forte referência à cultura oriental – a figura do samurai, exultada pelo poeta, parece dar conta dos paradoxos demarcados nos versos anteriores.

O misto entre as culturas oriental e ocidental é evidente em muitas passagens da obra leminskiana: seja através dos seus poemas, dos seus textos críticos, das suas traduções ou das suas biografias. Como um herdeiro da antropofagia oswaldiana, o poeta curitibano assimila dados oriundos de múltiplas circunstâncias e contextos, ou seja, apreende criticamente e seleciona o que lhe convém. Nessa linha, a autora de *Um Leminski antropófago* (2019, p. 11) coloca que “a devoração do outro seria a chave do mundo moderno”.

O próprio Leminski já havia referido no ensaio, “Tese, tesões” (LEMINSKI, 2011) sobre o relevante papel do Modernismo de 1922 para as reflexões artísticas sobre o modo de fazer poesia: “Oswald e Mário de Andrade não se limitam ao pensar sobre a poesia. São pensadores da cultura, em geral, com eles, a linguagem só não basta. Eles têm uma meta. É preciso *metalinguagem*. Em 22, a melhor poesia brasileira acorda do seu sonho, e começa a raciocinar”. (LEMINSKI, 2014a, p. 16, grifo do autor)

Leminski ilustra bem essa passagem através da sua obra poética,

Rimar é parar, parar para ver e escutar.

Esse verso foi retirado do poema “Rimo e Rimos” (2013, p. 331) e nele funciona a metalinguagem, uma estratégia constantemente utilizada nas produções do curitibano a fim de designar a linguagem

debruçando-se sobre si mesma. Eis um dos subsídios bastante peculiares à sua produção: inúmeras vezes, Leminski se vale do código da poesia para pensar sobre o próprio ato de fazer poesia. Outro subsídio muito utilizado pelo poeta é o uso de ideias paradoxais previstas na estética da linguagem, que interpreta um jogo entre “Rigor e Acaso”, fator que assinala sua poesia. O estudioso Fabrício Marques (2001, p. 75) defende que a poesia de Leminski “é construída sob dois sistemas lúdicos imbricados, um jogo semântico e um jogo linguístico. Se, por um lado, há todo um rigor que caracteriza o trabalho do poeta, de outro, há como que um certo ‘relaxo’, que intervém como uma ‘descompressão’”. Leminski é rigoroso quando se trata da dosagem peculiar na qual ele controla e regula, usando a exatidão no momento da seleção e organização do léxico. De maneira precisa, são transmitidas por intermédio do tramar com a linguagem – as nuances do pensamento e da imaginação.

“No que faço, subsiste um componente acentuado de expressão, de comunicação, portanto. Isso só é possível com certo teor de redundâncias, de ‘facilidades’, cuja dosagem controlo e regulo”. (LEMINSKI, 1991, p. 304)

Nessa citação, Paulo Leminski problematiza sua autonomia com a linguagem. Tudo que é dito é demarcado pelo trabalho árduo do poeta, que detém consigo armas de diferentes aspectos, tais como: semântico, morfológico, sintático e lexical. E é dessa forma que os poemas são pensados, trabalhados e modificados por Leminski. Modificado, pois, um outro caráter que demonstra rigor à sua poesia é o uso da intertextualidade. Leminski ora retorna ao poema para transformá-lo, ora dialoga com outros poemas, ora dialoga com demais estilos artísticos, demarcando, assim, com exatidão aquilo que almeja propor com determinado trabalho.

No ensaio “Poesia: paixão da linguagem” (1991), Paulo Leminski dialoga sobre a limitação que todo artista sofre *a priori* devido ao estoque de formas que a língua impõe. O poeta é considerado um “masoquista” que tende a adequar-se à linguagem imposta, porém Leminski acentua a existência de um momento em que essa mesma língua o conduz à conquista dos extremos da expressão. Esse é o momento em que o poeta é algoz, ou seja, ele passa a contrariar tais tendências, exercendo assim poder sobre a língua. E, dessa forma, o poeta tem autonomia para manipular e escolher caminhos. O estilo demarcado por cada poeta é um arquétipo desse rigor, a

exemplo de Leminski (1991) que opta por não intitular a maioria dos seus poemas, pois, segundo ele, o título é limitativo e acaba por restringir as possíveis leituras do receptor. A ideia é que a ausência de tal nomeação não proponha a explicação, deixando, assim, um sentimento de mistério, de problematização, o que permite possibilidades de desvios na recepção de cada novo leitor.

Dois conceitos se debruçam pela produção poética de Paulo Leminski e serão produtores para esta reflexão. São eles: “rigor” e “acaso”. Tais conceitos, além de paradoxais, dão beleza e singularidade à estética leminskiana, é o que aponta os estudos de Fabrício Marques. Há valores de exatidão na obra de Leminski que vêm, fundamentalmente, da convergência com a poesia clássica e com a poesia oriental, poesia marcada pelo rigor que o leva posteriormente à poesia ao seu modo.

Marques define o conceito de “rigor” no que se refere à poética leminskiana:

[...] rigor é vigor, é força; e também significa precisão, exatidão. Daí poder dizer que a poesia de Leminski é rigorosa porque busca valores de exatidão, o que lhe confere uma força, uma energia que nasce de si mesma. Entrar em contato com seus textos é verificar, em cada poema, um considerável apetite pela poesia. Essa poesia marcada pelo rigor. (MARQUES, 2001, p. 91)

O rigor executado nas obras do poeta curitibano dispõe de meios para carregar a linguagem de sentido. Leminski (1991) utiliza artifícios para que pequenas palavras ou signos linguísticos que, muitas vezes, para o leitor parece simples ou pouco intencional refira-se ao ápice do sentido proposto na produção. Segundo Marques, os principais meios estéticos exercidos na poética de Leminski se subsistem da melopeia, fonopeia e logopeia que estabelecem acepção à linguagem no mais alto grau.

Em paralelo ao rigor, a proposta poética de Leminski (1991) é acompanhada também pelo “relaxo”, composto de sistemas lúdicos imbricados que, entre jogos semânticos, visuais e linguísticos contrapõe a precisão e a exatidão ora demarcada no rigor.

Marques (2011) explica que o sentido de escrita, muitas vezes, é norteado por palavras-chaves que são denominadas “arquissemas”,

ou seja, a melhor maneira pela qual o poeta se reconhece na linguagem, em cuja riqueza ele seleciona suas palavras favoritas. “Uma das palavras mais queridas por Paulo Leminski me parece ser justamente essa: acaso”. (MARQUES, 2001, p. 82) As produções do poeta muito se referem ao acaso, fator que revela sua identificação pessoal com o lúdico. Com tamanha afinidade, o próprio Leminski define o acaso em um de seus poemas metalinguísticos:

Acaso é este encontro
entre o tempo e o espaço
mais do que um sonho que eu conto
ou mais um poema que eu faço?
(LEMINSKI, 2013f, p. 215)

Na poesia leminskiana, o “acaso” é um termo ativo ao processo criativo. Leminski é o poeta que vai à busca de resultados desenvolvendo uma poesia que, além de apresentar um tom irônico e bem humorado, consegue também perpassar o “fingir” e “jogar” estabelecidos pelo acaso, visto que traz marcas de inteligência e pensamento reflexivo intenso com o que está em seu entorno.

Interessa aqui contemplar, identificar e reconhecer Paulo Leminski enquanto um escritor antropófago, que resgata e atualiza Oswald de Andrade e o Movimento Antropofágico na produção dos seus haikais. Regis Bonvincino, em seu ensaio “Tantas máscaras: reconhecimento de uma nova poesia brasileira” (1999, p. 223), versará sobre essa tendência:

Poesia brasileira de exportação, isto é, uma poesia que passasse a dialogar ativamente com outras literaturas e que deixasse de ser receptáculo passivo de influências, deixasse de ser ‘periférica’. A mata resumida das gaiolas. A cidade, brasileira. O jornal, brasileiro. Uma inflexão brasileira que pudesse dialogar com a independência e originalidade com outras culturas, num período de evoluções.

Paulo Leminski (2013f) dialoga ativamente com a cultura nipônica em diversos vieses, em especial ao que se refere à poética de Matsuo Bashô. Entretanto, a sua prática literária “toma” de empréstimo os ensinamentos do mestre nipônico e caminha em busca do seu fazer singular. Como assinala Oswald de Andrade (1976, p. 8) “Só

me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago [...] A vida é devoração pura”. Metaforicamente, essa “devoração”, à qual Oswald se refere é chamada de antropofagia, conceito-chave de seu percurso e obra literária.

A antropofagia nesse sentido funcionaria para processar dados oriundos de múltiplas circunstâncias e contextos, ou seja, seria uma assimilação crítica e de seleção do outro, daquilo que realmente pode ser assimilável e reaproveitado. Nesse sentido, a devoração do outro seria a chave do mundo moderno, como ressalta um dos primeiros antropófagos, Arthur Rimbaud ‘Je est un autre’. (BICHINSKI, 2019, p. 11)

Essa “devoração” nos possibilita questionar desse grande conjunto de predicados que compõem o haikai, quais os que Leminski se apropriou para criar à sua maneira, o seu caminho de haikai? Em *La vie en close* (1991), livro publicado postumamente, há uma seção destinada aos haikais, intitulada *Kawásu*,² em japonês, “sapo”, animal contemplado por Bashô em um dos seus haikais mais conhecidos no ocidente. Desvela-se nessa passagem a leitura trazida pelo poeta curitibano, através da metáfora do “sapo” ou “kawásu”, Leminski elucida sua face de haicaísta que encontra e desencontra a tradição bashoniana.

um salto de sapo
 jamais abolirá
 o velho poço.
 (LEMINSKI, 2013g, p. 306)

Nesse haikai, Leminski parece deglutir antropofagicamente o consagrado haikai de Bashô:³ “velho lago/ mergulha a rã/fragor d’água”. (MARSICANO, 2008, p.11) Como podemos notar, Leminski não atende à divisão métrica tradicional do haikai e não flagra um

2 “‘Kawásu’ é ‘sapo’, em japonês. Imagino ter relação original com ‘kawa’, ‘rio’. O batráquio é o animal totêmico do haikai, desde aquele memorável momento em que Mestre Bashô flagrou, quando um sapo ‘tobikômu’ (‘salta-entra’) no velho tanque, o som da água”. (LEMINSKI, 2013, p. 305)

3 Tradução de Paulo Leminski, em Bashô, a lágrima do peixe: “velha lagoa/ o sapo salta/ o som da água”. (LEMINSKI, 2013g, p. 93)

instante da natureza, todavia o poeta aproveita a temática que deglutiou de Bashô e redige um haikai com um tom filosófico, abordando questões ligadas ao ser e, nesse sentido, ele aprende com Bashô, porém não se reporta ao seu estilo de composição. Leminski lança um haikai “abrasileirado”, ao seu modo ou como o próprio poeta o denominou um “haitropicali”.

Destarte, é plausível aplicar um caráter singular aos haikais de Leminski, pois, de forma irreverente, ele consegue contemplar o paradoxo: “rigor” e “acaso”/“aço” e “flor”. Ora concisão, ora descompressão, ora capricho, ora relaxo, de tal modo, assinala-se atraentes nuances da poesia de Paulo Leminski que à luz da antropofagia oswaldiana consegue mesclar a tradicional poesia japonesa à irreverente estética contemporânea.

LEMINSKI, “MALANDRO” E ANTROPOFÁFICO

*bashô disse: não siga as pegadas dos antigos. procure o que eles procuraram.
eles procuraram a poesia. vamos procurá-la a nossa moda.
(LEMINSKI, 2014b, p. 111)*

Em uma das cartas trocadas com o amigo Régis Bonvincino, Paulo Leminski refere à angústia por fazer uma poesia que as pessoas entendam, que “não precise de um tratado sobre Gestalt ou uma tese de Jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paronomásticos...”. (LEMINSKI, 2014a, p.111) Com a publicação de *Caprichos e Relaxos* (2013f), seu primeiro livro comercial, Leminski parece conquistar esse objetivo.

A crítica literária, Leyla Perrone Moisés, escreve, nessa oportunidade, o ensaio: “Leminski, o samurai – malandro” com vistas a refletir sobre a lírica leminskiana. A autora caracteriza a poesia de Paulo Leminski pela dialética de dois aspectos: “samurai” e “malandro”. O primeiro diz respeito a uma atenção formal e rigorosa, em que o poeta, além do seu apreço pela cultura oriental, compunha uma poesia com tênues jogos linguísticos e efeitos de sentido. O segundo aspecto, “malandro” corresponde à aplicação de uma linguagem mais coloquial, relaxada, humorada, irônica, com efeito lúdico.

É importante salientar que Perrone-Moisés não apresenta essa divisão de forma estanque, afinal ambas podem confundir-se por apresentarem características ambíguas, no que se refere à poesia. A autora busca definir o poeta curitibano nas seguintes passagens do seu texto:

Malandro da linguagem, Leminski não é apenas um intuitivo, um criativo, um sacador, como os 130 milhões que se dispensam de conhecer seus ofícios. Como observa Haroldo de Campos, sua poesia é ‘sempre construída, sabida, de *fabbro*, de fazedor’. Esse autointitulado ‘cachorro louco’ queimou a pestana na poesia universal. Sabe onde está pisando e com quem, queira ou não queira, o poeta de hoje tem de se confrontar. (MOISÉS, 2000, p. 400, grifo do autor)

Internacional e provinciano, Leminski é brasileiríssimo. Mestiço, antropófago, poetiza, sem folclore, Oxalá e o frevo, pajés e xavantes. Parisa, novaiorquiza, moscoviteia, sem tirar o pé do chão. Torce pelo time de várzea, mas não cai no conto do nacional e popular. (MOISÉS, 2000, p. 400)

Em consonância com as definições trazidas por Leyla Perrone, a poesia de Paulo Leminski, de fato, parece harmonizar campos, aparentemente, inconciliáveis: o Oriente e o Ocidente. A exemplo, na produção de seus haikais, Leminski não se fixa no desdobramento do tradicional poema japonês e abre mão dos ensinamentos orientais que ele tanto compreendeu e difundiu para admitir e consolidar um haikai novo, ocidental, a seu modo.

O conteúdo dessa produção está associado à sua vertente “malandra” e sugere transformar elementos cotidianos em poesia, revelando ironia e sarcasmo de forma lúdica. Nessa linha, Perrone acrescenta: “Para bom entende – dor meia palavra raspa; e para bom gozador, uma piscada basta. Leminski já foi e já voltou, e quem não percebe a inteireza de suas meias palavras ainda nem saiu de casa”. (MOISÉS, 2000, p. 397)

esta vida é uma viagem
pena eu estar
só de passagem
(LEMINSKI, 2013f, p. 313)
viu-me,
e passou,

como um filme
 (LEMINSKI, 2013f, p. 236)
 pelos caminhos que ando
 um dia vai ser
 só não sei quando
 (LEMINSKI, 2013f, p.235)

Esses haikais desencontram os elementos estéticos tradicionais da poética oriental: observamos a presença da rima, de um tom semelhante a um trocadilho no uso da linguagem e da apresentação do eu-lírico que protagoniza a cena nos três poemas. Embora apresente objetividade e concisão, características importantes do haikai tradicional, podemos extrair da leitura desses tercetos que Leminski se apropria antropofagicamente do haikai japonês, por conhecer e dominar a sua forma, porém opta por aplicá-la desprendido dos conceitos nipônicos.

Nesse constante confronto entre a cópia e a ruptura com a poesia oriental, muitos dos seus haikais apresentam o viés “malandro” do paranaense Paulo Leminski como provocado por Leyla Perrone Moisés (2013, p. 398):

Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura. Tão rápido que nos pega de surpresa; quando menos se espera, o poema já está ali. E então o golpe ou a ginga que o produziu parece tão simples que é quase um desafio.

É sabido que Paulo Leminski manteve grande admiração pelo mestre errante Matsuo Bashô não apenas pela tradição poética milenar do haikai, mas principalmente por romper com ela. Bashô, assim como Leminski e seus contemporâneos, foi um transgressor de toda uma cultura herdada pelos seus antecessores. É relevante destacar que a influência oriental em Leminski e a sua relação com o haikai constitui uma grande e importante parte de sua obra. Mas Leminski não era somente um poeta zen, os seus haikais perpassavam esse lugar. Vejamos:

tudo dito,
 nada feito,
 fito e deito.
 (LEMINSKI, 2013f, p. 240)

Antropofagicamente, Leminski absorve a brevidade e a concisão do haikai e arrisca-se em produções condizentes com a proposta do modernista Oswald de Andrade. Oswald aviltrava uma literatura brasileira nacional, que não excluísse a cultura do outro, mas que soubesse aproveitá-la trazendo ideias inovadoras, sem copiá-las. “Oswald propunha a ‘deglutição’ das estéticas estrangeiras, para reprocessá-las em expressões brasileiras e paradoxalmente originais, ou seja, assimilar (devorar) o que considerava positivo para a formação da cultura nacional”. (LEONEL; SANTOS, 2014)

Destarte, Paulo Leminski é considerado pelos críticos da sua obra um poeta que, ao mesmo instante que é rigoroso, é também relaxado, pois percorrendo a linha antropofágica de fazer poesia, ele assimila criticamente e seleciona tudo que pode ser aproveitado a sua volta. No haikai a seguir, por exemplo, Leminski (2013f, p. 309) faz jus à temática que deglutiui de Bashô e compõe um haikai que está para além de flagrar um instante da natureza:

estrela cadente eu olho
o céu partiu
para uma carreira solo

Desprovido de predicados poéticos, o haikai leminskiano apresenta um eu-lírico; faz uso da rima *eu olho/solo*; e sugere anima um ser inanimado “o céu” que parte “para uma carreira solo”. Perrone acrescenta que

A forma breve, por ele cultivada, oferece grandes riscos. O breve pode ser apenas pouco, o menos obtido por subtração. O grande poema breve é concentração sem perda, o máximo no mínimo. Leminski conhecia essa arte e colhia o poema com o golpe certo da espada zen. (MOISES, 2000, p. 402)

Paulo Leminski (2013f) aproveita, sem dúvida, as ideias advindas do concretismo, da poesia marginal e do haikai nipônico para apresentar aos seus leitores o prosaico de forma poética e breve.

cinco bares, dez conhaques
atravesso são paulo
dormindo dentro de um táxi.
(LEMINSKI, 2013f, p. 306)

nadando num mar de gente
deixei lá atrás
meu passo à frente.
(LEMINSKI, 2013f, p. 314)

É interessante perceber, que, nesses breves haikais, há poesia onde menos se espera: no corriqueiro, no banal, no comum. Vale ressaltar que o humor que Leminski percebeu nas suas leituras sobre Bashô “conecta o olhar humano a uma atmosfera de alegria captada nos acontecimentos comuns ou da natureza” (PRADO, 2017, p.71); já o humor apresentado pelo curitibano, através dos seus poemas, possui um tom mais corrosivo, irônico, intencional e autorreflexivo.

A caminho de concluir esta ponderação, retomemos que Paulo Leminski, apresentando manifestações antropofágicas ao longo da sua escrita, entende o haikai como um gênero poético milenar japonês, originalmente centrado em valores ético-estéticos como síntese, simplicidade, clareza e contemplação objetiva à natureza; porém opta por selecionar criticamente, absorver o que mais lhe atraía intercalando o “rigor” e o “acaso” / o “capricho” e o “relaxo” / o “samurai” e o “malandro”.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. O manifesto antropófago e Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília, DF: INL, 1976. p. 1-6.
- BARBOSA, T. O ideograma como modo de ler e ver poesia. *Revista Manuscrítica*, São Paulo, n. 23, p. 167-184, 2012.
- BICHINSKI, I. C. *Um Leminski Antropófago*. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Departamento de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2019.
- BONVINCINO, R. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

BONVINCINO, R. Tantas máscaras: reconhecimento de uma nova poesia brasileira. brasileira. *In: BONVINCINO, R. Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica.* São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 232-237.

CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

FRANCHETTI, P.; DOI, E. *Haikai: antologia e história.* São Paulo: Ed. UNICAMP, 2012.

LEMINSKI, P. (org.). *Bashô, a lágrima do peixe.* São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.

LEMINSKI, P. (org.). Caprichos e Relaxos. *In: LEMINSKI, P. (org.). Toda Poesia: Paulo Leminski.* São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.p. 25- 165.

LEMINSKI, P. (org.). Distraídos Venceremos. *In: LEMINSKI, P. (org.). Toda Poesia: Paulo Leminski.* São Paulo: Companhia das Letras, 2013c.p. 167-240

LEMINSKI, P. (org.). *Ensaio e anseios crípticos.* Campinas: Ed. UNICAMP, 2011.

LEMINSKI, P. Haikai: homenagem a síntese. *In: LEMINSKI, P. (org.). Ensaio e anseios crípticos.* Curitiba: Ed. Posigraf, 1977a. p.83-86.

LEMINSKI, P. (org.). La vie em close. *In: LEMINSKI, P. (org.). Toda Poesia: Paulo Leminski.* São Paulo: Companhia das Letras, 2013d.p. 241-322.

LEMINSKI, P. Poesia: Paixão da Linguagem. *In: NOVAES, A. (org.). Os Sentidos da Paixão.* Rio de Janeiro: Companhia de Letras, 1991. p. 283- 306.

LEMINSKI, P. (org.). Rimo e Rimos. *In: LEMINSKI, P. (org.). Toda Poesia: Paulo Leminski.* São Paulo: Companhia das Letras, 2013e. p.331.

LEMINSKI, P. Tese, tesões. *In: LEMINSKI, P. Ensaio e anseios crípticos.* Curitiba: Ed. Inventar, 2014a. p.15 -18.

LEMINSKI, P. (org.). *Toda Poesia: Paulo Leminski.* São Paulo: Companhia das Letras, 2013f.

LEMINSKI, P. (org.). *Ventos ao vento, rabiscos em direção a uma estética.* Curitiba: Ed. Posigraf, 1977b.

LEMINSKI, P. (org.). *Vida: 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013g.

LEMINSKI, P. Visualidade e concisão na poesia brasileira. In: LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. (org.). Curitiba: Ed. Inventiva, 2014b. p. 80- 111.

LEONEL, M. M.; SANTOS, F. O. F. A fome antropofágica utopias e contradições. *Revista Estudos Culturais*, São Paulo, n. 1, 2014.

MARQUES, F. *Aço em Flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MOISES, L. P. *O Samurai-malandro*. São Paulo, 2000.

PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PRADO, T. A memória do tradicional haikai japonês e a crítica e a estética contemporânea. *Patrimônio e Memória*, São Paulo, v.13, n. 2, p. 58-73, 2017.

POUND, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: POUND, E, *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006, p.51-57.

RUIZ, A. Apresentação. In: LEMINSKI, P. (org.). *Toda Poesia: Paulo Leminski*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 7-11.

VERÇOSA, C. Haikai no Brasil, a viagem. In: VERÇOSA, C. *Oku, viajando com Bashô*. Salvador: GBA: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1996. p. 488- 579.

VERÇOSA, C. *Oku, viajando com Bashô*. Salvador: GBA: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1996.

CAPÍTULO 5

Masculinidade, um dilema contemporâneo?

Considerações através do
cancioneiro de Dorival Caymmi

Gláucia Oliveira Guerreiro

INTRODUÇÃO

O complexo jogo da construção identitária que define a percepção da imagem do que é ser um homem tem sofrido abalos significativos, de forma profunda, pelo menos nos últimos 50 anos. Podemos observar uma mudança radical na expressão do comportamento do homem frente às novas exigências do discurso sobre gênero na atualidade. Nessa conjuntura, constatamos que, por um lado, a mulher vem assumindo, cada vez mais, o seu protagonismo na cena social,

e, por outro, o homem, por estar claudicante quanto ao seu lugar no mundo, encontra-se perdido e sem saber o que fazer diante dessa “nova mulher” a lhe exigir novos posicionamentos. E é diante desse cenário que o presente estudo se propõe a refletir sobre a nova dinâmica interpessoal desses personagens, utilizando-se da arte como tradução de uma nova composição identitária.

Há muito tempo, essas e outras indagações acerca dos signos que circulam no imaginário sobre a masculinidade têm sido problematizadas. A título de ilustração, é possível escutar as discussões sobre tais estigmas em várias canções, nas quais, apenas tendo acesso a uma rápida leitura, teremos inúmeros questionamentos, em que poderemos, facilmente, vê-los reavivados em nossa memória. Diante disso, encontramos no cancioneiro de Dorival Caymmi uma maneira de traduzir essas reflexões de forma poética e peculiar. A música traduz os nossos desejos e os faz ecoar além das palavras, e é possível pensar que, através do laço social, os discursos ali implícitos podem disseminar o seu conteúdo, transmitindo existência de “saberes”.

Na perspectiva ajustada ao objeto de investigação deste trabalho, visamos criar um espaço de diálogo, confrontado a um sistema de representação simbólica, disposta como uma construção social que alimenta os ideais que constituem a masculinidade. Ordenada por uma espécie de microfísica do poder imputado ao discurso, a representação social permite-nos revelar a construção de identidades personificadas no entorno desses referentes culturais, por orbitarem como predicados sensíveis aos verbos que valorizam a ação responsiva do que se vê dominado pelo empuxo narrativo atrelado ao que se nomeia como tipificação de gênero sexual. É de fundamental importância nos interrogarmos acerca do que poderia vir a se constituir em “ser homem”. Comumente, é possível averiguar no nosso próprio cotidiano, nos mais esdrúxulos exemplos, que o homem se vê convocado a estar sempre a provar de sua virilidade, desde a infância. Assim, em inúmeras situações, encontramos presente o imperativo da mostraçãõ varonil do homem, o que parece convocá-lo ao papel de dar testemunho desse lugar que, desde sempre, lhe foi conferido na cultura. O que se pode ver é que, através de alguns pequenos gestos aparentemente inofensivos, acrescidos de frases rotineiras – “seja homem”, “prove que você é homem” ou “faça-se homem!” –, acabamos por insuflar o ego masculino para

uma incessante e desgastante encarnação dessa titulação. Do lado do homem, lhe é exigido a dar mostras de uma conquista diária para manter-se nessa condição a duras penas, enquanto, para a mulher, resta-lhe o lugar naturalizado de ser mulher. (BADINTER, 1993)

CAYMMINIANO: MARCAS DO HOMEM (IOIÔ) E DA MULHER (IAIÁ) CONTADOS EM VERSO E PROSA

Como efeito imediato das reflexões em curso acerca da construção da masculinidade, desveladas do cancionero caymmiano, traçamos os rastros de antagonismo das relações construídas entre homem e mulher, a fim de nos possibilitar dar lugar a tais discussões. Em muitas composições, Dorival Caymmi evidencia a dinâmica dessas relações, desde muito antes, o que se revela, a partir de algumas pistas deixadas nos vestígios desse cancionero, nas idiosincrasias tipificadas como referentes masculino e feminino que atingem sua significação nos dias atuais. Tal ordenação contempla a hipótese original levantada aqui: a de que seu cancionero aponta as marcas transmitidas como “herança” refletida pelo homem e pela mulher contemporâneos e as mutações a que a identidade de gênero esteve submetida.

Assim, os lugares subjetivos são constituídos através dos efeitos dos discursos a que o sujeito foi e é submetido independente da formulação que este sujeito está inclinado a responder. Assim, as representações culturais a que estamos subjugados fazem parte da cadeia de significantes à qual todos somos contaminados. Melhor dizendo, quando tomamos o sujeito da psicanálise como o sujeito do discurso, não obtemos qualquer concessão, pois não podemos separar as determinações que a cultura imprime sobre ser homem e ser mulher enquanto *falasser*. O que existe é da natureza de um semblante, que não se trata de um disfarce consciente, e sim que manifesta a função primária da verdade de um sujeito e pelo qual ele se sustenta. Assim, resumidamente, o que tomaremos como orientação, régua e compasso, é que “homem e mulher são fatos de discurso”. (LACAN, 1971, p. 136)

Tendo em vista a convocação da psicanálise para dialogar com o objeto desse estudo, verificamos com Jacques Lacan (1971, p. 31), no que diz respeito à identidade do homem, que “[...] para

o menino, na idade adulta trata-se de parecer homem [...] desse parecer-homem, um dos correlatos essenciais é dar sinal à menina de que se o é. Em síntese, vemo-nos imediatamente colocados na dimensão do semblante”.

Diante do exposto até aqui, começamos a discorrer sobre as narrativas encontradas no cancionário de Caymmi, em uma tentativa de alcançar, cronologicamente, as posições lógicas no discurso que delas emergem. Assim, iniciamos pelo primeiro grande sucesso de Caymmi, que o fez alcançar grande notoriedade na mídia. O samba “O que é que a baiana tem?”, de 1938, foi o responsável pela explosão de sua carreira, quando, após ser cantado pelo próprio Caymmi no rádio, recebeu o inédito convite para ser incluído na trilha sonora do filme *Banana da terra*, de Wallace Downey.

A baiana “desenhada” por Caymmi na música em análise desvela uma mulher encantada por ele, notada em cada verso ali escrito. No samba em discussão, Caymmi adiciona diversos adereços para construir uma imagem da baiana, o qual foi amplamente tomado como figura folclórica da tradição da Bahia. Outra questão a ser levantada é que, ao detalhar a baiana, o cantor também revela uma tradução de uma feminilidade, composto por adereços:

O que é que a baiana tem?; Que é que a baiana tem?; Tem torço de seda, tem! Tem brincos de ouro, tem!; Corrente de ouro, tem! Tem pano-da-Costa, tem!; Tem bata rendada, tem!; Pulseira de ouro, tem!; Tem saia engomada, tem!; Sandália enfeitada, tem!; Tem graça como ninguém; Como ela requebra bem! Quando você se requebrar caia por cima de mim; Caia por cima de mim; Caia por cima de mim; O que é que a baiana tem?; Que é que a baiana tem?; Tem torço de seda, tem! Tem brincos de ouro, tem!; Corrente de ouro, tem! Tem pano-da-Costa, tem!; Tem bata rendada, tem! Pulseira de ouro, tem!; Tem saia engomada, tem!; Sandália enfeitada, tem!; Só vai no Bonfim quem tem; O que é que a baiana tem?; Só vai no Bonfim quem tem; Um rosário de ouro, uma bolota assim; Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim; Um rosário de ouro, uma bolota assim; Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim; Oi, não vai no Bonfim; Oi, não vai no Bonfim; Um rosário de ouro, uma bolota assim; Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim; Oi, não vai no Bomfim; Oi, não vai no Bomfim. (O QUE..., 1939)

No discorrer das insígnias atribuídas à mulher baiana, apresentadas no trecho da letra citada, verifica-se uma mulher adornada e representada pela narrativa de um homem. Assim sendo, Dorival Caymmi, compositor, autor e homem, através da sua ousada obra, pôde exornar a mulher baiana, com requintes de “bom baiano”, passando a ser percebido e reverenciado, permitindo-lhe atingir notoriedade midiática.

No que tange às questões da identidade e da música, como texto descritivo, resgatamos as contribuições de Vera Queiroz (1997) sobre a produção e a recepção dos objetos culturais nos regimes patriarcais, vistos sob um olhar de gênero, e que requerem trazer à tona a exaltação do sujeito masculino como centro e referência dos valores de uma determinada cultura, o que remete à mulher uma série de significações. A autora traz também em seus estudos a problemática referente à experiência texto/leitora, afirmando que a identidade é mais que uma construção teórica. É edificada pela cultura, possibilitando a interpretação e a apropriação do conteúdo ali explorado, e, assim, reescreve criativamente a própria história, reconstituindo-a como fonte originária vinculada aos atores em exame.

Prosseguiremos no mesmo tom dessa inspiração, examinando as contribuições de Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* (1997), a fim de nos ajudar a pensar sobre as canções de Dorival Caymmi, composta há muitos anos, e a sua reverberação nos dias atuais. Ricoeur (1997, p. 320) discorre sobre a narrativa como aquilo que autoriza o tempo a se mostrar, possibilitando uma reinvenção e uma rerepresentação deste: “a coisa presente [...] vale por uma coisa passada”. Segundo o autor, narrar é representar ações humanas, analisando sobre os seus significados. Tais representações podem ser reconhecidas por qualquer ser humano, independente de gênero, raça, idade ou outra especificidade. Portanto, tais narrativas se transformam em ensinamentos para a vida ao serem revividas pelos leitores, através das histórias recontadas. Ricoeur (1997) traz como centro de suas elaborações a ideia de que a narrativa é sempre formada por entrelaçamentos de vários capítulos que mantêm uma ligação entre si, resultando em uma soma significativa. Contudo, para que essa narrativa possa estabelecer de fato uma trama, faz-se necessário o reconhecimento dos materiais anteriormente já dispostos no discurso da língua materna, que são as “configurações pré-narrativas da ação”.

Assim, pode-se pensar que, nas letras das canções em que o compositor investe os personagens ali contaminado de suas significações, há uma narrativa que se esvai nas entrelinhas para dar lugar a outra narrativa, a do olhar do personagem através do ouvinte/leitor: “a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia”. (RICOEUR, 1997, p. 329) O traço advindo das linhas escritas por um lugar de referência permite ao sucessor caminhar por lugares que ressoam memórias silenciadas, incorporado ao seu contexto sociocultural. Tal tentativa de tradução remete-nos à ideia de rastro, uma vez que é possível perceber a presença de uma ausência no conteúdo “reescrito”, ou seja, uma narrativa respaldada em uma marca do passado, que ainda se perpetua, como referência legitimada pelo silêncio que encarna. Para Ricoeur (1997, p. 323), o que confere o lugar ao leitor de uma reedição da história é “o caráter [...] de sua arte poética e retórica à sua maneira de ver o passado”.

No cancionário de Caymmi, o que podemos constatar é que, diante das descrições enunciadas, o artista se faz presente como parte integrante da canção, o que endossa a tese de Ricoeur (1997), a saber, o destino de toda narrativa se realiza através do encaixe enunciativo, isto é, seu destino é se tornar narrativa. No momento da leitura, surge uma espécie de pacto entre leitor e autor que altera os acontecimentos relatados, pois a história “reinscreve o tempo da narrativa no tempo do universo”. (RICOEUR, 1997, p. 317) Tal assertiva vem para corroborar com o já dito anteriormente por Lacan (1971): “somos efeitos discursivos”.

Na canção “Requebre que eu dou um doce”, composta por Caymmi em 1941, encontramos uma dinâmica um pouco diferente naquilo que diz respeito à narrativa do espectro de funcionamento da mulher, comparado ao que vimos na canção analisada anteriormente. Agora, o que percebemos é uma crescente autonomia da mulher, ao nos depararmos com um novo manejo de seu querer, ainda não tão explícito, mas também nem tanto submisso ao homem. Apesar das investidas e apostas feitas pelo homem que implora por seu requebrado, a mulher se mostra reticente em ceder às solicitações que lhe são feitas:

Requebre que eu dou um doce, requebre que eu quero ver,
requebre, meu bem, que eu trouxe um chinelo pra você,
aí. Pra você requebrar moreninha da sandália do pompom

grená. Quando acabar com a sandália de lá, venha buscar essa sandália de cá, pra não parar de sambar, pra não parar de sambar. Morena, balance as contas, não pare de peneirar. Eu vim pra lhe ver sambando, eu vim pra lhe ver sambar. A roda da sua saia, da barra de tafetá. Me põe a cabeça à roda moreninha da sandália de pompom grená.

Nessa composição, Caymmi expõe a insistência com que o homem pede para a “morena” requebrar, ou seja, fazer o que pede que ela faça. Podemos observar um discurso em que ainda parece que esse homem supõe ocupar algum lugar de importância, a ponto de pensar fazer a mulher mudar de ideia. Diante das análises das canções até aqui examinadas, pode-se levantar algumas interrogações importantes: haverá lugar para essa mulher, que tem sido sempre o de pessoa que não fala? E que é projetada pela “erotização” engendrada no universo imaginário do masculino, tornando-a e tomando-a como objeto de desejo e predileção?

Dando seguimento a tal questionamento, sendo o sujeito também efeito da construção sociocultural, podemos voltar a nos perguntar: de que maneira a própria mulher se lê nas narrativas das canções até aqui trabalhadas? É possível considerar haver uma ligação da condição subjetiva da mulher ao seu despertar através das experiências de leitura/escuta, a qual refletirá na construção de sua identidade feminina, culminando em novas construções subjetivas e significações. Dessa maneira, a mulher cantada no início da década de 1940 parece não mais querer ocupar o lugar “Ioiô” até aqui encenado, atendendo simplesmente aos reclames de “Iaiá”.

Avançando em outra composição de Caymmi, “Rosa Morena”, de 1942, continuamos a observar um homem que solicita à mulher que sambe, expressando de maneira repetitiva o mesmo cenário de exaltação da mulher, em que a descreve como uma figura feminina adornada e faceira, mas que só aparece através da fala, novamente de um outro, um outro homem:

Rosa Morena onde vais morena; com essa rosa no cabelo e esse andar de moça prosa morena, morena Rosa; Rosa morena o samba está esperando pra te ver; deixa de lado essa coisa dengosa, anda Rosa vem me ver; deixa de lado esta pose, vem pro samba, vem sambar que o pessoal tá cansado de esperar, viu Rosa [...]

Ao tomarmos a narrativa dessa canção, entendendo-a como uma proposta em que de um lado há um solicitante, o homem, e do outro, a mulher, que, ao ser convocada para sambar, escolhe não “entrar na roda”, aparenta surpreender o homem em questão por não atender de pronto à sua solicitação. O enredo em questão parece corroborar a concepção de poder trazida por Michel Foucault (1979), em que se refere a esse como uma questão de relações e práticas. O poder não estaria em um lugar personificável ou em uma dada instituição, mas no lugar de onde uma verdade possível é aclamada e imposta. Assim sendo, podemos pensar no poder como via de mão dupla, é ofertado por quem lhe confere este lugar, ou seja, a partir dos limites estabelecidos, eclodem as “verdades” como efeitos produtivos dessa relação: “[...] as relações de poder são, antes de tudo, produtivas [...] efeitos de poder e produção de verdade”. (FOUCAULT, 1979, p. 236-237)

Retomando o fio condutor das ideias de Badinter (1993) sobre as relações de poder entre o masculino e o feminino, e sobre suas mudanças ao longo do tempo, a autora afirma, acerca da mulher, que, ao despertar dentro de si sua “porção masculina”, têm-se como consequências algumas mudanças, incluindo a apatia do homem frente à emersão dessa mulher. Uma vez que alcançou seu protagonismo social, político, econômico, passando a ter autonomia com a sua entrada para o mercado de trabalho, a mulher desenvolveu aptidões profissionais em profissões anteriormente vistas como masculinas, e ainda experimentou alguma liberdade sexual, pelo advento da descoberta da pílula anticoncepcional, o que lhe deu condição de escolher entre ser mãe ou viver a experiência sexual. Dessa forma, passou a não depender unicamente de um homem para se realizar. Em vista disso, a mulher agora pode ir atrás do que quiser, pois está legitimada pelo discurso social da igualdade de direitos entre gêneros:

Ela não pretende mais se conformar com a feminidade sonhada pelos homens, e sim permanecer o tempo todo à escuta do que está sentindo. A essa extrema vitalidade feminina, os homens, contestados em sua virilidade, reagiram com a fuga, o desespero ou a impassibilidade silenciosa. (BADINTER, 1993, p. 149)

Com isso, seguindo na mesma linha proposta, traremos para a discussão outro samba de Dorival Caymmi, “Lá vem a baiana”, de 1947:

Lá vem a baiana coberta de contas, pisando nas pontas achando que eu sou o seu ioiô, mas eu não vou; lá vem a baiana mostrando os encantos, falando dos santos, dizendo que é filha do Senhor do Bomfim. Mas pra cima de mim?! Pode jogar seu quebranto que eu não vou, pode invocar o seu santo que eu não vou, pode esperar sentada, baiana, que eu não vou, porque não posso resistir à tentação. Se ela sambar eu vou sofrer. Esse diabo sambando é mais mulher, e se eu deixar ela faz o que bem quer. Não vou, não vou, não vou, nem amarrado, porque eu sei. Hum hum hum hum hum...

Ao analisar esse samba, podemos levantar a possibilidade de que Caymmi visa traduzir uma relação ambígua entre o homem e a mulher, relação que, mais uma vez, é apenas narrada pelo homem, que parece claudicar ao perceber-se inseguro e frágil diante do comportamento e assertiva recusa da mulher, para quem ele insiste em dirigir a fala.

Nessa canção, parece que a mulher já consegue virar o jogo, o que se constata quando o autor descreve as posições dos atores em questão. Quanto à designação empregada na canção, estas foram invertidas, ou seja, onde a palavra ioiô antes era trazida para apelidar a mulher, agora é usada para revelar o homem. Assim, a mulher responde de outro lugar, o de poder jogar com o ioiô, recebendo outra nomeação, o de Iaiá. Uma curiosidade é que Iaiá era um dos apelidos dados à mãe de Dorival Caymmi. A título de exemplo, constatamos nesse trecho da canção a mudança de jogo: “[...] lá vem a baiana coberta de contas, pisando nas pontas achando que eu sou o seu ioiô, mas eu não vou”. (LÁ..., 1947) Por conseguinte, podemos pensar que, uma vez que essa canção tenha sido criada há 70 anos, o homem entrava em contato com uma mulher que buscava fazer sua “história”, ao mesmo tempo em que o confrontava com a sua masculinidade. À medida em que ele tratava de se afastar dela, com o intuito de se proteger, acreditando-se ainda ter algum controle, encantava-se de tal forma com seu requebrado de mulher faceira, que não se atentava a perceber-se enredado nas tramas das saias de Iaiá.

No bojo da trajetória dessas análises, as reflexões de Elisabeth Badinter (1993) sinalizam que a masculinidade é uma construção relacional. Com efeito, tanto a masculinidade quanto a feminilidade são aspectos construídos através da compreensão referencial de um outro. Ambas englobam aspectos relativos e reativos, isto é,

quando uma muda, inevitavelmente a outra será forçada a se modificar, ou seja, com a construção e reestruturação da identidade da mulher, emerge um novo homem que visará se reinventar diante de sua masculinidade. A consequência imediata desses apontamentos é que, se o movimento relacional de um sempre produzirá efeitos na subjetivação do outro, isso significa que o fenômeno cultural aqui examinado incidirá diretamente no novo modelo de estruturação, tanto do homem quanto da mulher. Para Badinter (1993), por se tratar de questões apreendidas e reproduzidas a partir do contexto cultural, há uma multiplicidade de arranjos da masculinidade, isto é, múltiplas masculinidades. A autora chega a afirmar que a compreensão do enunciado mais célebre de Simone de Beauvoir pode também ser aplicado ao homem: o homem não nasce homem, ele se torna homem.

Em uma perspectiva psicanalítica, o sujeito não é apenas receptor de sentidos da cultura, ao mesmo tempo em que é especialmente por ela criado, este é também seu criador. Assim, a forma como cada cultura se apresenta, seja em qual época se der, sempre será uma teia construída de verso e reverso pelos sujeitos do discurso, pelos *falasseres*. Desse modo, os aspectos relacionais trazem à tona os fatores precipitados que sobrevêm dos discursos já empreendidos, que atravessam os sujeitos pela cultura, ao participarem do engendramento da sua construção subjetiva, e que afetam os relacionamentos atuais também de forma subjetiva. Assim sendo, infere-se que essas reviravoltas funcionais são traduções do contexto social ao qual se referem, alicerçadas pela narrativa em que estão inscritos.

Tomando essas proposições acerca da articulação entre o sujeito e a cultura, ampliamos a percepção em relação ao trazido no cancionário de Caymmi quanto ao medo de Ioiô em não se deixar “cair em tentação”, como se pode inferir da sua repetida negação em não atender às solicitações de Iaiá: “[...] esse diabo sambando é mais mulher; E se eu deixar ela faz o que bem quer; não vou, não vou, não vou, nem amarrado porque eu sei [...]”. (LÁ..., 1947) Dessa maneira, tal enunciado acaba por confrontá-lo com sua própria castração ao não se dar conta do que possa significar para ele estar disponível a este “diabo sambando” em sua frente. Corroborando com as ideias levantadas, podemos dispor do que ressalta Ricardo Goldenberg (2018, p. 137), ao retomar a tese de Lacan sobre a fórmula da

sexuação: “quem fracassa na tentativa de sustentar-se em um universal é chamado de homem por Lacan; quem fracassa em provocar uma incompletude no universal é apelidado de mulher”. Dito de outra maneira, enquanto designação, o gênero é um insucesso provocado pela divisão constitutiva do sujeito que, ao dizer-se, estará fadado a não saber quem é.

No mesmo ano de 1947, Caymmi compôs a canção que faz eclodir as indagações deste trabalho, “Marina”, a qual foi interpretada por muitos artistas, em diversos gêneros musicais. Esse samba-canção revela um momento em que o homem, já percebendo que não tinha mais controle sobre o querer da mulher, uma vez que ela não mais fazia o que ele determinava, e se vendo confrontado e desobedecido, coisa que não estava em seus planos, escolhe afastar-se da mulher, a qual pensava lhe pertencer. O que se percebe na letra dessa canção é uma relação de conflito já instalada entre o homem e a mulher. Não muito raro, ainda ouvimos alguém recitar a música “Marina” (1947) como um hino que expressa o descontentamento de uma relação amorosa. Pensando sobre as questões empreendidas nas considerações anteriores, vamos visitar a referida canção:

Marina, morena, Marina, você se pintou; Marina você faça tudo, mas faça um favor; Não pinte esse rosto que eu gosto, que eu gosto e que é só meu; Marina você já é bonita com o que Deus lhe deu; Me aborreci, me zanguiei, já não posso falar. E quando eu me zango, Marina não sei perdoar; Eu já desculpei tanta coisa, você não arranjava outro igual; Desculpe Marina, morena, mas eu tô de mal, de mal com você; De mal com você. (MARINA, 1947)

Ao trazer a lume suas conclusões acerca do homem adulto e de suas dificuldades no seu processo de identificação, Badinter (1993) afirma que, desde muito cedo, os homens se deparam com problemas advindos da simbiose materna, bem como da frequente distância paterna. Assim, não há modelos masculinos positivos e efetivos que não os levem a rejeitar e negar o feminino, acentuando a diferenciação negativa e a distância em relação à mulher. A autora acrescenta que os processos de identificação do masculino são oposicionais, enquanto o do feminino é relacional. Dessa forma, a agressividade dos homens contra as mulheres advém da má elaboração da separação da mãe, ainda na infância, em que esse

menino se viu obrigado a romper com esse laço, o que, fatalmente, leva-o a sentir-se traído, culminando em um sentimento de medo. Portanto, para Badinter (1993), a agressividade do homem contra a mulher pode ser compreendida como medo e não arrogância. Assim, o menino é impelido a abandonar o cuidado incondicional de sua mãe, acarretando a ele uma espécie de pavor.

Ainda seguindo nessa mesma orientação, Elisabeth Badinter (1993, p. 56) ressalta que, “mesmo quando bem reprimida a simbiose materna atormenta o inconsciente masculino”. Desse modo, preservar a distância das mulheres parece ser a única maneira encontrada pelo homem, com vistas a zelar os limites que o levem a conservar sua virilidade. Esses determinantes explicitados nessa condição relacional já levavam o filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau, em 1758,¹ a intimar homens e mulheres a viverem “normalmente” desprendidos:

Eles se ressentem tanto quanto ou mais do que elas da relação muito íntima. Elas só perdem os seus modos, e nós perdemos ao mesmo tempo os modos e a nossa constituição. Não queremos mais sofrer a separação, as mulheres nos tornam mulheres por não poderem se tornar homens. (ROUSSEAU, 1967, p. 195-196)

Constatado nos termos até aqui refletidos, tomar o cancionário caymmiano como discursos narrativos nos permite levantar em suas letras as representações que revelam um modo de expressão acerca da construção identitária do homem e da mulher, sempre pronta a revelar as interfaces do imbróglio que situa o campo de relações experimentadas pelos homens e mulheres na malha do discurso em que operam suas distinções.

Nas canções de Dorival Caymmi trazidas para a discussão, o homem ainda persiste em dar lugar ao que ele almeja para uma mulher. Quando nos dias atuais vemos circular o discurso de que “lugar de mulher é onde ela quiser”, podemos inferir que a ela, mesmo sem ter voz nos tempos de outrora, enfim, pôde ser ouvida. Agora, ela toma para si a caneta, reescrevendo sua história, não aceitando mais ser escrita apenas através do olhar de um homem.

1 Refere-se ao inicial da publicação, nesse capítulo foi utilizado a versão de 1967.

Se antes era uma mulher cantada, adornada, enfeitada, elaborada, pode depois ir se apropriando dos atributos a ela conferidos, passar a dançar com a música que compôs de próprio punho. Já o homem, que antes era autor, compositor e detentor de todo saber sobre aquela por quem se encantava, sem se dar conta, perdeu-se em meio à construção de sua própria castração: botas não constroem homens, são meros calçados que dão forma ao pé que se dispõe a dele servir-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante o exposto, ao tomarmos o cancionário de Caymmi como objeto de estudo desse trabalho, corrobora-se com a hipótese levantada, qual seja, a de que os discursos pré-dispostos estão a serviço das construções identitárias e das referências simbólicas. Isso ocorre pela influência da construção de uma cadeia de significantes, que, ao agirem em consonância com a posição subjetiva de cada sujeito, revelam as titulações auferidas, em que se pressupõe um lugar de ser masculino ou feminino. Tal encadeamento não responde a regras gramaticais, nem quanto a predicado, e muito menos como adjetivo, e sim, conforme Goldenberg (2018, p. 319), trata-se de posições lógicas no discurso. “Masculino significa produzir-se dentro de um universal e feminino não”.

Dessa forma, fica evidente que temos, na atualidade, o surgimento de uma nova dinâmica operatória na construção desses novos papéis e que estão a exigir novos procedimentos e leituras em sua análise. Assim sendo, consideramos tais fatores como resultante dessa cultura, que favorece o surgimento de novas posições, e que passam a definir novas formas de subjetivação das identidades, emergindo em novas expressões de funcionamento do homem e da mulher. Esta investigação tem nos possibilitado conhecer e analisar as disposições funcionais e relacionais estabelecidas na dinâmica de vida construída entre homens e mulheres, o que nos convoca a incluir os novos arranjos vinculares, encenadas no contexto da história dos sujeitos, compreendidas em várias dimensões, que acenam para um recomeço.

Tendo em vista o cenário exposto, é possível depreender que as questões suscitadas por Bauman (2005) acerca das chamadas

relações líquidas, em que ele sublinha a atual maneira das pessoas se relacionarem no tangente a transformações muito rápidas e imprevisíveis, estão intimamente associadas aos discursos vigentes na atualidade, o que parece trazer diversas consequências à vida em sociedade, sobretudo no que diz respeito aos relacionamentos. A julgar pelas diversas mudanças engendradas por essa nova economia psíquica, surgida em plena vigência da modernidade líquida, conforme constatado por Bauman (2001), a mais substancial de todas parece ser a que consiste na perspectiva que aponta a existência do fenômeno da queda de importância do patriarcado. O efeito imediato dessa queda fez emergir, no seio da sociedade atual, o discurso de enfraquecimento da posição masculina, tomada em tempos anteriores como legítimo interditor dos atos humanos – a qual serve de testemunho à manifestação visível da fragilidade em que esse homem passou a se ver investido.

Desse modo, emerge um homem fragmentado e fragilizado psicologicamente, que não sabe como lidar com a virtuosa e nascente figura feminina, ocasionando-lhe um mal-estar incomensurável. Por conseguinte, ao ser deposto de seu lugar, passa a encontrar obstáculos que o levem a reassumir-se como detentor de uma virilidade que, no atual momento, mais parece lhe pesar, o que corrobora com a hipótese pleiteada desde o início deste trabalho. É preciso ter coragem para falar como homem em uma “modernidade” que liquefaz seu lugar, uma vez que “o primeiro dever de um homem é não ser uma mulher”. (BADINTER, 1993, p. 49)

Podemos também compreender que o processo de mudança de identidade para a mulher parece acontecer de maneira bem diferente. Talvez porque a mulher, nunca – nem antes e muito menos agora – tenha sido contemplada pela apropriação de um lugar que a defina. Desse modo, sua condição de flexibilidade adaptativa a fez ocupar uma gama significativa de lugares, possibilitando-lhe um ajuste a diversos cenários que constam da sua vida cotidiana. Assim, conforme apontado por Lacan (1993), a “inexistência” de um significante que pudesse nomear, propriamente, o que se trata de “A Mulher”, permitiu-lhe acenar com certo privilégio em relação ao homem, uma vez que, ao ocupar-se de lugar nenhum, abriu-lhe espaço de uma nova construção identitária, o que não se revelou em maior prejuízo de se ver estigmatizada em um lugar-comum.

Diante dos argumentos até aqui trazidos, vale ressaltar a importância de se levar em consideração o contexto histórico para se pensar sobre como podemos ser afetados pela sociedade em que vivemos, que reverbera diretamente em toda forma de expressão engendrada pela capacidade inventiva da humanidade. Dessa forma, o indivíduo, em plena efervescência nessa nova economia psíquica em vigor, independente do gênero, vai se ajustando às exigências das demandas sociais presentes nos mais diversos contextos culturais.

Considerando as variáveis que participam da equação que compõe a trama problemática das relações vividas entre o homem e a mulher, faz-se imprescindível a inclusão de um olhar que adentre as questões advindas do desafio de ser homem nos dias atuais, em particular, a exortação da virilidade masculina como único lugar possível para viver sua masculinidade. O ponto em comum atravessado pela distância histórica de momentos tão distintos está sendo analisada a partir das mudanças profundas deixadas na cultura, de onde podemos levantar as questões propostas referentes à masculinidade, por aquilo que é contemplada pelo dispositivo de linguagem, que une passado e presente, em uma mesma rede que aciona origens e encantos, por fazerem ascender aquilo que é da tradição, por um lado, e, por outro, o contemporâneo.

REFERÊNCIAS

BADINTER, E. XY: sobre a identidade masculina. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CAYMMI, S. *Dorival Caymmi; o mar e o tempo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

DORIVAL CAYMMI. [Salvador], 2016. Disponível em: <http://www.dorivalcaymmi.com.br/>. Acesso em: 1 ago. 2019.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Grall, 1979.

GOLDENBERG, R. *Desler Lacan*. São Paulo: Instituto Langage, 2018.

LACAN, J. *O Seminário, Livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1971.

LACAN, J. *Seminário XX: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LÁ vem a baiana. Compositor: Dorival Caymmi. *In*: ARY Caymmi – Dorival Barroso. Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: RCA-Victor, 1947.

MARIANA. Compositor: Dorival Caymmi. *In*: ARY Caymmi – Dorival Barroso. Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: RCA-Victor, 1947.

O QUE é que a baiana tem? . Compositor: Dorival Caymmi. [Berlim]: Odeon, 1939. Canção gravada para o filme *Banana da Terra* de 1939.

QUEIROZ, V. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EdUFF, 1997.

REQUEBRE que nem um doce. Compositor: Dorival Caymmi. *In*: SAMBAS de Caymmi. Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: Columbia, 1941.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1997. Tomo 3.

ROSA Morena. Compositor: Dorival Caymmi. *In*: EU não tenho onde morar. Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: Columbia, 1942.

CAPÍTULO 6

Arte no sistema municipal de ensino de Salvador

Rita de Cássia Leitão Santos

INTRODUÇÃO

Atualmente, no currículo da educação básica, a aula de Arte¹ é compreendida como um componente curricular obrigatório. Essa área do conhecimento vem se desenvolvendo e se consolidando devido aos esforços impetrados por pesquisadores, arte/educadores e estudiosos em artes. Entretanto, há muito a ser conquistado visando um trabalho com arte/educação, na escola formal, como potencializador de uma transformação do sujeito educando, contribuindo para que ele se torne um cidadão consciente, crítico e ativo em meio

1 Grafa-se "Arte" ao referir o componente curricular, nos demais casos, grafa-se "arte".

à sociedade, capaz de compreender o mundo e interceder nele. É verdade que diversos avanços significativos, sobretudo no âmbito das leis e diretrizes para o ensino, aconteceram como resultados de lutas e desafios enfrentados pelos educadores no percurso para a consolidação do componente de Arte na escola da educação básica. Porém, esses avanços nem sempre alcançam as salas de aula, o que ocorre por diversos problemas, a exemplo da ausência de políticas públicas ou projeto político-pedagógico por parte dos órgãos executivos, que não cumprem o que determina a lei.

Diante desse cenário, este texto pretende analisar o modo como o sistema de Ensino Municipal de Salvador se estruturou após a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) nº 9.394/1996, bem como estudar quais foram as contribuições do uso da Lei para o ensino de Arte no município. Antes, porém, será apresentado um breve panorama relativo à inserção do ensino de Arte no Brasil.

A metodologia utilizada aqui é a pesquisa bibliográfica e documental, voltada para o contexto histórico das políticas públicas nacionais em educação e para o Sistema de Ensino do Município de Salvador. O foco da pesquisa documental baseia-se em documentos que norteiam o ensino na Rede Municipal de Salvador a partir do que foi instituído pela LDBEN vigente, bem como em dados, buscados nos *sites* governamentais, referentes à publicação das leis federais ou municipais. Como referencial teórico, o trabalho dialoga com as teorias de Barbosa (2006), Santana (2000), Saviani (1983) e Silva e Costa (2002).

Como componente curricular, a aula de Arte tem, por objetivo, possibilitar ao aluno a capacidade de reflexão, criação e recriação das formas de enxergar e desempenhar a vida como grupo social. Esta aula, portanto, deveria levar ao incentivo da capacidade crítica do aluno, bem como a desenvolver a sua criatividade e autenticidade. Não necessariamente é o que acontece, pois há diversos entraves. Para entendê-los, é necessário, ainda que brevemente, visualizar o modo como o ensino de Arte foi introduzido no sistema escolar brasileiro.

O percurso histórico do ensino de Arte mostra que várias foram as transformações sofridas a partir do momento que o componente é inserido no ensino formal, o que ocorreu em função da indústria em crescimento. Por essa razão, o desenho geométrico, descontextualizado em relação às nossas tradições estéticas,

foi firmado na instrução primária e secundária, conforme afirma Santana (2000, p. 64):

O ensino do desenho ganhou alguma relevância na escola elementar a partir das atividades públicas da Academia de Belas Artes. Além das influências expressas pelo pensamento de positivistas e liberais – que aconselhavam respectivamente o apuro técnico e o conhecimento de rendimentos da linguagem visual – chegavam da Europa métodos de aprendizado do desenho geométrico que, via de regra, não levavam em consideração a cultura nativa nem a tradição barroca que entre nós já durava cerca de duzentos anos.

Os princípios para o ensino de Arte eram baseados em aprendizado técnico, amparando-se em cópia de modelos e na expressão de datas festivas. Anos depois, embora tenha sido instituído através da Lei nº 5.692/1971, o ensino de Educação Artística não era ainda considerado como componente curricular obrigatório (matéria). Ainda assim, a instituição do ensino de Arte no currículo foi um avanço considerável porque, dessa forma, assegurou-se legalmente essa prática educacional, garantindo o reconhecimento da arte na formação do estudante. Mesmo assim, o componente apresentava a permanência de uma perspectiva oitocentista – sobretudo, a redução de Arte ao desenho geométrico. Ana Mae Barbosa, maior defensora do ensino de Arte na escola, já fazia referência, na década de 1970, a essas situações:

Através de observações feitas durante os anos de 1974 e 1975 em aulas de Educação Artística em escolas públicas de 1º grau em São Paulo, constatamos que ainda persistem no ensino da Arte, métodos e conteúdos que se originam no século XIX e que se afirmaram educacionalmente no início do século XX. (BARBOSA, 2006, p. 11)

Diante desse contexto, é possível acreditar que a não valorização das aulas de Arte no Brasil tem origem no período imperial e, apesar das lutas travadas por pessoas e grupos engajados na defesa de um ensino significativo de Arte na escola, os anos 1970 ainda traziam consigo os ideais oitocentistas vinculados a uma arte elitista. A escola, por sua vez, em seu modelo tradicional, que ainda

predomina na sociedade contemporânea, padroniza o currículo e não percebe que a arte não deve ser entendida como um mecanismo para distrair o aluno em sala de aula.

Já os anos de 1980 revelaram um rompimento com a concepção de educação vigente na década anterior. O empenho dos educadores, a partir desse momento, no contexto de uma organização mais ampla pela democratização da sociedade brasileira trouxe importantes contribuições para a educação do país.

Após o período da ditadura militar (1964-1985), o processo de redemocratização do Brasil, com a promulgação da Constituição Federal de 1988, introduziu os princípios da descentralização e municipalização na gestão, além da implementação das políticas sociais públicas. Esse conjunto de leis reconheceu o Município como instância administrativa. No que diz respeito à educação, essa oportunizou a possibilidade de cada município organizar seus sistemas de ensino em colaboração com a União, os Estados, o Distrito Federal. Inicia-se, assim, a construção de uma educação pública como espaço de formação intelectual e cidadã. Ainda sobre a educação, a Constituição traz:

A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho. (BRASIL,1988, p. 123)

Dessa forma, a Constituição abriu espaço para a construção de um Sistema Nacional de Educação a partir da LDBEN nº 9.394/1996. A partir dela, ficam estabelecidos os princípios da educação e os deveres do Estado para com a educação escolar pública.

A respeito do ensino de Arte, a Lei nº 9.394/1996, sancionada em 20 de dezembro de 1996, encerrou as discussões referentes ao eventual caráter de não obrigatoriedade desse ensino, o que era expresso pela Lei anterior (nº 5.692/1971), e assim determinou que as aulas de Arte passariam a ser obrigatórias a partir de então, abrindo o caminho para identificar a área por “Arte”, não mais referindo a uma atividade, mas, uma forma de conhecimento: “O ensino da Arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”. (BRASIL, 1996, p. 19)

Quinze dias antes de ser sancionada a referida lei, aproximadamente 150 educadores, vestidos de luto, caminharam de mãos dadas pelo Pavilhão da Bienal gritando: “Queremos o quê? ARTE na LDB”. (FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL, 1997, p. 8) Surgido na década de 1980, o Movimento de Arte-Educadores foi responsável por liderar os questionamentos que levaram à implantação do ensino de Arte como disciplina curricular obrigatória a partir de 1996:

Sim! Após 8 anos entre debates, fóruns, emendas, impeachment, substitutivo Darcy Ribeiro, moções, inúmeras manifestações e telegramas (fax), solicitando a permanência da obrigatoriedade da arte na escola, geramos o espírito de união e luta pelos direitos de a arte frequentar a escola. (FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL, 1997, p. 1)

Para acompanhar o processo de implantação da LDBEN, o Ministério da Educação (MEC) criou três documentos com o intuito de orientar a organização dos currículos destinados ao ensino básico: *Referencial curricular nacional para a educação infantil* (1998c); *Parâmetros curriculares nacionais: ensino fundamental* (1998b); e os *Parâmetros curriculares nacionais: ensino médio* (2000). Nessa condição, as secretarias de educação dos estados brasileiros e os sistemas municipais de ensino, passam a se preocupar com a necessidade de um ensino de Arte com ênfase no uso das linguagens artísticas.

O componente Arte é desmembrado em quatro diferentes linguagens: arte visual, dança, música e teatro. Essa divisão se dá por força da Resolução do Conselho Nacional da Educação (CNE) e da Câmara de Educação Básica (CEB) nº 2/98, que instituiu as Diretrizes Curriculares Nacionais para o ensino fundamental. Esse fato ocorreu em virtude de a Federação de Arte-Educadores do Brasil (FAEB), entidade que representa os profissionais da educação na área de arte, ter solicitado à CEB do CNE retificar o termo “Educação Artística” por “Arte” com base na formação específica plena dos profissionais em uma das linguagens artísticas. Em Congresso Nacional da FAEB, 847 participantes justificaram a solicitação, alegando que os textos que regulamentam a educação brasileira e a resolução do CNE deveriam ser coerentes.

Esse percurso histórico das políticas públicas para a educação brasileira nos leva a perceber uma evidente convergência com o

aspecto conservador e patrimonialista em que a sociedade brasileira foi concebida. Assim, entendemos que as políticas públicas para a educação brasileira são o resultado de uma história complexa, esboçada pelos interesses de uma classe elitista e dominante em prejuízo aos reais interesses de uma classe que é submetida a esse poderio hegemônico, sendo dessa forma dominada.

Com a consolidação da LDBEN nº 9.394/1996 e dos ganhos reais para o ensino de Arte em suas linguagens específicas através da sua obrigatoriedade na escola, as esferas estadual e municipal deveriam adequar as suas ações para essa nova realidade. Nesse âmbito, respeitando-se os princípios constitucionais, com o objetivo de adaptar a Lei Orgânica Municipal para as transformações advindas dessas novas orientações pedagógicas, as diretrizes municipais passam a sofrer alterações. Afinal, as LDBENs, construídas e executadas no plano Federal, vão afetar verticalmente ações em educação no estado e no município, cuja Lei Orgânica do Município de Salvador fora estabelecida em 1971, sancionada pelo então prefeito Clériston Andrade da Aliança Renovadora Nacional (Arena). Com um total de 21 artigos, ela possuía os artigos 182 ao 203 destinados à educação. Em sua redação original, apresenta:

Art. 182. A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada pelo Município, com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho.

Art. 183 - § 4º O Município incluirá no currículo escolar da Rede Oficial de Ensino as disciplinas Iniciação Musical, Artes Cênicas e Educação Artística, objetivando desenvolver a sensibilidade, a capacidade criadora do educando e a habilidade para o trabalho em grupo. (SALVADOR, 2016, p. 64)

O artigo 191 dessa Lei se refere ao Fundo Municipal de Educação (FME) e salienta que são destinados ele os recursos previstos na Constituição Federal e os provenientes de outras fontes definidas em lei. Assim, o FME é formado pelos rendimentos previstos no artigo 212 da Constituição Federal, cuja finalidade é custear apoio e suporte financeiros fundamentais à implementação de programas e projetos educacionais no âmbito do município:

Art. 212. A união aplicará, anualmente, nunca menos de dezoito, e os Estados, o Distrito Federal e os Municípios, vinte e cinco por cento no mínimo, da receita resultante de impostos, compreendida a provenientes transferências e desenvolvimento do ensino. (BRASIL, 1988, p. 125)

Sendo assim, essa lei declara que o Sistema Municipal de Ensino da cidade de Salvador, através de gestão responsável de recursos, deve garantir que estes sejam aplicados em atividades fiscalizadas pela Rede Municipal de Ensino de Salvador. A partir desse entendimento, a Secretaria Municipal de Educação afirma cumprir responsabilidades por estabelecer políticas curriculares.

Como órgão centralizador das questões da educação da cidade, a Rede Municipal de Ensino de Salvador foi estabelecida no sistema de educação através da Lei Municipal nº 3.127/1981 sendo constituída da Secretaria Municipal de Educação (SMED), órgão submetido à prefeitura. A SMED possui 438 unidades de ensino para o atendimento educacional de crianças, jovens, adultos e idosos mediante oferta da educação básica em Centros Municipais de Educação Infantil (CMEI) e Creches Primeiro Passo – ofertando creches e pré-escolas –, além de escolas municipais de ensino fundamental (1º a 9º ano). É uma rede estruturada em Unidades Administrativas e Órgãos Colegiados. Como Unidade Administrativa, a subsecretaria é composta das Gerências Regionais (GRE), que são 11 em sua totalidade. Essas gerências ampliam a estrutura de apoio às escolas, garantindo as condições necessárias para a implementação das políticas públicas e diretrizes, distribuídas por regiões/bairros da cidade, sendo estas responsáveis por acompanhar de perto o gerenciamento dos projetos educativos das escolas a elas subordinadas em seus aspectos administrativos e pedagógicos.

A cidade de Salvador é atravessada por uma profunda desigualdade social, o que impacta nos processos desenvolvidos nas escolas municipais, uma vez que estas estão, em sua maioria, localizadas nos bairros mais carentes. Sendo assim, encontram-se em condições menos privilegiadas no que tange ao atendimento das políticas públicas de saneamento básico, segurança, saúde e lazer (a exemplo de equipamentos culturais). Essa carência, que caracteriza os alunos das escolas municipais de Salvador, se constitui, sem dúvidas, como um elemento desafiador para a gestão educacional do município.

A inserção da Arte e suas linguagens artísticas, na Rede Municipal de Educação de Salvador, nas escolas de ensino fundamental II, deu-se efetivamente a partir de 1997, quando era prefeito municipal Antonio Imbassahy do Partido da Frente Liberal (PFL), partido que, depois, veio a ser o Democratas (DEM).² Em 1999, com o objetivo de tornar a escola mais identificada com sua comunidade, de maneira que ela pudesse atuar como uma alavanca das transformações sociais, a SMED lança o documento *Escola, arte e alegria: sintonizando o ensino municipal com a vocação do povo de* (1999). De natureza inovadora, pois foi elaborado por um grupo de consultores-pesquisadores de diferentes áreas a convite da SMEC³ para discutir, a partir dos documentos oficiais que orientam a educação em rede nacional, diretrizes para o ensino municipal em Arte. Durante essa gestão, aconteceu concurso público para contratação de professores já nos moldes da nova lei federal, incluindo aí vagas para professores de Arte em suas linguagens específicas – arte visual, música, dança e teatro –, sendo essa ação uma vitória para a categoria de arte/educadores.

O documento *Escola, arte e alegria: sintonizando o ensino municipal com a vocação do povo de Salvador* (1999) marca a primeira publicação de referência curricular para a Rede Municipal de Educação de Salvador, expressando as propostas pedagógicas apresentadas no campo da educação nacional logo após sancionada a LDBEN vigente. Esse documento apresentou um conjunto de pressupostos e uma fundamentação teórica para a abordagem dos diversos conteúdos nas diferentes áreas do conhecimento e buscava alinhar o ensino público municipal com a ideia de baianidade: “A escola municipal, mais do que nunca, tem a oportunidade histórica de resgatar sua ligação com as vocações do povo de Salvador”. (SALVADOR, 1999, p. 10) Essa proposta de ensino configurou-se como inovadora e propositiva ao unir o ensino à representatividade cultural e artística que vem da população de Salvador.

Com as mudanças de gestão e novas configurações da secretaria, porém, essas propostas se perderam, não tendo continuidade. A SMEC destacava, através do documento *Escola, arte e alegria:*

2 Atualmente, o ex-prefeito Imbassahy é filiado ao Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB).

3 Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SMEC). Nomenclatura na época. Hoje, SMED.

sintonizando o ensino municipal com a vocação do povo de Salvador (1999), que a Educação Nacional vivia um período de efervescência, que a LDBEN era uma conquista que acabara de entrar em vigor e consolidava a função social da escola, estimulando o saber crítico e sinalizando competências para os sistemas municipais de ensino. Dessa forma, a Secretaria de Educação estabelecia que o ensino de Arte aconteceria com professores nas quatro linguagens, colocando em prática o que preconizava a LDBEN nº 9.394/1996, bem como os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), que se destacavam como o documento mais importante para o reconhecimento da Arte como área do conhecimento.

A Prefeitura Municipal de Salvador, representada pela Secretaria Municipal da Educação e Cultura, em 1999, trilhou os primeiros passos para inserir as linguagens artísticas, em suas especificidades, nas escolas. O documento *Escola, arte e alegria: sintonizando o ensino municipal com a vocação do povo de Salvador* (1999) foi elaborado como uma diretriz curricular de alcance municipal, que, juntamente com os PCNs, apresentou as linguagens das Artes como componentes curriculares que, com os seus saberes específicos, podem colaborar no processo de formação do sujeito educando da Rede Municipal de Educação de Salvador. No âmbito do ensino de Arte, uma das categorias de projetos, da Secretaria Municipal de Educação, era Arte, Educação e Pluralidade Cultural, que tinha a proposta de desenvolver uma prática pedagógica prazerosa nas escolas do Município de Salvador de acordo com as experiências dos estudantes e centrada no fazer criativo através das linguagens artísticas. (SALVADOR, 2003)

Outro projeto foi o “A Escola entra em Cena”, que “[...] oportunizava aos alunos e professores, vivência em manifestações artísticas diversificadas além dos muros da escola”. (SALVADOR, 2003, p. 30) Tinha, como proposta, fazer com que o espaço da sala de aula ganhasse novas configurações, a exemplo de visitas a museus, aos sítios históricos, aos teatros, dentre outros. Essas ações legitimaram a presença da Arte na escola, devendo ser permanentes. Porém, as mudanças de gestão, ocasionadas pelo término de mandatos do poder executivo, provocam cancelamentos de projetos, fazendo com que a área de arte esteja sempre à margem, aguardando por alguma outra ação. Outros fatores, como inadequadas condições de trabalho na escola, também inviabilizam a execução de projetos

como estes: salas equipadas com mobiliário inadequado, faltando pia, armários e materiais específicos para aulas de Artes.

Em 2006, na gestão do prefeito João Henrique Carneiro do Partido Democrático Trabalhista (PDT),⁴ foram elaboradas as *Diretrizes Curriculares de Educação Ambiental para as escolas da Rede Municipal*. Explorando o *slogan* político “Prefeitura de Participação Popular”, o executivo municipal justifica esse documento da seguinte forma:

A Prefeitura de Participação Popular inaugura uma próspera etapa e um novo olhar ao meio ambiente de Salvador, onde uma das metas é a implementação de uma sólida e eficaz política ambiental, que somente se concretizará a partir de um processo educativo de qualidade, que considere os diferentes aspectos e dimensões das diversas formas de vida, buscando a mudança de atitudes nas relações da sociedade com a natureza. (SALVADOR, 2006, p. 8)

Esse documento apresenta subsídios teórico-metodológicos para a prática da educação ambiental, a pedagogia de projetos e também orientações de como trabalhar, de maneira transversal, questões sobre meio-ambiente em relação às disciplinas do currículo escolar. Sob essa perspectiva, traz, no item 2.3, como é possível trabalhar a transversalidade da questão ambiental nas diversas áreas do conhecimento. Essa proposta traz a forma como este ponto será abordado nas aulas de Arte Visual. Nesse sentido, os autores compreendem:

As Artes Visuais expressam, comunicam e atribuem sentido e sensações, sentimentos e pensamentos. [...] O desenvolvimento da capacidade artística está apoiado também, na prática reflexiva dos alunos, articulando as ações, a percepção, a sensibilidade, a cognição e a imaginação. [...] as possibilidades de abordagem das questões ambientais nas artes visuais são inúmeras, indo desde a reutilização e reciclagem de materiais passando pela reflexão da estética dos ambientes, chegando às diversas criações artísticas que reflitam a realidade local e as suas possibilidades de transformação. (SALVADOR, 2006, p. 63)

4 Em sua primeira gestão, de 2005 a 2008, era filiado ao PDT.

Essas diretrizes, propostas pelo sistema municipal de educação de Salvador, são bem pensadas, porém, tornaram-se, novamente, políticas curriculares que duraram o tempo de uma gestão pública. Não há uma preocupação em manter uma ação permanente na escola, a exemplo de uma estrutura para atender o componente curricular Arte em suas linguagens – as salas ambientes, por exemplo – já que se cumpre a lei ao ter, simplesmente, em seu quadro docente, professores das quatro linguagens artísticas atuando em sala de aula – independentemente das condições em que esta se encontra. No entanto, ao se considerar a Arte em suas diretrizes, a rede municipal só estaria cumprindo efetivamente a lei ao dar condições ao professor de fazer um trabalho significativo e de qualidade. De forma breve, é possível verificar, a partir do que preconiza a LDBEN nº 9.394/1996 e os PCNs – num recorte temporal a partir de 1997 aos dias atuais – de que maneira as gestões municipais de Salvador, através do órgão competente em educação, estabeleceram as suas políticas educacionais:

Quadro 1 - Resumo das políticas educacionais da Rede Municipal de Salvador

Gestão	Política Educacional
Gestão Antonio Imbassahy (PFL/1997-2004)	Teve, como principal fundamento, a necessidade de construção de uma Escola Cidadã para formação crítica de crianças e jovens. Programa Educação Dever de Todos/Ano da Gestão Escolar (2003) / Missão: formular, coordenar e executar políticas de educação e cultura em articulação interinstitucional, de modo a construir uma escola pública municipal – plural em sua natureza, universal em seu compromisso com a democratização de oportunidades socioeducativas, e ética na responsabilidade de formação de valores para uma educação socialmente inclusiva.
Gestão João Henrique Carneiro ⁵ (dois mandatos: 2005-2012)	Teve como missão em sua gestão garantir uma escola pública municipal universal em seu compromisso com a democratização de oportunidades socioeducativas, plural na promoção do respeito à diversidade e ética em sua responsabilidade de formação de valores para uma educação cidadã, solidária e socialmente inclusiva.

5 O primeiro mandato foi pelo PDT e o segundo mandato foi pelo PMDB.

Gestão Antonio Carlos Magalhães Neto (DEM/ 2013-2020)	A SMED – atual nomenclatura – estabelece uma abordagem epistemológica sociointeracionista de apropriação do conhecimento e um compromisso histórico-cultural de posicionamento interétnico para o currículo da Escola Municipal Pública de Salvador [...] de modo a contribuir para a inclusão social e o exercício da cidadania em situações de igualdade com crianças jovens e adultos de condições sociais e econômicas mais favoráveis, em conformidade com as diretrizes curriculares nacionais e com as normas legais locais, definindo pressupostos que garantem a equidade e a melhoria da qualidade do ensino e da aprendizagem.
---	---

Fonte: adaptado de acordo com Salvador (1999; 2003; 2007; 2019).

A partir desse panorama, percebe-se que existe certa falta de conhecimento, ou falta de vontade, por parte dos legisladores de políticas públicas e também por conta dos gestores do executivo municipal, no sentido de criar dispositivos de melhorias no setor público. Nota-se que, no que se refere aos projetos e programas municipais, as experiências se repetem a cada mudança de gestão, culminando na não continuidade de programas, ações e projetos, sendo estes suspensos ou cancelados. No que tange às ações em educação e Arte/Educação, é válido ressaltar o empenho da Secretaria de Educação, Cultura, Esporte e Lazer (Secult), quando da gestão de João Henrique Carneiro – do PDT, entre 2005 e 2008, e do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), de 2009 a 2012 –, que estabeleceu algumas ações significativas como podemos observar no quadro seguinte.

Quadro 2 - Ações significativas em educação e Arte/Educação da Rede Municipal de Salvador entre 2005 e 2014

Ação	Período	Objetivo
Escola Aberta	2007 a 2012	Tinha o objetivo de oportunizar aos jovens, às escolas e à comunidade participação efetiva em atividades sociais, esportivas, culturais, artísticas como meio para o desenvolvimento das suas capacidades e participação ativa e transformadora na sociedade.

Projeto Salvador Grafitá	2005 a 2012	Teve o objetivo de inserir grafiteiros na limpeza e melhoria estética da cidade, colorindo as fachadas das escolas da rede municipal e estimulando novos conhecimentos com temas que elevassem a cultura da paz e fomentassem a preservação do patrimônio público. Teve como desafio, incluir os grafiteiros no espaço das escolas para ministrarem oficinas, <i>workshops</i> e palestras sobre Grafiti.
Centro Municipal de Educação e Cultura Mário Gusmão (CEART)	2005 a 2014	Tinha o objetivo de disponibilizar espaços de democratização da educação, da arte e da cultura, visando proporcionar às crianças e aos jovens das escolas municipais de Salvador ambientes adequados à produção de bens e serviços culturais com vistas a diversificar as estratégias de melhoria da qualidade da educação e garantir a permanência e o sucesso de todos na escola.

Fonte: adaptado de Salvador (2006; 2007).

A segunda gestão do prefeito João Henrique Carneiro (PMDB-2009/2012), através da Secretaria de Educação e sob supervisão da Coordenadoria de Ensino e Apoio Pedagógico (Cenap), sistematizou o documento *Marcos de Aprendizagem* (2010). Esse documento foi formulado por, além de uma equipe técnica da própria secretaria, professores da Rede, respeitando suas áreas de formação. Nessa perspectiva, ele afirma:

A construção de uma escola cidadã perpassa pela compreensão de que a arte é um elemento imprescindível e prioritário no currículo. É um veículo que contribui significativamente para ampliar a capacidade e possibilidade de transformar, aprofundar conhecimentos, inter-relacionar e ampliar o universo criativo do indivíduo. Desta forma, a efetividade da construção do conhecimento prescinde de um processo de ensino e aprendizagem em que a Arte seja valorizada e desenvolvida a partir da contextualização histórica da área, do acesso ao fazer artístico, da compreensão da produção estética e do conhecimento do patrimônio cultural. (SALVADOR, 2010, p. 4)

A partir dessa ação, percebe-se um avanço no sentido de legitimar o ensino de Arte e afirmar a sua importância a partir de um trabalho fruto da participação política de professores especialistas. Em 2009, esse documento já estava estabelecido e implementado pela Secult (nomenclatura da Secretaria de Educação na época). A construção dessas referências curriculares considerou a importância do ensino de Arte, suas linguagens, e buscou incluir questões apropriadas à interdisciplinaridade, às *Diretrizes da Educação Ambiental: as escolas da Rede Municipal de Ensino de Salvador* (2006) e à Lei nº 11.645/2008, que estabelece a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Indígena nas escolas brasileiras. Dessa forma, a Cenap – gestão do prefeito João Henrique –, órgão da Secretaria Municipal de Educação, ao formular esse documento, pretendeu que ele funcionasse como uma diretriz para os docentes em Arte da Rede Municipal, orientando a práxis pedagógica e a construção dos elementos de trabalho, a exemplo dos planejamentos de aula e projetos. A partir dessas transformações no campo dos processos educacionais em Arte na Rede Municipal de Educação de Salvador, com a atuação dos professores das linguagens artísticas no âmbito dos currículos escolares, é possível perceber uma proposta de democratização dos saberes da Arte a favor da formação cidadã dos estudantes.

Em 2015, inicia-se o Projeto Arte no Currículo, em convênio com a Universidade Federal da Bahia (UFBA). Teve duração de dois anos e resultou na elaboração de um caderno intitulado *Referenciais Curriculares de Arte para o ensino fundamental da Rede Municipal de Educação de Salvador* (2017). É fruto do trabalho coletivo de professores municipais, estudantes de pós-graduação e docentes da UFBA das licenciaturas de Artes Visuais, Dança, Música e Teatro, além de consultores e colaboradores externos, vinculados ao projeto. A inserção e valorização do ensino de Arte no currículo ganha força à medida que os docentes, junto à Secretaria de Educação, a partir de microações pedagógicas, iniciam uma militância por um (re)posicionamento das linguagens artísticas no espaço escolar. Diante desse cenário, entendemos que as leis não são capazes de realizar mudanças sozinhas, no sentido de organizar a prática escolar. É necessário gerar condições para que estas sejam aplicadas. “A legislação constitui uma mediação entre a situação real e aquela que é proclamada como desejável, havendo a probabilidade

de contradições e defasagens entre elas”, conforme afirma Saviani (1983, p. 193).

Considerando as transformações que a educação brasileira sofreu, as alterações na LDBEN vigente apresentam conquistas significativas, há – apesar de muita luta em defesa de uma educação de qualidade – falta de vontade política dos dirigentes, em todas as esferas, para fazer com que as leis sejam cumpridas e fiscalizadas.

Nesse contexto, entendo a escola como um espaço onde se prepara o aluno e a aluna para a vida, em que ele e ela sejam protagonistas, que se tornem cidadão e cidadã críticos do mundo. E acredito na força de um trabalho significativo em Arte, que pode promover tal formação. Pode até ser difícil, mas não é impossível, desenvolver ideias, estratégias e formas de garantir, no cotidiano da escola, ações que possibilitem expandir a arte para além do espaço de sala de aula. É necessário que a direção escolar, através de gestão participativa, busque estruturar espaços da escola que viabilizem condições físicas para o trabalho com Artes nas diferentes linguagens. Que a escola possa ter uma sala para teatro, música, dança e um espaço com pias para atividades de artes visuais, que necessitam de contato e manipulação de diversos materiais em suas aulas práticas.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, A. M. *Arte-Educação no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBOSA, A. M. Uma introdução à Arte/Educação contemporânea. In: BARBOSA, A. M. (org.). *Arte/Educação Contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005. p. 90-108.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Estabelece a obrigatoriedade da temática “História e cultura afro-brasileira e Indígena” no currículo oficial da rede de ensino. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 145, n. 48, p. 1, 11 mar. 2008. Disponível em: planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11645.htm Acesso: em 5 dez. 2019.

BRASIL. Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 12 ago. 1971.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 134, n. 248, p. 27833-27841, 23 dez. 1996.

BRASIL. Ministério da Educação. *Resolução CNE/CEB nº 2, de abril de 1998*. Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental. Brasília, DF: Ministério da Educação 1998a. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/resolucao_ceb_0298.pdf. Acesso em: 5 dez. 2019.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: ensino Médio*. Brasília, DF: MEC. Brasília: 2000.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental*. Brasília, DF: Ministério da Educação, 1998b.

BRASIL. *Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil*. Brasília, DF: Ministério da Educação, 1998c. v. 3.

FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL. *Boletim Informativo*. [s. l.]: FAEB, ano 10, n. 17, 1997.

SALVADOR (BA). *Cidade Educadora: novas perspectivas para a Educação Municipal*. Salvador: [s. n.], 2007.

SALVADOR (BA). *Diretrizes Curriculares de Educação Ambiental: as escolas da Rede Municipal de Ensino de Salvador*. Salvador: Secretaria Municipal da Educação e Cultura, 2006.

SALVADOR (BA). *Escola, arte e alegria: sintonizando o ensino municipal com a vocação do povo de Salvador*. Salvador: Secretaria Municipal da Educação e Cultura, 1999.

SALVADOR (BA). Lei nº 3127, de 28 de maio de 1981. Dispõe sobre a reforma administrativa da prefeitura, altera disposição da Lei nº 2456, de 15 de janeiro de 1973 e dá outras providências. *Diário Oficial do Município de Salvador*: seção 1, Salvador, 29 maio 1981. Disponível em: <http://leismunicipa.is/hfrud>. Acesso em: 5 dez. 2019.

SALVADOR (BA). *Lei Orgânica do Município de Salvador*. Salvador: Câmara Municipal de Salvador, 2016. Edição Consolidada até a Emenda n. 34. Disponível em: <http://www.cms.ba.gov.br/uploads/LOM001.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2020.

SALVADOR (BA). *Marcos de Aprendizagem*. Salvador: SECULT, 2010.

SALVADOR (BA). Prefeitura Municipal. Secretaria Municipal de Educação de Salvador. Diretrizes Pedagógicas. *Educação Salvador*, Salvador, 2019. Disponível em: <http://educacao.salvador.ba.gov.br/institucional/diretrizes-pedagogicas>. Acesso em: 5 dez. 2019.

SALVADOR (BA). Secretaria Municipal de Educação e Cultura. *Gestão Escolar*. Orientações Básicas. Salvador: Secretaria Municipal da Educação e Cultura, 2003.

SALVADOR (BA); UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. *Referenciais Curriculares de Arte para o ensino fundamental da rede municipal de educação*. Itajaí: Casa Aberta Ed., 2017.

SANTANA, A. P. *Teatro e formação de Professores*. São Luís: EDUFMA, 2000.

SAVIANI, D. *Educação: do senso comum à consciência filosófica*. São Paulo: Cortez, 1983.

SILVA, P.L. B.; COSTA, N. R. *A Avaliação de Programas Públicos: reflexões sobre a experiência brasileira*. Brasília, DF: IPEA, 2002. Relatório Técnico. Cooperação Técnica BID-IPEA.

CAPÍTULO 7

Cartas de estudantes a ilustres escritores

Da “admiração” ao “deboche”
como modos de leitura

Luciana Campos de Albuquerque
Sayonara Amaral de Oliveira

INTRODUÇÃO

O clube de leitura “Sociedade literária desigual” foi objeto de pesquisa da dissertação intitulada *Um clube de leitura na melhor escola da galáxia: expedições literárias no Colégio Estadual Juiz Jorge Faria Góes*, cujo recorte traremos neste artigo. O referido colégio se encontra localizado em Feira de Santana, no estado da Bahia, e a

pesquisa realizada contou com a participação de dez estudantes¹ integrantes do clube.

A “Sociedade literária desigual” se configura por meio de reuniões com pessoas dispostas a lerem e a compartilharem suas impressões leitoras. Os participantes definem, em conjunto, qual obra será lida e, após a eleição da obra, marca-se a data para que sejam expostas as suas recepções, em caráter dialógico. Entre os participantes, há aqueles que também se disponibilizam a fazer a mediação de leitura de cada obra, ficando responsáveis por conduzir e organizar os debates no momento de cada encontro. A iniciativa da existência do clube partiu da direção do colégio, em 2014,² e nasceu da necessidade de estimular a leitura e de formar leitores que fossem autônomos, capazes de se posicionarem para além das atividades escolares.

O clube se intitula “Sociedade literária desigual” porque, segundo os seus membros, eles fazem a “diferença” ao compor um clube de leitura numa escola pública, a qual se encontra inserida em um contexto de risco. Para eles, ser “desigual” significa ser diferente, significa não ser igual a qualquer outra coisa. Nesse viés de diferencial, é que, além de compartilhar livros, eles trocam também “dicas” variadas. Entre essas, por exemplo, surgiu a indicação do filme *A sociedade literária e a torta da casca de batata*,³ de Mary Ann Shaffer e Anny Barrows. Os membros do clube, após assistirem ao filme, estabeleceram uma identificação direta da reunião de leitores em tempos de crise como uma forma de resistência. E foi a partir dessa identificação que fizeram uma adaptação no nome do clube.

Os dez estudantes membros do clube e integrantes da pesquisa são da turma do 3º ano do ensino médio, sendo sete mulheres e três

1 Chegamos a este número em função da assiduidade demonstrada por esse grupo de estudantes durante os encontros do clube, isto é: foram dez os membros que obtiveram maior frequência nos encontros, durante o período em que a pesquisa foi realizada. A pesquisa junto ao clube foi realizada no período de março a dezembro de 2019, totalizando dez meses. Os encontros do clube aconteciam às quintas-feiras, quinzenalmente, após as aulas, na biblioteca da escola. É válido destacar que o clube está aberto a toda a comunidade escolar e que não cobra a obrigatoriedade da presença de seus participantes, o que leva a uma frequência flutuante por parte de seus membros no decorrer dos encontros.

2 À época, a direção do colégio estava sob responsabilidade da professora Flávia Araújo.

3 Filme disponível na Netflix.

homens, com idades que variam entre 15 e 18 anos. Por se tratar de um grupo que tem, em sua maioria, menores de idade, é importante registrar que a pesquisa, para a sua realização contou com a aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).⁴ A minoridade dos estudantes também foi uma das razões que motivou a preservar as suas identidades. Foi-lhes então solicitado que escolhessem pseudônimos que os representariam nos relatos da pesquisa. E eles, assim, fizeram nascer “novas identidades”: Helena, Maria, Guga, Savannah, Valdirene, Apolo, Alan Nolan, Lea, Fernanda e Mel. As escolhas se deram por aproximações com personagens literárias, familiares, apelidos, figuras que despertaram admiração neles por algum motivo.

No clube de leitura “Sociedade literária desigual”, durante todo o ano de 2019, foram contempladas as seguintes obras: *Quarto de despejo* (Carolina Maria de Jesus); *O conto da Aia* (Margaret Atwood); *Auggie & eu* (R. J. Palácio); *O olho mais azul* (Toni Morrison); *A vida na porta da geladeira* (Alice Kuipers); *O grande mentecapto* (Fernando Sabino); *Insubmissas lágrimas de mulheres* (Conceição Evaristo); *Olhos d’água* (Conceição Evaristo); *A divina comédia* (Dante Alighieri); *Meu coração e outros buracos negros* (Jasmine Vargas); *Helena* (Machado de Assis); *O fio das miçangas* (Mia Couto); *O Ateneu* (Raul Pompeia); *Amor de perdição* (Camilo Castelo Branco).

Todos esses livros foram lidos e discutidos pelos dez membros do clube aqui enfocados. No desenvolvimento da pesquisa, as suas impressões de leituras foram depreendidas a partir da coleta de depoimentos, das respostas que deram a questionários, bem como das colocações que fizeram nas rodas de conversas que aconteciam no decorrer dos encontros no clube. Além disso, solicitamos também aos estudantes que escrevessem cartas endereçadas aos escritores de cujos livros eles tivessem desenvolvido alguma espécie de afinidade. Nos detemos com atenção nessa parte da pesquisa, a fim de entendermos as composições escritas desses leitores, os quais se mostravam tão acostumados à verbalização oral em suas reuniões no clube.

4 Parecer Consubstanciado nº 3.194.357 do CEP da UNEB. Ver: http://www.ppgel.uneb.br/wp-content/uploads/2020/12/albuquerque_luciana.pdf. (Anexos).

ABRINDO AS CARTAS DOS LEITORES

As cartas fazem parte de uma longa história da humanidade, tendo a sua produção intensificada entre os séculos XVIII e XIX. Mas foi a partir do século XIX, com a consolidação da arte da escrita como profissão, que esse gênero passou a ser uma ferramenta usada pelos leitores a fim de externalizar os seus relatos de recepção. De acordo com Wilma Maria Sampaio Lima (2009), à medida que se firma a profissão do escritor, seja com as histórias circulando em folhetins ou poemas publicados em jornais, começam a ser comuns as cartas de leitores direcionadas aos escritores.

Com a profissionalização do escritor e o desenvolvimento do campo literário, os leitores passaram a usar as cartas também como instrumentos de protesto e por meio delas começaram a reivindicar os seus “direitos” enquanto leitores. Passaram a propor novos desfechos para as suas tramas prediletas, a criar laços fraternos com o autor, a pedir favores, a ovacionar personagens, mas a tecer críticas também, a expressar os defeitos encontrados nos textos, a se fazer efetivamente e visivelmente extensão das obras lidas.

E foi nessa ciência da evolução do lugar ocupado pelo leitor, pelos seus modos de ler, que o gênero carta surgiu como uma possibilidade de expressar e registrar a leitura dos jovens contemporâneos. A escrita de cartas é uma prática comum nas escolas, faz parte do conteúdo programático. Logo, pensar nelas como uma ferramenta de comunicabilidade simbólica e performática entre os estudantes leitores e os autores tornou-se um meio eficaz de aproximação do texto literário. Então, por que não empregar essa ferramenta no Clube de leitura “Sociedade literária desigual” do Colégio Estadual Juiz Jorge Faria Góes?

A princípio, a escolha de escrever cartas dá vida a um exercício simbólico, uma vez que os estudantes do clube se reportaram aos escritores e muitos destes já não estavam vivos. Além disso, essas cartas de fato nunca seriam entregues. Logo, a escrita é maturada sob a concepção de performance. Como nos diz Paul Zumthor (2018, p. 62), “a performance é ato de presença no mundo e em si mesma”. Nela, o mundo está presente. Os estudantes simularam, entraram no campo ficcional, em um imaginário que lhes assegurou um norte. Por meio da escrita performatizada de suas leituras, eles puderam demonstrar todas as sensações e significados

construídos em sua própria realidade. Eles se colocaram não só em frente ao papel, mas diante de seus estimados escritores, os quais foram: Clarice Lispector, Camilo Castelo Branco, Aluísio Azevedo, Margareth Atwood, Savannah Curtis, José de Alencar, Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus e Emily Bronte.

As leituras das obras desses escritores, que por algum motivo lhes são caros, passam pelas expectativas de imersão em um mundo paralelo que pôde lhes assegurar prazer e liberdade. Nesse momento singular, o que esteve em jogo foi a entrega e o encontro do leitor com o texto literário, habilitando-o ao poder de julgar do seu jeito. E foi lá que as descobertas se consolidaram em um receptáculo reflexivo que transbordou e se configurou em necessidade de externalizar. Essa externalização se fez, primariamente, em círculos de leitura promovidos junto ao clube e, posteriormente, na escrita das cartas aos autores das obras lidas.

Quanto à proposta de escrever cartas, os estudantes reagiram de modo a atender aspectos comuns ao uso do gênero epistolar, bem como revelaram alguns comportamentos peculiares: ficaram apreensivos com o que poderia ser escrito, uma vez que essa escrita seria validada por intelectuais; outros ficaram encantados com a possibilidade da escrita em caráter íntimo, destinada ao autor, mesmo sabendo que não teriam o *feedback* deste; também acharam um projeto audacioso dizer qualquer coisa que quisessem ao escritor, deixando claro a força que a figura do autor tem sobre a obra. De fato, algo que foi pedido por todos é que pudessem se recolher em suas casas e tivessem um prazo para realizar a tarefa, o que nos fez pensar que tanto a escrita quanto a figura do autor, para eles, requer um trato mais apurado, demanda tempo. Saber que vão ser lidos talvez os faça sair também do lugar de julgador para o lugar de julgado, o que exige, por sua vez, cautela.

Quando partimos para a leitura das cartas produzidas pelos estudantes, vemos como esta percepção primária imposta pela ideia-peso de “escrita de cartas” não deixa de sofrer oscilações. Eles alternam os seus posicionamentos por estarem assumindo agora a postura de escritores, tentam pensar para quem a sua escrita está direcionada, buscam uma objetividade que se mescla a episódios da sua própria vida, fazem da referencialidade uma bandeira, deixam fluir suas linguagens oralizadas em marcas indeléveis da escrita, armam-se de uma espontaneidade juvenil que é tão comum em suas falas.

Esses jovens trouxeram na escrita das cartas marcas de suas realidades, nas quais eles conseguem ver uma ligação com os elementos fictícios escolhidos na obra que leram. Nas cartas, eles sabiam que se colocavam a serviço de uma escrita que, embora particular, ia ser publicizada, mas mesmo assim eles garantiram a sua liberdade, pois não viram obrigatoriedade nessa tarefa. Eles conseguiram guiar as suas leituras sendo eles mesmos, intercalados pelas vozes que os compõem, pelos meios que podiam dialogar com as suas reflexões. Buscaram estabelecer uma relação de confiança ao propor uma escrita sincera, criativa e experimental.

Embora os estudantes se sentissem à vontade para tecer suas opiniões, não deixaram de trazer os resquícios de uma “pedagogia da admiração”, nos termos de Violaine Houdart-Mérot (2013), a qual ainda é trabalhada nas instituições educacionais e que consiste em reverenciar a figura do autor, estendendo à sua obra, tida como o seu reflexo, essa mesma alta estima. A pedagogia da admiração implica em uma leitura que tende a decifrar quais foram as intenções do autor e segue tentando encontrar alguma pista deixada por ele com o intuito de decifrar a feitura da sua obra. É a admiração que estabelece a dignidade da obra e do autor e assim lhes garante o lugar nas escolas. Trata-se, portanto, de uma pedagogia consagradora. E as cartas escritas pelos leitores do clube “Sociedade literária desigual”, direcionadas aos escritores que eles escolheram, revelam que os membros do clube absorveram tais valores tão arraigados na instituição escolar.

Ainda de acordo com Houdart-Mérot (2013), essa pedagogia ou leitura da admiração se relaciona a uma “cultura do comentário”, que sacraliza as obras a partir dos comentários, das explicações que sobre elas são tecidas. Em oposição a essa cultura do comentário, tem-se uma “cultura retórica [...] na qual as obras não são apreendidas como textos para ler e para comentar e sim como instrumentos para fabricar outros textos”. (HOUDART-MERÓT, 2013, p. 109) Uma leitura que se detém na cultura do comentário acaba se limitando a obedecer ao que dita o texto lido, sem dar espaço ao leitor para se movimentar conforme as suas próprias demandas. Já a leitura que se faz mediante a cultura retórica, permite ao leitor revelar a si mesmo no ato da leitura e transformar a sua admiração pelo texto em um ato produtivo.

Houdart-Mérot (2013, p. 112) acrescenta: “a admiração com frequência se encontra na origem do desejo de escrever; portanto,

é preciso renunciar a ela, ultrapassá-la para ter acesso à sua própria escrita”. E foi assim que os membros do clube fizeram em suas cartas, ao elegeram os seus autores “ilustres” e as obras que serviram de estímulo à sua própria escrita. E da admiração ativa nasceu a retórica que se desenhou em personalidade e subjetividade para esses leitores, os quais também são produtores de textos. Eles partiram da pedagogia da admiração como estímulo para obter meios seguros de ultrapassar os limites paralisantes impostos por essa pedagogia.

Não por acaso, em algumas cartas, pode-se notar o modo irreverente como alguns membros do clube buscaram “melhorar” as narrativas dos escritores seus interlocutores, propondo novos finais para as tramas e até mesmo dando “dicas” de outros escritores que poderiam ajudar na sua técnica de escrita. Alguns deram sugestões de possíveis *crossovers*⁵ ou sugeriram até mesmo mudar a representação do tempo em que as narrativas transcorrem, seja trazendo-as para a contemporaneidade ou levando-as para outras épocas anteriores. Eles se valeram da cultura retórica com tamanha propriedade que nos conduziram a crer que se sentem os próprios “donos” das obras por algum momento.

A criatividade aliada à transposição das barreiras da admiração levou-os ao que Houdart-Mérot chamou, na esteira de Roland Barthes, de “leitura scriptível”, aquela que mexe com o leitor a ponto de se escrever em sua mente, para depois ser grafada no papel. Isto é: quando ler implica em escrever sua leitura, manipular aquilo que foi lido, empregá-lo dos mais diversos modos possíveis. Uma apropriação da leitura envolta em liberdade que lhes assegurou escritas diversas, motivadas à continuidade de pensar também por si mesmo. Isso aconteceu porque esses leitores se colocaram em entrega, dispostos a “assumirem” também o lugar de autores e a se questionarem a partir deste lugar.

5 De acordo com Maria Lúcia Bandeira Vargas (2015), *crossovers* – cruzamentos, em português – são uma modalidade muito recorrente de leitura no universo da cultura fã ou dos produtores de *fanfictions*. Trata-se de construir possibilidades de histórias nas quais se cruzam ou se misturam elementos oriundos de mundos ficcionais distintos, muitas vezes fundindo “universos de diferentes séries dentro de uma mesma categoria” (VARGAS, 2015, p. 26), radicalizando, assim, o processo da intertextualidade.

As cartas redigidas pelos estudantes ajudaram a entender não só as leituras desses jovens, mas habilitou-nos a enxergar, através de seus pontos de vista, o mundo que os envolve. As ligações que eles fizeram entre meios, pessoas e mundos foram pontuais na análise dos seus modos de leitura. Além do caráter de personalidade que o gênero comporta, tomamos como base as marcas culturais, a linguagem e os traços identitários. Essas composições foram indispensáveis para a investigação desses jovens leitores imersos em um contexto de risco, uma vez que sabemos que a escrita traz representações de seus universos. Assim, as cartas funcionaram como um meio facilitador das interpretações que esses leitores fazem de si e do mundo. Esse exercício de escrita de suas leituras funcionou como um extensor da interação promovida nas reuniões do clube de leitura, foi mais um meio de validar as suas composições reflexivas.

Segundo Mikhail Bakhtin (2006), as cartas permitem uma comunicação livre, simples, sem grandes reivindicações para a sua feitura. Para o teórico, as cartas respondem a um imediatismo e a um cotidiano que as configuram como um discurso primário. Bakhtin (2006, p. 151) nos diz que a escrita se faz mediante a forma de apreensão ativa de um outro discurso, logo, o modo como os participantes do clube experimentam e absorvem a enunciação em seus pensamentos influenciará diretamente na condução do seu discurso:

Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o 'fundo perceptivo', é mediatizada para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra.

Após a construção mental do discurso, a sua apropriação e a configuração desta em escrita é que passamos a observar como se move a relação leitor-autor e como esta pode conduzir a enunciação. Ainda sob as reflexões de Bakhtin (2006), é de extrema importância pensar na situação de fala, nos aspectos sociais em que estão inseridos esses leitores, quais os objetivos ao tentarem escrever e a quem essa escrita estaria sendo direcionada. Todos esses fatores vão influenciar e encaminhar os seus discursos.

Quando a atividade mental se realiza sob a forma de uma enunciação, a orientação social à qual ela se submete adquire maior complexidade graças à exigência de adaptação ao contexto social imediato do ato de fala, e, acima de tudo, aos interlocutores concretos. (BAKHTIN, 2006. p. 120)

PERFIS DE LEITURA

O interlocutor e a obra, a condição do escritor estar vivo ou não e saber que essas cartas não serão recebidas foram levadas em consideração. Na feitura das cartas, os leitores já entraram em exercício de maneira consciente, e isso também afetou a sua escrita. Assim, o que se configurou foi uma performance que deu conta de suas recepções, uma vez que as suas representações foram colocadas através de seus posicionamentos em relação àquilo que escreveram.

Essas recepções, transferidas ao papel, trouxeram temáticas comuns à escrita dos jovens e ajudaram a traçar, simbolicamente, alguns perfis de leitor. Tais perfis foram esboçados na tentativa de entender a relação leitor-autor, leitor-obra e as associações entre texto literário-vida. De fato, ao traçar esses perfis, o objetivo foi nos aproximar dos modos de leitura expressados nas cartas e não o de rotulá-los, pois sabemos que nenhum tipo de catalogação dará conta da pluralidade contida nessas práticas de leituras. Consideramos, porém, que, em meio à pluralidade e versatilidade características desses modos de ler emergentes nas cartas, podemos encontrar alguns pontos de convergência, os quais nos permitem delinear categorias de análises ou perfis assim nomeados: leitores críticos, “debochados”, midiáticos e admiradores.

Os leitores críticos assumiram uma postura reflexiva e questionadora em relação à obra e ao próprio autor, seu interlocutor, como fica deflagrado na fala da leitora automeada Savannah, que chega a repreender Machado de Assis: “*Bentinho é extremamente machista e birrento. Como é que conseguistes pensar em um personagem tão prepotente assim?*”.⁶ A ligação entre as temáticas

6 Trecho transcrito de uma das cartas coletadas na pesquisa sobre o clube de leitura “Sociedade literária desigual”, da qual decorre este artigo. Na transcrição de todos os trechos de cartas aqui citados, mantemos as suas marcas linguísticas originais. Os textos podem ser encontrados, a partir de uma análise mais ampla, na dissertação intitulada

e as transversalidades contidas no texto literário foram utilizadas para tocar as suas realidades. Os leitores puderam perceber as diversas formas e sentidos que o texto literário pode conter. A análise dessa categoria trouxe nitidez a respeito das intersubjetividades leitoras do público jovem, e isso se configura por meio da postura ativa desse público diante do texto literário. Como nos mostrou a estudante de codinome Maria, ao dizer, em sua carta dirigida a Margareth Atwood, sobre o livro *O conto da Aia*: “Sua obra é um belíssimo e assustador exemplo de como a religião e a sede de seus líderes por dominação e poder pode segregar e impor terror a minorias, principalmente mulheres; sempre que posso, faço uma indicação”.

Os leitores se conectam em profundidade, a ponto de se envolverem e se questionarem a respeito de tudo, criando um cabedal de hipóteses reveladas ao longo da escrita, como fica aqui demonstrado novamente pela leitora Savannah, ainda sobre o clássico de Machado de Assis: “Colocar uma mulher dessas para namorar Bentinho? Amado? Foi um erro terrível e sinceramente eu torço muito para que ela tenha mesmo traído ele”. As suas leituras responderam a uma interação autor-texto-leitor, indo ao encontro do que estava além do texto, validando a criticidade através da produção de sentidos construída por esses leitores. Como observa Jean Marie Goulemot (2001, p. 109), “se admitirmos, como o faço, que um texto literário é polissêmico, a análise do leitor parecerá, portanto, pertinente, porque constitui um dos termos essenciais do processo de aprovação e de troca que é a leitura”.

Vale ressaltar que o leitor crítico de que aqui tratamos difere do crítico literário, uma vez que este último se apoia em teorias para tecer a sua interpretação, bem como para validar a sua avaliação como uma expressão artística. Além disso, ele tem a preocupação de abrir caminhos que servem a todos, criando assim uma espécie de modelo de interpretação, parâmetros a serem seguidos. O objetivo dele é construir juízo de valor. Segundo Antônio Candido (2000, p. 31),

Toda crítica viva – isto é, que desempenha a personalidade do crítico e intervém na sensibilidade do leitor – parte de uma impressão para chegar a um juízo. [...] Entre impressão e juízo, o trabalho paciente da elaboração, como uma espécie de moinho, tritura a impressão, subdividindo, filiando, analisando, comparando, a fim de que o arbítrio se reduza em benefício da objetividade, e o juízo resulte aceitável pelos leitores.

Já o leitor crítico, que emerge nas cartas dos membros da “Sociedade literária desigual”, aparece em um movimento contrário, trazendo a leitura de seu mundo como meio de reflexão e suporte para a leitura dos outros, criando seus próprios significados, sem se preocupar se deve ser mais ou menos objetivo em seu julgamento. Ele se coloca em dialogicidade interna, propondo questionamentos e possíveis respostas. Esse leitor crítico, livre de moldes, ocupa o seu lugar de leitor e explana os seus pensamentos, o seu lugar de fala e daí produz os seus sentidos, conforme fica delineado na fala da estudante automeada Helena: *“Os pobres continuam sendo vistos com maus olhos, as mulheres como objeto de manipulação para servir e obedecer e os ricos cada vez mais querendo fazer de cabeças de graus”*.

Vimos que as cartas críticas foram construídas também sob saudações calorosas e com agradecimentos enfáticos pela existência da literatura em questão. Para os leitores críticos, tais obras, trouxeram a validação da atemporalidade, garantindo a atualização sob as vestes da reflexão, fazendo com que eles se tornassem ativos e autônomos em suas percepções e composições. Ao mesmo passo que eles se viam inquietos frente à literatura, para além da estima, para eles, tudo que está ali escrito leva a possíveis questionamentos, nos quais a ficção revela mais do que parece, em que ela toca a realidade independente de uma época.

Esses leitores críticos, por vezes, sentem-se responsáveis por alertar o escritor de que a sua escrita ainda vive, de que as suas denúncias sociais se fazem presentes para além dos tempos e em proporções ainda maiores. E ao constatarem tais situações passam a entender-se como pessoas esclarecidas e entristecidas ao mesmo tempo, mediante a involução humana, contada e recontada nos livros. Esse encontro com a consciência de si e do mundo que os

cerca despertam variadas sensações, boas e ruins, mas todas servem como mola propulsora para a construção de um discurso de não acomodação diante da vida.

Os leitores que escolheram o caminho da criticidade enxergaram as leituras das obras como instrumentos de transformação e como um meio de garantir mudanças significativas em suas histórias. Eles trabalharam com uma espécie de equiparação crítica, ao confrontar ou aproximar seus posicionamentos com os trazidos pelos autores. Sob essa conjuntura, eles foram capazes de traduzir situações inerentes ao ser humano, foram tocados por estas, sendo capazes de acolher a ficção como um alerta. Experimentaram as verdades intrínsecas nas obras, viram-se parte delas e entenderam que tais textos literários são a extensão de si e do outro, podendo desvelar mistérios ou suscitar novos questionamentos, fazendo-os pensar.

Outra categoria de leitores identificada em meio às cartas, a dos leitores “debochados”, é marcada por trazer uma linguagem pausada na zombaria, no escárnio e também na criatividade. Tais leitores querem dizer ao autor que é preciso haver mudanças na sua obra, que o conteúdo dela não lhes agrada e que a forma como este é colocado também não lhes satisfaz. Um exemplo está no que diz a estudante de codinome Lea, quando se dirige a escritora Clarice Lispector, referindo-se ao seu livro *A hora da estrela*: “*Primeiramente sua forma de escrever me estressa*”. A leitora também faz questão de frisar as suas decepções pós-leitura e aponta à autora o que tanto lhe incomoda, como Lea expressa em: “*Além disso se eu escrevesse a história de Macabea teria mudado o destino dela. Morrer? Sério? [...] Eu esperava que em algum momento Macabea fosse despertar, este momento sim seria a hora da estrela*”. Na contramão desse movimento de insatisfação, os leitores também conseguem reconhecer e estipular um valor para as obras, em meio a todas as falhas que nelas apontam. Porém, tal valor somente pode ser creditado desde que sejam realizadas certas alterações necessárias, as quais são devidamente identificadas por eles, os leitores.

Os leitores “debochados” clamam por uma readaptação ou reajuste das obras, usam de sua liberdade ou autonomia de leitura para impor os seus desejos. O ideal de interpretação deles é o que deve ser entendido e escrito, e a linguagem que utilizam é a da ironia, como fica demonstrado na fala da leitora Valdirene, quando se refere ao livro *Senhora* do escritor José de Alencar: “*Por que tão*

chato? E por que essa mania de fazer livros com a maioria das personagens mulheres que sofrem?”. Tais leitores nutrem a esperança de que os autores deem ouvidos às suas críticas e se consideram aptos em apontar defeitos nos textos, empregando, para tanto, um tom sarcástico: *“Olha que situação você colocou Aurélia, José. A pessoa sofrendo por uma pessoa ridícula como Fernando”*, complementa Valdirene. Nessa fala em particular, é como se, diante de uma obviedade não percebida pelo autor, a leitora se sentisse na obrigação de alertá-lo sobre o seu “erro”.

Em meio ao reconhecimento da importância das obras lidas, levantam-se, sob tons irônicos e confusos, leitores “debochados” que se irritam com o que encontram e propõem mudanças, que para eles pareceriam mais sensatas. Esses leitores denunciam inadequações que vão desde a linguagem utilizada pelos escritores até o desfecho da obra. Tais leitores se autorizam a se colocarem no lugar do escritor para tentar dizer a ele qual seria o caminho ideal a ser seguido, ou seja, aquele que os agrada. Eles se mostram capazes de elogiar a obra, mas sempre com um “porém” a ser dito e colocado, muitas vezes com zombaria.

Em alguns momentos, esses leitores chegam a condenar os escritores, acusando-os de exageros, de adotar ações “esculachadas” para com os seus personagens. Esses leitores chegam a ser ofensivos e, por vezes, trazem elementos da vida pública do autor para confrontar a sua própria conduta na escrita, como se esta fosse a continuidade de sua própria vida pessoal e, portanto, contraditória. Suas leituras são conflituosas, passeiam entre o elogio, o julgamento e a produção de um escritor vilão, sendo todo esse processo de associações feito por galhofas.

Do lado oposto à categoria dos leitores debochados, surge a categoria dos leitores admiradores, que fazem de suas leituras paixão, como mostra a estudante Fernanda, dirigindo-se à escritora Conceição Evaristo sobre a sua obra *Olhos D’água*: *“Tive a honra de conhecer uma de suas obras”*. Os leitores admiradores criam laços de afetividade, se identificam com tudo o que está escrito, associando suas vivências à obra, algo também validado na fala de Fernanda *“amei todos os contos, todos carregados de representatividade de uma realidade muito presente no dia-a-dia”*. Sentir o texto literário em todas as suas nuances, estar disponível, entregar-se sem buscar defeitos é o que eles fazem. Esses leitores são exemplares

da “pedagogia da admiração” de forma mais acentuada. Para eles, nenhuma palavra pode ter maior valor do que a do próprio autor, logo autor e obra tornam-se uma coisa só.

O fato de estar diante de uma obra “perfeita” lhes garante sensações prazerosas que propiciam um encontro com sua intersubjetividade através da leitura do outro. Este leitor consegue ver que a obra se apropria de sua época, da sua cultura, das questões sociais e isso o faz entender que a obra é um meio de resguardar a sua voz e a de tantos outros que comungam dos mesmos pensamentos. Esse é o ponto de vista trazido, por exemplo, pelo leitor de codinome Guga, quando se dirige a Carolina Maria de Jesus em sua obra *Quarto de Despejo*: “Muito obrigado por ser essa mulher forte e resistente, e compartilhar conosco essa visão”. Os leitores admiradores, por intermédio da empatia, entendem o texto literário como extensão de si mesmos.

Esses leitores admiradores se veem contemplados na representatividade, mesmo que esta se apresente sob um emaranhado de elementos imaginativos, os quais seriam mais um suporte de engrandecimento da própria escrita. Para eles, esse jogo de pensar o que está por vir lhes garante o gesto de se colocar naquela narrativa. Eles se identificam, se projetam e vivem tudo o que a ficção oferece. Eles são tocados pelas emoções, são presos pela afetividade que, de alguma forma, relaciona-se com a sua individualidade.

Para os leitores admiradores, a escrita sempre tem um gosto de “quero mais”; seus escritores, além de referências, são inspiradores. O texto desses escritores, que lhes são tão caros, é uma espécie de “tesouro” que deve ser compartilhado. Para eles, a leitura lhes coloca em encontro com os outros que existem em si e com aqueles que estão além do seu corpo físico. Esses leitores enxergam essas escritas assertivas, deixam-se levar, adentram de corpo e alma nas narrativas, sem confrontá-las. Eles acham que os escritores corroboram as mesmas formas de elaboração de seus pensamentos, logo, as obras lidas funcionam como uma extensão de si, um suporte das reflexões que já existiam nos próprios leitores.

Há também a categoria dos leitores midiáticos: aqueles que respondem a um mundo interligado, que se apoiam em outros meios para compor seus argumentos, como fica visível no trecho da carta de Alan, dirigida a Emily Bronte, acerca do seu livro *O morro dos ventos uivantes*: “Recentemente lançaram um filme sobre o livro, com Juliette Binoche, filme é incrível, com a fotografia de Mike Santhon,

bem fiel da qual você descreve detalhadamente no livro, é oficialmente um dos meus filmes favoritos". Com essa interatividade na leitura realizada entre diversas mídias, os leitores conseguem garantir uma mescla de informações e conteúdos, que, de acordo com Henry Jenkins (2006), envolve não só um processo tecnológico, mas cultural, social e mercadológico. Sob essa ótica, teremos leitores que possuem distintos modos de consumo e também de comunicação.

Os modos de ler, que já têm como característica a pluralidade, ganham meios que reforçam e ampliam essa diversidade, conforme nos mostra a leitora automeada Mel, quando se dirige à autora Conceição Evaristo sobre a obra *Olhos D'água*: "*Querida Conceição, vi suas fotos com o Yuri Marçal no Instagram*". Esse leitor de mídias chega à leitura com mundos dentro de si e despeja-os sem cerimônia em suas leituras, ultrapassando todas as possibilidades e trazendo o inesperado. Suas composições podem entrecruzar o livro com músicas, filmes, séries, revistas, programas de tv, redes sociais, entre outros. Tudo isso é acompanhado de tamanha velocidade e de transformações simultâneas que só fazem abrir o leque das interpretações e conexões, como se pode notar em mais um trecho em que a mesma leitora Mel citada acima traz: "*Ana Querença e Zaita* são as representações perfeitas de um tweet que perguntava: - Se o racismo acabasse hoje, o que você faria?". Esses leitores chegam ao texto munidos de tantos recursos experimentados no mundo digital que misturar e vasculhar são meios de lhes garantir a construção de sentidos.

Esses leitores midiáticos respondem a uma convergência cultural, da qual eles se apropriam dos mais diversos elementos para fundamentarem os seus pensamentos. Recursos midiáticos estão à espreita em suas falas, mostrando que a amplitude da bagagem que os compõe responde também ao mundo em que estão inseridos. Esses leitores são movidos pela curiosidade, pela junção, pela mescla de ferramentas que se misturam à sua bagagem de vida. Eles se apropriam da leitura por meio de pontes construídas em virtualidades vividas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando todas as categorias aqui esboçadas brevemente, somos conduzidos nas teias das sensações vividas pelos estudantes,

em sua responsabilidade performatizada de falar com escritores renomados. E suas leituras e nas escritas de suas cartas, vimos que a admiração toma forma, que a criticidade se acentua, que o deboche é também uma ferramenta de leitura e escrita e que a mídia é uma espécie de acervo que ajuda a compor argumentos. E cada uma dessas categorias corresponde aos efeitos que a leitura tem nas vidas desses estudantes e, conseqüentemente, nos modos pelos quais eles constroem os seus pensamentos, seja num plano individual, seja num plano coletivo – conforme é o propósito do clube “Sociedade literária desigual”, que é onde tudo acontece.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, L. C. *Um clube de leitura na “melhor escola da galáxia”*: expedições literárias no Colégio Estadual Juiz Jorge Faria Goés. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2020.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2000.
- GOULEMOT, J. M. Da leitura como produção de sentidos. In: NASCIMENTO, C. (trad.). *Práticas de leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 108-116.
- HOUDART-MERÒT, V. Da crítica de admiração à leitura scriptível. In: ROUXEL, A.; LANGLADE, G.; REZENDE, N. L. (org.). *Leitura Subjetiva e ensino da literatura*. São Paulo Alameda, 2013. p. 103-115.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2006.
- LIMA, W. M. S. *O homem é um animal que escreve cartas*: recepção do gênero carta por alunos do Ensino Fundamental. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

ROUXEL, A. A tensão entre utilizar e interpretar na recepção de obras literárias em sala de aula: reflexão sobre uma inversão de valores ao longo da escolaridade. In: ROUXEL, A.; LANGLADE, G.; REZENDE, N. L. (org.). *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013.

TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VARGAS, M. L. B. *O fenômeno fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2015. Disponível em: <http://editora.upf.br/index.php/e-books-free/132-o-fenomeno-fanfiction>. Acesso em: 14 abr. 2020.

ZUMTHOR, P. *Performance, Recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Ed., 2018.

CAPÍTULO 8

Pele-alvo:

A mira é um ponto preto colado
em sua própria retina

Luciana Sacramento Moreno Gonçalves
Mercia de Lima Amorim

INTRODUÇÃO

Este capítulo é fruto da pesquisa de mestrado e tem a finalidade de relacionar literatura e política/militância e identificar se há ou não congruência entre elas. Para isso, escolhemos o romance *O livro preto de Ariel* (2019), do escritor Hamilton Borges, como *corpus* desta análise. Dentro dessa perspectiva, neste artigo, analisaremos *O livro preto de Ariel* (2019) observando como o escritor traz em seu romance as marcas dessa militância ao denunciar a violência policial como uma estratégia de genocídio contra as populações pretas

de periferias praticadas pelo Estado. Para a concretização dessa proposta, a princípio, faremos uma síntese do romance *O livro preto de Ariel* (2019), logo após, de maneira breve, traremos o conceito de genocídio associando-o ao contexto brasileiro, para daí, trazer a análise do livro observando como acontece a violência policial contra as populações pretas e periféricas, sendo esta uma estratégia de genocídio.

O ESCRITOR HAMILTON BORGES E O LIVRO PRETO DE ARIEL

O escritor Hamilton Borges dos Santos (Walê) nasceu e se criou no Curuzu, bairro da Liberdade, em Salvador. É bacharel em Direito e idealizador do projeto pan-africanista “Reaja ou será morta, Reaja ou será morto”, que tem como objetivo lutar contra a violência policial, pela causa antiprisional e pela reparação de familiares de vítimas do Estado – execuções sumárias e extrajudiciais – e dos esquadrões da morte, milícias e grupos de extermínio. Publicou em, 2017, o livro de poemas, *Teoria geral do fracasso*; em 2018, o livro de contos, *Salvador, cidade-túmulo*; em 2019, o romance *O livro preto de Ariel*, todos pela Editora Independente Reaja.

O livro Preto de Ariel foi publicado pela Editora Independente Reaja em 2019 e, desde então, tem tido uma repercussão por tudo que ele representa, tanto em conteúdo quanto em estética. O escritor e pesquisador baiano Davi Nunes, por exemplo, diz que o romance de Hamilton Borges utiliza de uma verossimilhança ácida para fazer uma cartografia contundente do sistema prisional brasileiro e, mais especificamente, baiano, expandindo semanticamente o campo da literatura negra feita no Brasil e, por isso, se faz necessária a sua leitura.

Já a jornalista e crítica literária Edma de Góis, em seu texto “Ele sobreviveu com sua armadura de livros e letras” (2019), publicado em *El País*, diz que o livro de Hamilton Borges é um desses casos em que a violência da vida adentra a ficção e parece por esta realçada, mas também é um chamado sobre o poder transformador da literatura, como está subtendido no título do seu artigo.

Ambos os aspectos, temático e estético, através de uma literatura negra quilombista e pan-africanista, demonstram, de forma

contudente, a militância e o engajamento do escritor em prol da população preta de periferias ao denunciar, na prática, o genocídio do povo preto, a violência que ele sofre por meio do Estado, da polícia, o encarceramento em massa, tudo isso como consequência de um racismo estrutural contra a população preta.

O livro conta com uma apresentação feita por Andreia Beatriz, coordenadora da Editora Reaja, a qual afirma que o romance de Hamilton Borges parte de um contexto de combate ao racismo anti-negro e nos leva a mergulhar em nossas vivências negras, conectando passado, presente e futuro, nos possibilitando relacionar a vida das personagens com o nosso mundo.

Através desse romance, Hamilton Borges faz questão de nos mostrar outra realidade vivenciada na capital baiana, não por todos, mas pelos pretos, pobres e moradores de periferias. Não conseguimos enxergar nessa narrativa a famosa Bahia, cordial e alegre por seus trios elétricos na época de carnaval e até mesmo as praias paradisíacas. O que passamos a conhecer, através desse enredo intenso, direto e objetivo é o drama cotidiano dos moradores de periferias, fruto de um genocídio desenfreado dos nossos corpos negros.

Hamilton Borges Santos (2019) faz como Carolina Maria de Jesus que, em seu *Quarto de despejo* (1960), ameaça colocar os nomes das pessoas que lhes “xingavam” no livro. Em *O livro preto de Ariel* (2019), constam os nomes da elite branca de Salvador, policiais corruptos e violentos, secretários e governadores, líderes religiosos neopentecostais, imprensa, artistas e até mesmo as Organizações Não Governamentais (ONGs), autodenominadas esquerdistas e a favor dos Direitos Humanos. Revela-nos, portanto, de maneira muito íntima e assertiva, mas sob a tensão que toda denúncia traz, como todos eles atuaram e continuam atuando incansavelmente em um projeto de extermínio contra o nosso povo, o povo preto.

Na trama do romance, Ariel é o personagem principal, mas traz, junto a ele, vários outros, vários de nós. Ele, ao mesmo tempo em que se autorrepresenta, nos representa. Representa homens e mulheres que estão em condição de cárcere privado em penitenciárias, presídios, assim como ele, vivenciando condições desumanas. Todos negros! E o narrador, ao nos contar a história de Ariel, declara: “Ariel pensou o óbvio, os presos eram todos pretos, retintos como ele, empobrecidos violentados e tristes”. (SANTOS, 2019, p. 116)

Ao adentrar na história sofrida, mas ao mesmo tempo cheia de amor e esperança do jovem Ariel, não tem como não alimentar um sentimento de zanga contra as castas que há centenas de anos utilizam do sistema carcerário, antes a escravidão, como instrumento de exploração do povo negro, a fim de nos exterminar a longo e em curto prazo. Mas não é só isso que presenciamos no romance. Há histórias construídas cheias de muito amor e denço, como o amor intenso entre Ariel e sua amada Suzana, Dona Lúcia e sua companheira Chica, além da história de amor por uma literatura negra e quilombista, que constrói conhecimento, liberta e salva porque nos faz militar por algo em que acreditamos. No romance, há espaço para a coletividade e solidariedade para com os nossos iguais.

UM OLHAR SOBRE O GENOCÍDIO NEGRO NO BRASIL

O conceito de genocídio foi criado no final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), em 1944, pelo advogado judeu polonês Raphael Lemkin (1900-1959) ao presenciar as políticas catastróficas e criminosas do Nazismo, incluindo os assassinatos sistemáticos dos judeus europeus. Na sua concepção, constitui como objetivo central do genocídio a destruição de determinados grupos nacionais intencionando aniquilá-los, extingui-los. A palavra “genocídio” é constituída pelo prefixo “geno” que, do grego, significa “raça” ou “tribo” e pelo sufixo “cídio”, que é derivado do vocábulo de origem latina *caedere*, e que significa “matar”.

Considerando este como crime cometido com a intenção de exterminar todo ou parte de um determinado grupo seja por questões étnicas, raciais, ou religiosas, é que no artigo II da Convenção sobre Prevenção e Repressão do Genocídio (1952) são elencados os atos que definem o crime de genocídio, tais como:

- Assassinato de membros do grupo;
- Atentado grave à integridade física e mental de membros do grupo;
- Submissão deliberada do grupo a condições de existência que acarretarão a sua destruição física, total ou parcial;

- Medidas destinadas a impedir os nascimentos no seio do grupo;
- Transferência forçada das crianças do grupo para outro grupo.

O crime de genocídio, independentemente dos meios utilizados para a sua concretização, recai sempre sobre o aniquilamento físico e biológico de determinado grupo, o que deixa claro a sua natureza de crime coletivo. Diante da definição do crime de genocídio e das características listadas pela Convenção destacada anteriormente, podemos chegar à conclusão de que aquilo o que acontece no Brasil com as populações negras também é crime de genocídio. Quando analisamos o primeiro item da Convenção, o qual diz que é crime de genocídio o ato de assassinar membros de um determinado grupo, e quando vemos as estatísticas brasileiras concernentes aos assassinatos das populações negras, em sua maioria pelas forças do Estado, fica evidente que estamos sendo vítimas do crime de genocídio.

De acordo com os dados disponibilizados no *Atlas da Violência* de 2019, verifica-se, em 2017, que 75,5% das vítimas de homicídios eram negras – classificação de cor de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). A taxa de homicídios para cada 100 mil negros foi de 43,1 ao passo que a taxa dos indivíduos não negros – brancos, amarelos e indígenas, também de acordo com os dados do IBGE – foi de 16. Ou seja, para cada uma pessoa não negra vítima de homicídio no Brasil, em 2017, aproximadamente, 2,7 negros foram mortos.

O quadro da desigualdade de letalidade racial no Brasil foi elaborado pelo *Atlas da Violência* (2019) da seguinte maneira: foi analisado o número de mortes de pessoas negras e pessoas não negras durante uma década, do ano de 2007 até o ano de 2017, sendo constatado que, durante esse período, a taxa de negros mortos cresceu 33,1%; já o número de pessoas não negras apresentou um pequeno crescimento, o equivalente a 3,3%. Restringindo apenas ao último ano da década em avaliação, a taxa de mortes de não negros apresentou uma estabilidade, com redução de 0,3%, ao passo que, para o grupo de pessoas negras, houve um crescimento de 7,2%.

Que os números são alarmantes não podemos negar, mas saindo do âmbito apenas estatístico e pensando em casos concretos,

podemos citar os homicídios de sujeitos negros que têm acontecido de maneira sistemática, fazendo parte do drama diário vivenciado por essa parcela da sociedade. Vale lembrar: nossas mortes, tanto físicas quanto subjetivas, não são dados recentes, essa é uma realidade que tem sido permanente, podemos dizer, há séculos.

O ato de genocídio que aconteceu na capital da Bahia, no bairro do Cabula, em 2015, conhecido como a Cachina do Cabula, em que doze¹ jovens negros foram executados pela Polícia Militar (PM), é um dos exemplos que podem ser citados. Os disparos de 111 tiros vindos de policiais militares contra um carro, no qual havia cinco jovens negros² também é um exemplo escancarado de genocídio contra a juventude preta no Brasil. Os 80 tiros disparados também pelos militares contra o carro onde se encontrava a família de Evaldo Rosa e Luciano Macedo, vítimas desse crime brutal é genocídio.³ O corpo negro de Cláudia Silva Ferreira sendo arrastado por 300 metros pela PM, após ser morta em uma operação policial, foi um ato de genocídio.⁴

-
- 1 As vítimas da Chacina do Cabula foram: Evson Pereira dos Santos, 27 anos; Ricardo Vilas Boas Silvia, 27 anos; Jeferson Pereira dos Santos, 22 anos; João Luis Pereira Rodrigues, 21 anos; Adriano de Souza Guimarães, 21 anos; Vitor Amorim de Araújo, 19 anos; Agenor Vitalino dos Santos Neto, 19 anos; Bruno Pires do Nascimento, 19 anos; Tiago Gomes das Virgens, 18anos; Natanael de Jesus Costa, 17anos; Rodrigo Martins de Oliveira, 17 anos; Caique Bastos dos Santos, 16 anos; e eram moradores da Vila Moisés, no Cabula, Salvador (BA). Para visualizar a matéria completa, ver: <https://ponte.org/com-12-jovens-negros-mortos-chacina-do-cabula-completa-5-anos-sem-desfecho/>.
 - 2 As vítimas dos 111 disparos foram Roberto, Carlos Eduardo, Cleiton, Wilton Ferreira e Wesley e eram moradores do Morro da Lagartixa, no Complexo da Pedreira, em Costa Barros, bairro da zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Para visualizar a matéria completa, ver: <https://www.justificando.com/2018/11/09/3-anos-da-chacina-de-costa-barros-5-jovens-mortos-111-tiros/>.
 - 3 No dia 7 de abril de 2019, em Guadalupe no Rio de Janeiro, 12 policiais militares dispararam 80 tiros contra um carro de uma família que estava se locomovendo para um chá de bebê, causando a morte do músico Evaldo Rosa e do catador de material reciclado Luciano Macedo. No veículo, também estavam a esposa e o filho de Evaldo. Para visualizar a matéria completa, ver: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/11/politica/1557530968_201479.html.
 - 4 O caso Cláudia Silva Ferreira refere-se ao crime ocorrido na manhã de 16 de março de 2014, quando ela morreu vítima de uma operação da PM do Rio de Janeiro no Morro da Congonha, na zona norte do Rio de Janeiro. Cláudia foi baleada e em seguida arrastada por volta de 300 a 350 metros pela viatura policial que a “socorreu”. Para visualizar a matéria completa, ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Caso_Cl%C3%A1udia_Silva_Ferreira.

Quando analisamos que todos esses corpos negros citados, e vários outros que aqui não estão listados, mas se fazem presentes em nossa memória e em nossa coletividade – porque quando cada Claudia, Evaldo, os meninos do Cabula e tantos outros morrem, nós negros morremos juntos –, e quando percebemos que o peito-alvo é o peito preto não há dúvidas de que vivenciamos diariamente o crime de genocídio em território brasileiro.

É genocídio porque mata corpos negros de forma recorrente, porque todos são mortos pelos órgãos e meios estatais, porque o próprio governo não assume e nem pune essas mortes e, principalmente, porque essas mortes físicas amedrontam, silenciam, negam a humanidade dos pares dessas pessoas, mesmo que não as matem fisicamente. No fragmento a seguir, do romance *O livro preto de Ariel* (2019, p. 62), Hamilton Borges nos revela exatamente isso: que o alvo de violência policial é o sujeito preto.

Ariel foi algemado e levado a uma viatura. Ele sentiu aquele cheiro de morte... Era a primeira vez que entrava num carro daqueles. Logo, uma viatura da RONDESP que era o terror de qualquer favelado na Bahia, o terror dos pretos. Não importa se você é envolvido ou não, se você faz malabares na ONG, se você votou no candidato da esquerda ou direita, comunista, cirandeiro, liberal ou fascista ou se você é calouro da UFBA. Se você se bater com a RONDESP em qualquer hora do dia e você for preto e ainda mais se for paloso, com aquele andar no pulinho, corte de cabelo na régua, estiloso, cara de maconheiro de olho esticado, você no mínimo toma um esquentado, umas tapas e, a depender do dia, eles te jogam no fundo da viatura, rodam, rodam, te matam e desaparecem com seu corpo em qualquer matagal por aí. Cavam, jogam cal, cimento e já era.... Sua alma fica presa no buraco. As preces de sua mãe não chegam até ela.

É diante dessa realidade que a luta em manter nossos corpos vivos deve ser pauta principal dos movimentos políticos e sociais antirracistas e, por isso, é pauta também desse artigo, pois, sem dúvida, é intencional tornar este um trabalho político.

O que nos chama atenção diante dos casos citados e de vários outros homicídios que poderiam ser destacados aqui é que, em todas as situações, essas mortes não foram causadas por qualquer pessoa,

mas pelas forças armadas do Estado, as polícias no Brasil em seus diferentes seguimentos possuem a mesma estratégia: matar pretos. Essa constatação nos leva ao que conhecemos como violência policial.

Ela nos leva também ao segundo item destacado pela Convenção, que é crime de genocídio o ato de causar atentado grave à integridade física e mental de membros de determinado grupo. O grupo atingido no Brasil, já evidenciamos aqui: é o grupo preto. E quando sofremos violência policial, seja ela física, com agressões aos nossos corpos pretos, das que nos deixam marcas, até as que nos levam ao túmulo; ou mental, quando essas marcas afetam nossas subjetividades e está agregado aqui todo nosso contexto cultural, social e espiritual, estamos sendo vítimas de genocídio.

Entendemos o quanto a violência policial, com suas mãos armadas, como consequência do racismo, é uma medida de parar o crescimento da população preta. Todo esse processo de extermínio de pessoas pretas pode ser considerado como estratégias do Estado para que corpos pretos deixem de existir. E, partindo dessa perspectiva, nos encontramos com o quarto item destacado pela Convenção: medidas destinadas a impedir os nascimentos no seio de um grupo é crime de genocídio. A partir do momento em que se mata um negro, impede-se que outro sujeito negro possa vir a existir. Sendo assim, não podemos negar, não podemos jamais esquecer de que nossas existências foram e continuam sendo apagadas, de que “a carne mais barata, ou sem validade, do mercado é a carne preta”⁵ e de que existe um ódio racial contra nós que não finda. Portanto, vivenciamos crime de genocídio contra as populações negras no Brasil diariamente.

A fim de atender a proposta deste artigo, no próximo tópico, por meio da análise do romance *O livro preto de Ariel* (2019) do escritor Hamilton Borges, defenderemos que a violência policial é uma estratégia de genocídio contra as populações pretas periféricas, utilizadas pelo Estado, órgão responsável por legitimar e/ou banalizar essas mortes. Ela é consequência do racismo que enfrentamos todos os dias e há anos. Sendo assim, compreendemos o genocídio, especificamente no Brasil, como crime reflexo da discriminação racial contra as pessoas pretas.

5 Esta expressão faz referência à letra da música “A Carne” dos compositores Seu Jorge, Ulises Capelleti e Marcelo Fontes do Nascimento, conhecida através da voz da cantora Elza Soares. Ver: <https://www.letras.mus.br/elza-soares/281242/>.

RACISMO E VIOLÊNCIA POLICIAL: “PENA DE MORTE À BRASILEIRA”

As práticas de genocídio, nas realidades periféricas, têm vindo através da força do Estado, da violência policial de forma rápida e direta, através da bala – a bala que acerta o alvo em um piscar de olhos. E esse alvo tem sido o povo preto. Enfaticamente: o alvo tem sido o jovem preto.

Violência, nesse contexto, é entendida aqui como abuso de poder e, especificamente, como ato criminoso. Diante de tantos casos que têm acontecido no Brasil, fica evidente o quanto a violência policial, seja ela física, por meio de agressões e tortura, ou psicológica, com ameaças e intimidações, tem se estruturado num ato comum entre as diferentes forças policiais autoritárias. Esse legado de autoritarismo insiste em, historicamente, se fazer presente entre as forças armadas, mesmo diante de mudanças nos regimes políticos. Sejam eles considerados liberais ou conservadores, democráticos ou ditatoriais, a violência policial tem sempre seu lugar guardado ali, como um padrão que não pode ser mudado.

Em *O livro preto de Ariel* (2019, p. 204), além de protestar por justiça pelos mortos, Hamilton Borges critica seriamente os atos do governo do estado da Bahia, o qual se afirma, contraditoriamente, de esquerda e democrático, mas confere aos policiais o poder de matar jovens pretos de periferia – “Não iremos dar trégua”, dizia sempre o governador”. O narrador do romance dá voz ao governador para que ele se pronuncie no evento de inauguração do carnaval, mesmo dia da Chacina do Cabula, e ele não perde a oportunidade de reforçar o motivo para que veio e de que lado ele está:

Eu quero dizer para nossa polícia militar que em todos esses anos de governo democrático e popular vocês tiveram um aliado no palácio de Ondina, quer seja o governo do Cabeça Branca quer seja meu governo, que iniciou criando essas estruturas para o bom combate da criminalidade. O bem vai vencer o mal em nosso governo. A RONDESP, a PETU e todas as polícias especializadas vão ser fortemente estruturadas para vencer a boa batalha. (SANTOS, 2019, p. 213)

Para o governador e toda a elite brasileira, “combater a criminalidade” ou “vencer o mal” significa claramente o extermínio do

povo preto. Desde sempre, o que se desejou e deseja é uma sociedade brasileira branca, sem a presença do negro. O genocídio frio, direto, a morte letal da população preta, o modo como os “bota preta”⁶ invadem as periferias para executar corpos pretos é o testemunho vivo. E não é à toa que o governador comparou os disparos contra os corpos daqueles jovens com um gol de placa. Assim como um fanático pelo seu time que comemora um gol que o faz vencedor, Correria⁷ vibrou com os corpos pretos sem vida, como veremos no trecho a seguir. Em questão de segundos, o seu time tinha feito 12 gols. Foram 12 jovens executados. Todos pretos:

O que sei é que não permitirei que os homens da polícia, verdadeiros heróis que enfrentam a bandidagem, saem de suas casas para proteger e servir a sociedade sejam mortos. Se tiver de morrer não vão ser os meus policiais. [...]. Eu quero uma polícia que atue dentro da legalidade, dentro da lei. Se agir assim, terá todo apoio do governo. É como um artilheiro em frente ao gol que tenta decidir, em alguns segundos, como é que ele vai botar a bola dentro do gol? Depois que a jogada termina, se foi um golaço, todos torcedores da arquibancada irão bater palmas e a cena vai ser repetida várias vezes na televisão. Se o gol for perdido, o artilheiro vai ser condenado, porque se tivesse chutado daquele jeito ou jogado daquele outro, a bola teria entrado. (SANTOS, 2019, p. 213-214)

A lastimável postura do governador sobre a Chacina do Cabula reforça uma ação sistemática das polícias brasileiras, historicamente autoritárias e, não raro, agindo fora da lei. O uso da metáfora com a partida de futebol só nos faz ter menção da gravidade de como são conduzidas as ações do governo baiano, produzindo corriqueiramente atos de genocídio nas periferias baianas – como foi o caso do Cabula. Tem sido tão naturalizada a matança da juventude preta e masculina que não gera indignação e nem comoção na população brasileira. Ao contrário, ela pede pena de morte para os “bandidos”, mas não precisa de

6 Expressão utilizada em alguns momentos pelo escritor Hamilton Borges em seu livro *O livro preto de Ariel* (2019) para se referir aos policiais.

7 Apelido dado ao governador da Bahia, Rui Costa, pela maioria da população baiana.

mais detalhes para compreender que já existe a “pena de morte à brasileira” para o jovem preto e pobre de periferia.

Nada disso é novo, essa é a realidade. O espanto é que essas práticas têm acontecido também num contexto de Estado democrático de direito. O paradoxo se estabelece no fato de uma ordem dita democrática assumir comportamentos e ações autoritárias e violentas, a ponto de estas serem reconhecidas como o genocídio de um povo – porque, sim, ela é seletiva e atinge especificamente um grupo de indivíduos (o preto) que se afasta do que é considerado um padrão exemplar de cidadão de bem (o branco). Antes “era a Ditadura, mas a Ditadura nunca ficou no passado. Seu João a via desfilando agora pela comunidade”. (SANTOS, 2019, p. 39) A polícia, como um todo, não se reconhece enquanto instituição autoritária e violenta. Quando vêm à tona práticas de uso abusivo de força por parte de policiais, eles afirmam ser apenas mais um caso isolado. Mas, a verdade é que a polícia brasileira, mesmo num governo dito democrático, é formada para coagir, encarcerar, exterminar preto, pobre e de periferia. As cenas que presenciamos em *O livro preto de Ariel* (2019, p. 43) nos mostram isso:

Ariel e todos os moradores do Nordeste de Amaralina, Santa Cruz, Vale das Pedrinhas, estavam acudados, trancados em suas casas. Quem não tinha alternativa saía de casa para ir trabalhar, correndo dos tiros ou parados pelas guarnições truculentas que pediam para abrir mochilas, bolsas, tirar sapatos, encostar na parede e parar um bom tempo, mostrando documentos como se fossem bandidos. Todos, indiscriminadamente. Assim eram vistos pelas autoridades da mais liberal e esquerdista a mais conservadora. Elas viam todos os pobres e pretos ali no Nordeste de Amaralina, como um padrão de bandidos a serem controlados e por isso, justificavam essa operação do governo democrático com um mandato coletivo para invadir e vasculhar todas as casas mesmo sem a menor suspeita.

Essa seletividade da polícia, com a ajuda da mídia alienante e sensacionalista, a exemplos dos “bocões” e “datenas”, propagam, na sociedade, a ideia de que as periferias são lugares onde reinam a criminalidade e a violência, onde vivem os pretos e pobres, portanto, os bandidos, e que “bandido bom é bandido morto”. Esses

programas de TV se alimentam da desgraça do povo violentado pelo Estado, são transmitidas, em câmera lenta, as suas derrotas e tragédias, contribuindo sistematicamente, por meio de um sensacionalismo barato, para a manutenção do racismo que já assola nosso povo desde quando ele foi sequestrado do continente africano para cá. Nas mãos desses jornalistas, que visam apenas o lucro, microfones e canetas tornam-se armas letais, como pode ser notado no segmento logo abaixo:

O patrocinador devia delirar com os lucros daquele dia. Nas mãos dos jornalistas, câmeras, microfones e cadernetas de anotações são mais letais que todas as armas ali juntas. Todos os dias, eles traziam em programas sensacionalistas uma ideia de que todos ali na comunidade eram sujeitos perigosos que mereciam os rigores da lei. A imprensa baiana atua como juiz e carrasco e estava ali sedenta. Chegaram antes, fizeram matérias durante a semana, noticiando operações fantasiosas, buscando entrevistas com delegados que se tornaram subcelebridades midiáticas e pareciam estar previamente credenciados na ficha de pagamento dos noticiários. (SANTOS, 2019, p. 38)

É essa mesma seletividade que propaga os estereótipos dos sujeitos negros. Quando o *playboy* branco, filho de rico e morador do asfalto é preso, é considerado pela mídia como o menino com problemas psicológicos ou o adolescente revoltado. Já o jovem negro de periferia é visto, por aqueles que sempre o oprimiram, como um bandido nato, o que já nasceu predestinado ao crime. Esses mesmos “bocões”, e seus ouvintes assíduos, banalizam a morte do negro e do pobre. É só olhar nos noticiários como a nossa morte não causa comoção e os protestos dos nossos familiares, muitas vezes, não têm efeito. Nossas mortes e nossas prisões são apenas estatísticas, mesmo sabendo que, nessa relação de abuso de poder pelo Estado, nós é que há mais de 500 anos somos as vítimas.

O segundo capítulo do romance, “Centuriões: pacificação por meio de terror e morte”, (2019) como o título já deixa explícito, traz cenas de terrorismo causadas pelos policiais nas periferias de Salvador. Na noite em que Ariel vai preso, o narrador faz questão de informar ao leitor que aquelas cenas de violência e desrespeito contra a população preta das periferias, sem levar em consideração

velhos ou crianças, não eram inéditas. Assim, nos lembra do genocídio que aconteceu há dois anos em Fazenda Coutos, o bairro considerado mais negro da cidade de Salvador, situação na qual os policiais entraram na comunidade cantando os hinos da Bahia e da PM como símbolo de exaltação de suas ações:

Em Fazenda Coutos, dois anos antes, eles entraram cantando o hino da Bahia e o hino da PM, cercaram os moleques que estavam na esquina, ouvindo rádio, namorando, olhando vídeos em celulares de segunda mão, tomando vinho doce. Claro, todos correram e receberam pelos peitos tiros sem dó ou piedade. Os sobreviventes agonizavam no chão e vem o clarão da pólvora disparada em seu rosto aquele último movimento de defesa, não serviria de nada no IML, restava o argumento dos policiais e prevalecia a tese de auto de resistência. (SANTOS, 2019, p. 41)

Nessa situação, houve a execução a sangue frio de seis jovens, os quais tiveram seus corpos alterados antes da perícia chegar, com a alegação de ter havido um confronto, ao qual, os militares reagiram, sendo possível encontrar armas e drogas enxertadas entre os seus pertences. Mas, percebemos pela descrição do narrador, no trecho citado anteriormente, que as vítimas, assim como muitos que têm as suas vidas ceifadas por policiais, estavam em situação de vulnerabilidade: eles não estavam em confronto para que fosse alegada legítima defesa dos policiais, quando fossem justificar seus atos.

Falas como “reações dos militares ao confronto” e “auto de resistência”⁸ têm sido corriqueiras por parte não apenas da polícia

8 “Autos de Resistência” é uma antiga denominação processual para se referir a um tipo de registro policial. Herança da Ditadura Militar, o termo serve para se referir às mortes causadas por policiais quando eles alegam que houve reação ou resistência da vítima. Oficialmente são os chamados homicídios decorrentes de intervenção policial, isto é, mortes que foram cometidas por agentes policiais durante o exercício da sua função, em situações classificadas por eles como de confronto, em que se pressupõe que as pessoas que foram vitimadas teriam alguma responsabilidade pelas suas próprias mortes. Mas, na verdade, isso não se aplica, porque a maioria dessas mortes tem índices de execução, com tiros de fuzis na cabeça e/ou pelas costas. Quando se analisam os laudos médicos legais, verifica-se que não há nenhuma situação que justifique a defesa dos policiais contra as pessoas vitimadas. E, além do mais, tem-se, hoje, pelo Tribunal de Justiça, uma decisão conhecida como Súmula 70, a qual permite que apenas e tão somente policiais que estavam na ação sejam testemunhas dessas mortes. Ou seja, os

baiana: elas são usadas em todas as periferias brasileiras. Com a proposta do “Pacote Anticrime”,⁹ do ex-ministro da Justiça e Segurança Pública do Brasil do governo Bolsonaro,¹⁰ Sérgio Moro,¹¹ essa impunidade pode cada vez mais ser facilitada e intensificada. Foi assim que aconteceu com a Chacina do Cabula, já explicitada aqui. O ato de genocídio dos nove policiais, que resultou em doze mortes e seis feridos, até hoje segue impune. Os policiais chegaram a ser julgados e absolvidos em 2015, já que o inquérito da Polícia Civil apontou que os PMs agiram em legítima defesa.

O “Pacote Anticrime” do ex-ministro Sérgio Moro propõe mudanças em 14 leis federais. Um dos pontos mais polêmicos desse pacote é a ampliação do conceito de legítima defesa para os casos de homicídio cometidos por policiais. Para Moro, bastaria o policial alegar que agiu por medo, surpresa ou violenta emoção ao matar uma pessoa para que ele tenha uma pena reduzida para a metade ou até mesmo seja absolvido. Ou seja, se o policial adentrar as periferias, matar um jovem e disser simplesmente que foi por medo, sua absolvição estaria garantida.

O ex-ministro busca justificar uma questão concreta, a morte de uma pessoa, por elementos subjetivos. Medo, susto ou emoção não pode ser elemento para justificar uma legítima defesa: ela precisa ser provada. Caso contrário, todos poderiam matar e justificar que sentiram a necessidade de fazer. Além disso, nos casos dos policiais, essas mortes são, muitas vezes, acobertadas por autos de resistência, os quais são forjados pelos próprios agentes para

próprios policiais responsáveis por matar são também os responsáveis por testemunhar sobre essas mortes, justificando seus atos de matar.

- 9 Pacote Anticrime é um projeto de lei que foi proposto como combate à corrupção, aos crimes violentos e à criminalidade organizada, com mudanças em 14 leis e nos códigos Penal e de Execução Penal. O projeto traz uma das bandeiras do presidente Jair Bolsonaro, a possibilidade de isenção de pena de policiais que causarem morte durante sua atividade. (Ministério da Justiça e Segurança Pública do Brasil). Ver: <https://www.justica.gov.br/seus-direitos/elaboracao-legislativa/projetos/anticrime-1>.
- 10 Jair Messias Bolsonaro é o atual presidente do Brasil. Elegeu-se à presidência pelo Partido Social Liberal (PSL) nas eleições presidenciais em 2018. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jair_Bolsonaro.
- 11 Sérgio Fernando Moro é ex-ministro da Justiça e Segurança Pública do Brasil. (Período de atuação como Ministro: 1º de janeiro de 2019 a 24 de abril de 2020). Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rgio_Moro.

justificar seus excessos. Um dado relevante sobre isso foi quando a Organização das Nações Unidas (ONU), em 2016, denunciou o Brasil por não punir policiais que matam. Não é à toa que alguns especialistas estão chamando o pacote de Moro de “licença para matar”. Na cena a seguir, nota-se claramente a maneira estratégica e ensaiada como os policiais agem após atos de extermínios nas periferias:

Os policiais jogaram os corpos numa Pick-up marrom com os símbolos da guarnição e outro carro em que uma mão preta e uma branca se encontram, abaixo uma frase conhecida pelo povo preto: ‘Pai Faz, Mãe Cria e a Caatinga Mata’. Conseguiram esse carro não se sabe onde, mas ele estava ali, no meio da madrugada, transportando corpos. Eles, parece que em ação ensaiada, ligaram os rádios, reativaram o GPS e comunicaram à ação ao comando central da polícia: Condução de seis corpos ainda com vida para o Hospital do Subúrbio, para prestação de socorro, operação bem-sucedida, incursionamos ostensivamente aqui em Fazenda Coutos, apreendemos grande quantidade de drogas e armas, os marginais encontraram a guarnição atirando e vieram para cima fortemente armados. Os mortos são bandidos perigosos’. [...] de longe, a jovem Camélia via o policial tirar de uma mochila verde, armas e sacos com drogas. Distribuiu os pacotes entre os bolsos dos meninos, colocou uma arma na mão deles. Não se importavam com as testemunhas, ninguém ali tinha valor. Deu em nada, a televisão do bispo chegou naquela hora. No outro dia, o Balanço Geral noticiou a mesma versão da polícia e um cortejo de mães foi enterrar seus mortos no cemitério de Periperi. Era passado. (SANTOS, 2019, p. 42-43)

Nota-se aqui que é o Estado com métodos e técnicas meticulosamente bem planejados para se colocar em prática uma política de matar determinados corpos e grupos sociais, ou seja, através de necropolíticas, que gestam essas mortes. Toda essa discussão sobre racismo e violência policial que gira em torno de corpos negros nos leva à concepção do filósofo Foucault (1977) sobre biopoder. Para ele, é no corpo que sentimos as ações das técnicas de poder e, portanto, é o corpo o espaço de disputa, disciplina e controle. Essas técnicas de controle e repressão têm como objetivo controlar nossos corpos

e moldá-los. Isso se realiza por meio de diferentes esferas, como a educação, a saúde, o sistema carcerário e a polícia, por exemplo.

Dentro dessa perspectiva Achille Mbembe (2018), filósofo camaronês, formula o conceito de necropolítica, que consiste na política da morte, no poder de ditar quem deve morrer e quem deve viver. As forças de segurança no Brasil, por exemplo, são responsáveis pela gestão violenta e mortífera das populações de periferias de nosso país. Essa política de administrar uma população, gerindo também as formas de morrer, definindo quem vai ser morto e como vai ser morto, nada mais é, segundo Mbembe (2018), do que necropolítica.

O aspirante carregou a espingarda calibre doze, apontou para a mulher que gritava socorro pela vida de sua filha, uma menina de treze anos que convulsionava pelo efeito do gás lacrimogêneo. A mãe buscava os primeiros socorros para a sua filha, mas a pequena tropa entendeu como uma atitude perigosa. Soldado Ribeiro nem pensou. Atirou. Atingiu o peito da mulher que se contorceu de dor, outro tiro atingiu o braço e os soldados a atropelaram com seus coturnos, escudos, armas. [...]. Populares e vizinhos socorreram a mulher que sangrava e chorava. Sua filha, a criança que convulsionava, foi colocada num carrinho de mão, eles tentavam furar o cerco da polícia e foram buscar algum atendimento para as duas. Tarde demais. A menina estava dura, a alma escapou do corpo e a mãe teve a própria alma reduzida. Olhava o mundo sem as cores da vida, só o marrom do terror em sua frente, na retina de seus olhos fixos. (SANTOS, 2019, p. 64-65)

Nessa passagem do livro de Hamilton Borges Santo, temos a arma, “a espingarda calibre doze”, umas das tecnologias de se fazer morrer, como símbolo de soberania de poder que, como bem define Mbembe (2018, p. 5), consiste na “capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer, [já que ela está apontada] para a mulher que gritava socorro”, pronta para lançar ao corpo exaurido seu disparo fatal. Na figura dos policiais, do Soldado Ribeiro, que nem pensou, mas atirou, atingindo “o peito da mulher que se contorceu de dor, [tem-se o ser soberano, o qual exerce o] controle sobre [essa] mortalidade”. (MBEMBE, 2018, p. 5)

No trecho que mostra a “mulher que sangrava e chorava”, o escritor nos impulsiona a pensar na dor das mães que diariamente choram sobre os corpos mortos de seus filhos, dor que tem sido cada vez mais invisibilizada em momentos, por exemplo, quando esses corpos são expostos pelos programas sensacionalistas, pois, para eles, “ninguém ali tinha valor”, ou, até mesmo, quando essas mães precisam passar por cima de seu luto, tendo “a própria alma reduzida” para continuar lutando contra “o marrom do terror em sua frente”, já que vivem em verdadeiro campo de morte, como especifica Mbembe (2018).

Com a necropolítica, entende-se não apenas o ato de fazer morrer, produzir a morte em si: mais que isso, trata-se de gerir condições mortíferas. O que significa, por exemplo, que se trata de fazer com que determinados sujeitos estejam submetidos permanentemente a um controle das condições necessárias para a sobrevivência em níveis mínimos, vivendo a base do risco permanente da morte. Quando pensamos em medidas de segurança pública nas periferias do Brasil, de modo a exercer permanentemente sobre essa população o medo de ser morta a qualquer momento, fazendo com que o estado de exceção se transforme em norma nessas regiões, eis a necropolítica:

Dona Lúcia só enxergava neles o inimigo. Lembrava-se das coisas que via de cima de sua laje, eles executando pessoas desarmadas, pessoas gritando implorando pela vida e sendo torturadas, a forma que eles se dirigiam às mulheres, seja quais fossem: ‘Vagabunda, bota a cara para dentro que o rodo tá passando’. As bofetadas no rosto de homens adultos, em crianças, os tiros pela madrugada a fora, a invasão de casas sem mandado. Todas essas lembranças geravam um ódio no coração de cada morador, mesmo os cabos eleitorais do partido do governo, até eles sabiam a dor do ultrajante baculejo ou de um parente morto. (SANTOS, 2019, p. 56)

Ao permitir que policiais exterminadores de corpos negros invadam as periferias causando medo, terror e morte, fica claro o objetivo da atual política do Estado de não apenas controlar, mas de limpar pessoas negras da sociedade brasileira, contribuindo com a ideologia do branqueamento que tem, como base, a discriminação racial como diz Abdias Nascimento (2016).

Nesse fragmento, é notório como o medo, enfaticamente o medo da morte violenta praticada pelo Estado, faz parte do cotidiano dos sujeitos pretos de periferias. A forma dos verbos “enxergar” e “lembrar”, ambos conjugados no pretérito imperfeito do indicativo, reforçam essa análise ao nos dizer que “Dona Lúcia só enxergava neles [a polícia] o inimigo” e o quanto as violências praticadas por esse inimigo se faziam presentes nos “campos da morte”. Os atos de violência dos policiais, por meio de uma política da morte como estratégia de genocídio contra o povo preto e pobre de periferia, nos matam duplamente: ou arrancando nossas vidas literalmente, ou, nos deixando viver com mínimas condições de sobrevivência, fato que nos gera “dor no coração”, dor de saber como acontece o “ultrajante baculejo” dos policiais ou de receber a notícia de que um parente pode estar morto.

Através desta pesquisa, chega-se à concepção de que a literatura tem poder de nos fazer despertar e mobilizar diante de determinadas situações que exijam de nós atitudes, um tomar partido. E é dessa forma que vejo a literatura negra e quilombista de Hamilton Borges. Compreende-se também que o genocídio das populações pretas não é algo recente, mas uma estratégia política e contínua que vem sendo utilizada desde o período da colonização e da escravização. E, em *O livro preto de Ariel* (2019), foi possível identificar que o escritor Hamilton Borges assume uma postura política ao denunciar o genocídio das populações pretas e periféricas praticado pelo poder do Estado através da violência policial, por exemplo, sendo esta, consequência de um racismo que é estrutural e nos mata cotidianamente.

REFERÊNCIAS

AMORIM, M. L. “*Hoje vocês não matam um negro nesse campo*”: a literatura e a militância do escritor Hamilton Borges. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Programa de Pós Graduação Em Estudos de Linguagem, Universidade do Estado da Bahia, 2020.

BEATRIZ, A. Apresentação. In: BORGES, H. *O livro preto de Ariel*. Salvador: Ed. REAJA, 2019. p. 9-10.

BRASIL. Decreto nº 30.822, de 6 de maio de 1952. Promulga a convenção para a prevenção e a repressão do crime de Genocídio, concluída em Paris, a 11 de dezembro de 1948, por ocasião da III Sessão da Assembléia Geral das Nações Unidas. *Diário Oficial da União*: seção 1, [Rio de Janeiro], 7 maio 1952. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Atos/decretos/1952/D30822.html. Acesso em: 13 jan. 2020.

CHADE, J. ONU denuncia Brasil por não punir policiais que matam. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 mar. 2016. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,onu-denuncia-impunidade-em-crimes-cometidos-pela-policia,10000019846>. Acesso em: 13 jan. 2020.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1977.

GOIS, E. Ele sobreviveu com sua armadura de livros e letras: o livro preto de Ariel, entre ficção e documento, recupera a chacina do Cabula em 2015 em Salvador. *El País*, [s. l.], 3 out. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/03/opinion/1570056801_593608.html. Acesso em: 20 abr. 2020.

IBGE. *Atlas da violência*. Rio de Janeiro: IBGE, 2019.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Atlas da Violência 2019*. Brasília, DF: IPEA: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019.

JESUS, C. M. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. 2. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NUNES, D. O livro preto de Ariel e os olhos que condenam. *Galinha Pulando*, Rio de Janeiro, 20 mar. 2020. Disponível em: https://galinhapulando.blogspot.com/2020/03/o-livro-preto-de-ariel-e-os-olhos-que.html?fbclid=IwAR3LfQnSZzFkN_RYFT3wX7L1iQ6BFvxc-W4pftJEJT9L7fVZr0ErZUBR7k. Acesso em: 20 abr. 2020.

SANTOS, H. B. *O livro preto de Ariel*. Salvador: Ed. REAJA, 2019.

CAPÍTULO 9

Saraus periféricos de Salvador ligando as periferias

Paulo Sérgio Paz
Ricardo Oliveira de Freitas

COLÉ DE MERMO

Salvador assiste à emergência de enorme fluxo de criação literária como jamais visto em sua história. Muito disso tem a ver com o espalhamento dos saraus por toda periferia soteropolitana. O maior fenômeno da literatura contemporânea tem trazido à tona novos talentos no cenário literário baiano. Os saraus conseguem agrupar grupos de jovens que não tinham espaços em outras esferas de produção artística e cultural, fazendo surgir novos produtores, até então, invisibilizados no *mainstream* do cenário artístico e cultural. Esse fenômeno não apresenta apenas novos produtores. Mas, também, novos

distribuidores, públicos, receptores, audiências e, por que não dizer, consumidores, colocados, historicamente, à margem da história oficial da cultura. Os saraus dão à cena cultural de Salvador novos contornos, a partir da crescente aparição de espaços culturais periféricos. O objetivo principal deste capítulo é apresentar uma leitura crítica dos saraus periféricos soteropolitanos, nos quais a literatura preta periférica tem passagem e se torna visível para os jovens das periferias, de modo que se estabelece uma consonância entre os textos recitados e as vivências particulares e coletivas do público.

AFINAL, QUE POESIA É ESSA?

Embora as noções de literatura marginal e literatura periférica, recorrentemente vistas em artigos, espaços acadêmicos e nas definições sobre determinada produção literária contemporânea, tenham ganhado espaço e notoriedade ao longo da década de 2000, elas carregam problemas conceituais que não posso deixar de analisar.

A expressão “literatura marginal” tem como origem a década de 1970, quando os jovens poetas, conhecidos como “geração mimeógrafo”, a fim de driblar as barreiras de publicação impostas pela censura, começaram a produzir poesias e espalhá-las através de folhas mimeografadas, camisas, muros e jornais alternativos, num claro movimento para burlar a censura instaurada pela ditadura civil-militar que se iniciara em 1964. Para Érica Peçanha do Nascimento (2006, p. 11),

O termo Literatura Marginal tem três significados [...] o primeiro se refere à produção dos autores que estariam à margem do corredor oficial das divulgações de obras literárias. O segundo significado está associado aos textos com um tipo de escrita que recusaria a linguagem institucionalizada ou os valores literários de uma época. Entretanto, o terceiro significado encontra-se ligado ao projeto intelectual do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos.

Os poetas marginais de 1970 eram assim denominados por não terem apoio das grandes editoras para publicar. Seus textos não eram bem vistos pela atmosfera social que se vivia no momento,

por isso, eles encontraram formas alternativas de publicação. Logo, a denominação “marginal”, quando inserida no contexto dos anos de 1970, não era caracterizada pelo *status* social, muito menos pela localização residencial, mas, por estar à margem da produção e distribuição de livros/textos no cenário cultural da época.

A poesia marginal de 1970 tinha, como origem, o sujeito morador dos bairros nobres do Rio de Janeiro, diferentemente do que acontece com a nova literatura marginal, que se “origina” no início dos 2000 através do escritor paulista Ferrez – Reginaldo Ferreira da Silva –, oriundo da periferia paulistana, que foi o primeiro a se apropriar da expressão marginal, agora com um sentido mais amplificado.

O movimento da nova literatura marginal explodiu a partir do seu romance *Capão Pecado*, de 2000, e através da publicação de três edições especiais da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia* nos anos de 2001, 2002 e 2004, organizadas pelo mesmo Ferrez, que reunia 48 autores da periferia.

A poesia marginal que agora se apresenta tem endereço nas periferias, onde a cultura foi sublocada nos bares e a educação e a saúde foram quase negadas. Toda essa miséria serviu e serve de combustível para a produção literária que ali se realiza, isto é, tal fato não faz dessa produção menos literária que a produzida na década de 1970. Pelo contrário, uma nova estética foi criada através da linguagem e, principalmente, dos novos sujeitos que se formaram dentro dessa transformação cultural, o que acabou mudando a paisagem cultural da periferia:

Debitada da conta da Geração do Mimeógrafo, *a nova configuração da ideia de Literatura Marginal* tem muito pouco a dever. A iniciar pela transposição discursiva do que seja marginalidade: ela não se situa, como se disse antes, num estilo de vida, solução para um sufoco contextual, que leve a um descrédito estrutural e ao desbunde. *Agora, ela é vista como um dado espacial e sócio-histórico*. Dito de outra forma: ela não é um estilo circunstancial de vida, *ela é a própria vida*, de cuja condição não se pode abdicar tão facilmente, pois é fenômeno estrutural e estruturante. (MEDEIROS, 2011, p. 102, grifos do autor)

Por isso, pensar a literatura marginal contemporânea como uma produção em débito com a poesia marginal produzida na

década de 1970 é não enxergar a enunciação discursiva que surge desse novo sujeito produtor. O que caracteriza a literatura marginal contemporânea é o próprio sujeito que, nesse instante, pode carregar o símbolo de marginalizado, ao falar de si, de suas vivências e dores. É isso que se encontra em *Capão Pecado* (2000). É isso que se encontra nas mais de oitenta poesias reunidas nas três edições especiais da revista *Caros Amigos*. O próprio sujeito autor falando de si, de suas dores e de sua comunidade, criando uma relação de afetividade e pertencimento com o local.

Outra terminologia, nomenclatura que ganhou destaque foi a de “literatura periférica”. O termo “periférico” surge na segunda metade do século XX para marcar os espaços favelizados por conta do *boom* populacional dos povos negros “libertos” após o 13 de maio. Como no centro da cidade eles não eram bem vistos e aceitos, correndo o risco de serem presos por “vadiagem”, os negros foram empurrados para espaços localizados nas margens da cidade, surgindo, a partir daí, o processo de favelização. É desse lugar, com toda miséria e desumanidade, que o povo negro construiu um rico acervo e instrumental cultural, que tem dado cara à literatura contemporânea brasileira.

Literatura periférica marca, assim, as produções literárias oriundas das periferias. Lugares que são espaços de pobreza e que vivem abandonados pelo Estado experimentaram, na década de 1990, um vertiginoso índice de desenvolvimento, por conta dos movimentos culturais que brotaram nas periferias brasileiras, seja através do estabelecimento de Organizações Não Governamentais (ONGs) que por lá apareceram, seja por iniciativa dos próprios moradores. Para Lúcia Tennina (2017, p. 32, grifo da autora),:

O termo literatura periférica [...] ao mesmo tempo que contém a ideia de marginal no sentido proposto por Ferréz nas edições especiais da revista *Caros Amigos*, ligados à ressignificação de um preconceito, parece estar associado também a um espaço determinado, associado às periferias do fim de século XX nas grandes cidades, reivindicando que cada uma tem sua particularidade.

Ainda segundo Rosa (2010) citado por Tennina (2017, p. 31, grifo do autor), o termo “literatura periférica” foi inaugurado por Allan da Rosa, em 2005, no lançamento do livro de poemas *Vão*:

O marginal, ele surge principalmente por causa daquelas coletâneas da Caros Amigos/literatura marginal. Quando eu lancei o *Vão*, o meu livro, eu fiz um Primeiro Encontro de Literatura Periférica. Sem negar o marginal, que para mim é importante, porque eu faço literatura marginal [...], o periférico traz a gente para essa segunda metade do século XX, migrações, alta demografia urbana, explosão suburbana, problemas de política e saúde, de escola, de transporte... periferia já tem outro tom de que o marginal está junto, mas ao mesmo tempo é diferente. Por isso, Literatura Periférica é mais apropriado.

Para o pesquisador Antonio Eleison Leite (2014), a literatura periférica é marcada por dois ciclos. O primeiro, já mencionado, é inaugurado pelo escritor Ferréz, com sua obra *Capão pecado* (2000). O segundo ciclo tem os saraus como ponto de partida do movimento literário das periferias. O movimento dos saraus surge com o Sarau da Cooperifa, em 2001, e se espalha pelas periferias paulistas em meados de 2005, criando, assim, um circuito literário por toda região periférica de São Paulo:

Já a produção literária vinculada aos saraus expande o arco de influências, incorporando uma escrita vinculada à negritude (algo presente no Rap também), à música popular brasileira, aos cânones da literatura brasileira, além do próprio Hip Hop, adensando uma produção literária que adquiriu forma de livro a partir de diversas coletâneas publicadas com o apoio de editais públicos, notadamente do Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) [...]. Esse período é marcado pela emergência do termo Literatura Periférica. (LEITE, 2014, p. 5)

A rubrica marginal é por demais ampla para abarcar uma estética, ou um discurso ético, que convirja para uma mesma direção, relacionando assuntos ou temas convergentes com a produção negra contemporânea. Ela agrega escritores que são considerados marginalizados socialmente, escritores que estão à margem do mercado editorial ou ainda escritores que miram sua produção no que não é consagrado pela falida “literatura brasileira”.

A literatura periférica passeia numa semântica que não marca a especificidade de quem a produz. Embora muitos associem, de forma errônea, literatura periférica com literatura negra, ela nem sempre é o que associam a ela. A literatura periférica não é

necessariamente negra; ela caminha entre o discurso da exclusão social e o combate à opressão que as minorias sofrem.

Já a expressão “literatura negra” se volta não apenas para a especificidade negra de quem a produz, escritoras negras ou escritores negros, mas também precisa ter, por parte da(o) escritora/escritor, uma posicionalidade ética e estética para não marcarmos o sujeito apenas pela cor.

Por isso, ambos os termos não dão conta das poesias que circulam nos saraus, apesar de a noção literatura negra se aproximar mais do que se observa neste cenário (po)ético das periferias.

Desse modo, no contexto dos saraus periféricos de Salvador, há uma confluência de “adjetivações” que impede que as poesias sejam catalogadas em apenas uma delas. Assim, opto em chamá-la de Literatura Periférica Preta Baiana (LPPB), pois acredito que ela comporta os principais sinônimos desta literatura de saraus. O adjetivo “Preto” funciona como marcação étnica/racial dos sujeitos dos saraus. Usarei também “periférico” a partir de duas visões: 1) geograficamente, ao entender que esses sujeitos, em sua grande maioria, são pessoas que moram nas periferias da cidade do Salvador, numa situação de abandono promovida pelo Estado; e 2) culturalmente, ao perceber que esses sujeitos são periféricos, pois estão à margem dos centros de cultura, mesmo que, através da concorrência em editais, consigam ajuda para produzir projetos.

CARTOGRAFIAS PERIFÉRICAS DOS SARAUS DE SALVADOR

Depois de rodar por mais de 40 minutos dentro de um ônibus que percorreu diversas ruas do bairro de Sussuarana,¹ desço na Rua Albino Fernandes, nº 59, em Novo Horizonte – Sussuarana. Uma rua residencial, com diversas casas, empreendimentos comerciais e uma congregação católica no início da rua. Meu destino era o Centro

1 Sussuarana é uma área formada pelos bairros de Nova Sussuarana, Novo Horizonte e Sussuarana Velha. Localizada no centro da península soteropolitana, próximo ao Centro Administrativo da Bahia (CAB). Carrega este nome por causa da onça da espécie Suçuarana que vivia naquela região até meados da década de 1970, Sussuarana era uma área de mata fechada.

Pastoral Afro Padre Heitor (Cenpha), uma casa de três andares que se destaca logo no meio de outras com a mesma envergadura pelos seus azulejos vermelhos e o nome “Cenpha” de preto, em destaque. É lá que está localizado o primeiro sarau na periferia de Salvador: o Sarau da Onça.

Esse relato é de minha primeira ida ao Sarau da Onça e, por conseguinte, ao bairro de Sussuarana, mais precisamente à região de Novo Horizonte, em maio de 2015, para um trabalho de campo da faculdade. Sempre fui morador desta cidade preta, mas foram os saraus que me fizeram frequentar diversos de seus bairros periféricos. O bairro de Sussuarana me marca, primeiramente, pelo signo da violência que sempre foi dado a ele. Desde minha época escolar, no bairro do Cosme de Farias, estudante do colégio João Pedro dos Santos, éramos sempre amedrontados por alunos da Sussuarana, que tinham a fama de “bichos solto” e isso causava uma rixa entre os bairros. Quase 20 anos depois, Sussuarana aparece agora sobre o signo da cultura na periferia e lugar onde nasce o primeiro sarau periférico, em 2011. Um bairro que conta com cerca de 110 mil habitantes, com um perfil populacional de pessoas de baixa renda, virou centro das atenções no cenário cultural.

A palavra “sarau” não é nova na língua portuguesa. Etimologicamente, ela deriva do latim *serum* e significa “tarde”, “anoitecer” – termos relacionados ao horário em que normalmente os saraus aconteciam. Ela passou a fazer parte do cenário cultural brasileiro no século XIX, após a família real portuguesa desembarcar em terras brasileiras.

Minha chegada ao sarau é um daqueles momentos que marcam a vida para sempre. Minha expectativa pelo Sarau da Onça era enorme. Trata-se de um espaço que já há muito ouvia falar através do boca a boca e que chega a mim como um espaço que estava, através da poesia, mudando o imaginário criado sobre a periferia como um lugar em que só tinha violência, pobreza e marginalidade. Quando piso lá pela primeira vez, encontro um espaço organizado e sendo preparado por jovens. Essa preparação não começa na hora do sarau, ela se inicia na manhã do dia do evento, quando a galera se junta para limpar e lavar o ambiente. O *nóis por nóis* é a filosofia que dá a tônica nas atitudes dos organizadores e do público que o frequenta, pois há um acolhimento àqueles que chegam, nem sempre do bairro local, mas de outros bairros afastados.

A ajuda mútua, o se importar com os outros, o cuidado para com quem vai recitar são pensamentos que me chamam muito a atenção nesse espaço. Pensar uma heterotopia é olhar para o Sarau da Onça e enxergar um lugar de contraposicionamento, portanto, que não se alinha à política capitalista do sistema. Afinal, como eles mesmos dizem nos saraus, eles não recebem dinheiro de ninguém para ficar massageando ego de quem quer que seja. O Sarau da Onça, assim como tantos outros saraus das periferias, tem criado laços para além da valoração econômica das relações.

O Cenpha, local onde é realizado o sarau, é uma casa pertencente à igreja católica que funciona, durante a semana, como curso pré-vestibular Santa Bakhita² e, durante dois sábados, é emprestado aos jovens da comunidade para realização do Sarau da Onça.

O espaço em que ocorre o recital de poesias é um anfiteatro, no estilo dos antigos senados romanos, lugar aconchegante que carrega o nome do professor, poeta, escritor e militante no combate ao racismo Abdias do Nascimento. Sua foto é estampada na parede lateral, junto com seu nome.

O Sarau da Onça nasce em 7 de maio de 2011, idealizado pelo multiartista Sandro Sussuarana. Ele foi construído por jovens moradores do bairro, entre eles, Evanilson Alves, Maiara Guedes – a Preta Mai –, Mael Vieira e o próprio Sandro Sussuarana, inspirado pelo Sarau Bem Black. De acordo com Sandro,

O Sarau da Onça ele surgiu a partir inicialmente de uma provocação de Nelson Maca. Eu frequentava o sarau Bem Black. Durante um tempo, eu virei apresentador do Sarau Bem Black e por carregar a bandeira de Sussuarana eu sempre levei muita gente de Sussuarana para conhecer o Sarau Bem Black [...]. Maca chegou para mim falou assim ‘rapaz, porque vocês não fazem um sarau em Sussuarana?’ e aí eu fiquei tipo meio receoso né? porque assim, fazer um sarau de poesia dentro de um bairro periférico no final de semana era muito complicado, porque era o único dia que a gente podia pensar em fazer um sarau, pois durante a semana eu trabalhava e estudava. (SUSSUARANA, 2019 apud PAZ, 2020, p. 168)

2 Esse nome foi posto para homenagear a Santa Josefina Bakhita que nasceu no Sudão, em 1869. Foi a primeira santa africana canonizada pelo papa João Paulo II, no ano 2000.

O nascimento do Sarau da Onça traz um novo fluxo de movimento para a cidade. Os saraus que aconteciam em Salvador ficavam nos centros: o Quartinhas de Aruá (Casa de Angola, na Barroquinha, centro antigo); o Fala Escritor (Shopping da Bahia e Shopping Salvador, no Iguatemi, centro financeiro e comercial) e o Sarau Bem Black (Sankofa Bar – Pelourinho, Centro Histórico). Assim, o acontecimento dos saraus em bairros distantes das referências centrais promove um deslocamento em direção às periferias.

O Sarau da Onça acontece duas vezes ao mês – sábado sim, sábado não – e tem um público cativo, que gira em torno de trinta a cinquenta pessoas por evento. São poucas as edições em que o público fica abaixo do esperado. A periodicidade é um ponto importante na cena dos saraus, pois marca uma rotina que faz com que os próprios moradores do bairro fiquem atentos e se programem. Quando é alguma data em especial, como lançamentos de livros ou mês da Consciência Negra, quando o sarau acontece todos os sábados, o anfiteatro Abdias do Nascimento recebe um aumento significativo de pessoas na plateia, podendo girar em torno de duzentas pessoas, além de contar com convidadas e convidados especiais. Foi o caso do lançamento de *Poéticas Periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana*, em julho de 2018, evento que contou com um público por volta de duzentas pessoas. Nesse dia, o anfiteatro estava com capacidade total, pessoas se aglomeravam nas escadas, no palco e no chão, muito próximo ao palco. Nunca tinha visto aquele espaço tão cheio de poetas e familiares de poetas, um calor humano misturado com a ansiedade dos poetas, que esperavam ansiosos receberem o livro onde sua poesia estaria publicada. Muitos desses publicavam pela primeira vez.

A Onça sempre me passa uma energia positiva quando eu vou lá. Por ter sido o primeiro sarau que frequentei, existe uma memória afetiva e uma expectativa que sempre se faz presente no demorado percurso de dez quilômetros de ônibus entre minha casa e o bairro de Sussuarana. Há sempre uma vontade de ficar um pouco mais, quando se sente que o evento está acabando, pois o espaço tem horário para funcionar: no máximo até às 22h30. Quando se passa desse horário, como Sandro Sussuarana me relatou em entrevista pessoal, eles têm que compensar no evento seguinte. Ou seja, se passarem 30 minutos do horário previsto, no próximo evento eles têm que terminar 30 minutos antes.

O Sarau da Onça tem uma consagração estabelecida no meio dos saraus, por ser o primeiro na periferia, por ter uma estrutura física adequada e por criar um estilo próprio, ao que se agrega o carisma dos jovens do coletivo Sarau da Onça, que marca a cena dos saraus e causa furor onde chega. A Onça é um dos mais promissores na cena literária baiana, por isso sua organização e modo de funcionamento foram seguidos por outros saraus – mas, não por todos, afinal, “cada tribo se rege de acordo com seu cacique”.³

Ele começa sempre com as boas-vindas dadas pelos integrantes do Sarau da Onça, quase sempre nas vozes dos Mestres de Cerimônia (MC),⁴ posto hoje assumidos pelos multiartistas Evanilson Alves e Sandro Sussuarana, figuras potentes que, nos últimos anos, têm feito a diferença no cenário artístico soteropolitano. Ao iniciar o sarau, é solicitado a todos uma salva de palmas para o público presente, logo depois ocorre um rito cerimonial no qual são passadas as regras para os frequentadores, que servem como um modo de convivência do evento. Aplicadas desde o início do sarau, em 2011, essas regras são adaptações da dinâmica de abertura do Sarau da Cooperifa.

A primeira regra é o silêncio. É preciso fazer silêncio numa atitude de respeito por quem está na frente declamando. “O silêncio é uma prece”, repete-se sempre. A segunda regra é sobre as vaias. É absolutamente proibido vaiar no Sarau da Onça. Se a pessoa estiver nervosa, cair, chorar ou esquecer a poesia, em quaisquer dessas hipóteses as vaias são proibidas. A terceira regra é sobre os aplausos: “quando a casa está cheia é preciso bater palmas por um, mas quando a casa está vazia é preciso bater palmas por dez, para transmitir energias positivas”.⁵ (Sussuarana)

Essa dinâmica de abertura do sarau é importante para o desenvolvimento da cena que nele se processa. Como o espaço é um anfiteatro, logo oval, o som circula com facilidade no espaço e qualquer barulho que não seja a voz de quem está na frente é ouvido por todos. O silêncio, que já se mostrou problemático em outros saraus

3 Título de uma seção do livro *Cuidado com os poetas: literatura e periferia na cidade de São Paulo*, da pesquisadora Lúcia Tennina, 2017. O título é uma alusão à fala do poeta Luan Luando.

4 Vou usar essa denominação (MC) normalmente utilizada no *hip-hop* para marcar aqueles articuladores que ditam a dinâmica do evento.

5 Fala proferida durante abertura do Sarau da Onça.

observados para esta pesquisa, neste é respeitado pelos frequentadores. E isso mostra um compromisso do público com o projeto político do espaço, que é respeitar a todos.

Outra dinâmica que o Sarau da Onça impõe – e que, talvez, devesse ser seguido por outros saraus mais novos em Salvador – é a presença de um MC, aquela pessoa que conduz o sarau, que chama para declamar, que entretém o público, diz a hora que começa e que termina o evento, que declama quando o microfone está aberto. O sarau tem, nas figuras de Sandro Sussuarana e Evanilson Alves, os MCs mais atuantes da Onça, embora outras pessoas façam parte do coletivo.

Ao contrário do que acontece no Sarau da Cooperifa, em que existe uma lista em que os poetas vão sendo chamados por ordem de inscrição, no Sarau da Onça o chamamento funciona de forma aleatória. O MC da noite vai chamando as pessoas por nomes ou pelos apelidos que são conhecidos. Todos que estão lá já sabem que funciona assim e estão preparados, mas o MC só chama quem ele conhece: o microfone fica aberto para quem se sentir à vontade para recitar. O modo que eles mais utilizam para se dirigirem a quem vai recitar é o de “irmão”, “irmã”, “parceiro” ou mencionando o grupo ou coletivo de que o poeta faz parte, o que demonstra uma relação afetiva e de pertencimento entre eles, pois o momento é seguido de pequenas narrativas que marcam quem é o poeta. Há uma relação de pertencimento entre os frequentadores e o sarau. Por ser o primeiro sarau construído na periferia baiana, a Onça é uma referência para muitos jovens que, a partir dela, construíram movimentos em suas comunidades.

No Sarau da Onça, as vozes dos jovens do Grupo Ágape se entrelaçam às dos jovens presentes no espaço quando aqueles recitam “A poesia cria asas” que, por muitas edições, funcionou como ritual de abertura do sarau. O Grupo Ágape,⁶ criado em julho de 2011, tem seu nascimento quase que simultâneo ao Sarau da Onça. De um grupo de jovens formados dentro de uma igreja católica, eles desenvolveram alternativas, através da poesia, para levar essa arte para diversos espaços aonde a poesia não chegava. Entre eles, os

6 O Grupo Ágape era formado por: Maiara Silva, Mateus Silva, Joyce Melo, Sandro Sussuarana, Lane Silva, Evanilson Alves, Gleise Souza, Laiara Mainá, Larissa Oliveira, William Silva, Elisane Alves e Carol Xavier.

ônibus urbanos da capital baiana. Elisane Alves (2014, p. 6), ligada ao Grupo Ágape, fala sobre o nascimento do grupo:

Fundado em Julho de 2011, o grupo recital Ágape apresenta em sua essência a amizade nascida em grupo de jovens da Igreja Católica, na Paróquia São Daniel Comboni, localizada no bairro de Sussuarana. O grupo surge inicialmente com o propósito de trabalhar a arte em suas diversas expressões dentro do espaço religioso, buscando a articulação dos jovens por meio de oficinas de música, dança, teatro e poesia.

O Grupo Ágape e o Sarau da Onça circularam por diversos espaços, levando poesia e histórias de vida para muitas partes da cidade, construindo uma ponte de intersecção entre o fazer artístico e a atuação política. Após a abertura oficial do evento, que quase sempre é com essa poesia, seguem outras leituras pelos membros da casa e, em seguida, se começa a chamar os poetas presentes.

Outros saraus têm surgido nas periferias como espaço de contestação, um lugar em que se pensa resistência, que contestam as hegemonias. O Sarau da JACA nasceu em 2014 e é localizado numa antiga fábrica industrial que funcionava em Cajazeiras V – Rua Deputado Herculano Menezes, s/n, Indústria do Bairro – um espaço grande de dois andares, com uma área verde na frente, e tem, logo na entrada, um *banner* com o a marca do coletivo JACA e, ao lado, outro *banner*, mostrando que eles foram contemplados, no ano de 2018, como um dos espaços culturais Boca de Brasa,⁷ através do edital da Fundação Gregório de Mattos (FGM), ligada à prefeitura de Salvador.

Na sede do JACA, por dentro, se observa um espaço repleto de desenhos artísticos nas paredes feitos pelos próprios membros do coletivo JACA: pinturas e grafites que demonstram a valorização

7 O projeto Boca de Brasa é uma iniciativa da Prefeitura de Salvador, através da Fundação Gregório de Mattos (FGM), órgão vinculado à Secretaria de Cultura e Turismo (Secult). Criado em 1986, o projeto Boca de Brasa visa fomentar a cultura na periferia, com foco na promoção da cidadania, por meio do incentivo às manifestações artísticas dos bairros da capital baiana. Desde 2013, a FGM desenvolve ações que visam a promoção e produção cultural pelos diversos pontos da cidade, no intuito de descentralizar as atividades em Salvador.

da arte e da cultura negra. A capoeira, como símbolo de resistência negra, ganha destaque na parede à direita.

A área interna não suporta todos que vão, por isso pessoas se aglutinam na entrada e fora do ambiente. Dentro não há cadeiras para todos, por isso são espalhados “colchonetes” no chão, o que dá um ar mais intimista ao ambiente. No espaço, são vendidos alimentos veganos preparados por eles ou alguém próximo a eles, como a mãe de Marcos Paulo que, em uma edição do sarau, vendeu pizza vegana, além da venda da famosa coxinha de jaca e do suco de jaca com gengibre, que foi a pedida do sarau de fevereiro de 2020. É uma forma de driblar as grandes empresas que faturam em cima da população preta e pobre e fazer circular o *black money*, dinheiro negro, entre nós mesmos – já que somos nós que limpamos, produzimos e construímos essa cidade, nada mais natural que esse dinheiro seja distribuído entre nós. Essa é uma das políticas do Coletivo JACA, que tem desenvolvido atividades como oficinas e reciclagem tecnológicas como formar e favorecer os moradores do bairro de cajazeiras.

O sarau da JACA surge, segundo Marcos Paulo, pela necessidade de comunicar aos jovens moradores do bairro de Cajazeiras e adjacências como fazer da poesia um instrumento político. Sem muitos espaços culturais no bairro, a sede do coletivo JACA se torna o lugar de encontro de artistas, seja da música, das artes cênicas ou da poesia que têm produzido oficinas em um bairro marcado pelo abandono dos poderes públicos. O bairro sempre sofreu com o estigma de ser uma área de violência, por causa de sua dimensão geográfica e por ficar afastado do Centro. Educação, saúde e lazer sempre foram necessidades negligenciadas dentro do bairro pelo Estado, mesmo o bairro tendo dimensões geográficas maiores que muitas pequenas cidades no interior baiano.

O sarau do JACA, ao longo dos seus cinco anos de existência, tem promovido atividades artísticas e culturais que têm direcionado os jovens do bairro para um caminho que não seja o do crime e o das drogas.

No Sarau do JACA, a abertura fica por conta do idealizador Marcos Paulo, que começa sempre dando boas-vindas ao público, seguido de um bate-papo sobre o evento daquela noite, se tem convidado ou se é uma data especial, como foi a edição de comemoração de 15 anos do Coletivo JACA, em outubro de 2019.

O sarau acontece uma vez ao mês, sempre aos sábados, e, ao contrário do Sarau da Onça, que tem uma pausa entre os meses de janeiro e fevereiro, o JACA não para. Há sempre uma cara nova no evento, pessoas que são trazidas por amigos ou conhecidos de alguém da organização. A grande maioria do público é formada por jovens, homens e mulheres. Eu, na condição de um pesquisador e não poeta, me admiro da entrega da organização do Sarau do JACA. Aliás, não só do JACA, mas da maioria dos saraus negros periféricos de Salvador, cujo objetivo não é a arte pela arte, mas construir um lugar, um espaço onde a poesia reverbere não só naquele momento no ouvido do público, estabelecendo pontes entre o fazer artístico e um engajamento sociopolítico nas pessoas.

Após o papo de abertura, as declamações são iniciadas com uma ou duas poesias recitadas por Marcos Paulo e pelo novo membro do JACA, Rilton Junior – Poeta com “P” de Preto –, que são os que mais recitam dentre os organizadores. Em seguida, o microfone é “livre” para quem quiser recitar, o que às vezes causa uma lacuna no palco aberto. Diferentemente do Sarau da Onça, que tem sempre um MC para coordenar as ações, no JACA, não há essa pessoa.⁸ O microfone aberto ganha uma proporção maior de liberdade quando é deixado sozinho, sem nenhum interlocutor entre ele e o público, porém, o problema é a lacuna que às vezes fica no ar, ou por timidez ou por alguém não querer recitar naquele momento.

O microfone se constitui numa arma poderosa na enunciação da voz do sujeito periférico dentro de um sarau. As poéticas construídas através dele mostram o quanto esses jovens vêm tomando a cena literária periférica contemporânea e se mostrando para o mundo. Os saraus não se constituem apenas um espaço de lazer, mas em um “rascunho” de produções em que jovens experimentam suas criações sob o olhar atento do outro. Por isso, no JACA, todo final de ano tem um festival no qual as pessoas que produziram suas artes nas oficinas mostram o resultado final para todo o público.

Nascendo como um projeto que visava instituir um modo alternativo de cultura na periferia, o JACA representa hoje a voz de jovens do bairro de Cajazeiras neste segregado sistema cultural.

8 É bom pontuar que não estou balizando o sarau da Onça por ser melhor ou os demais por serem piores por determinadas dinâmicas, estou mostrando como as dinâmicas são diferentes e isso acaba gerando problemas no percurso do sarau.

A descentralização da produção de eventos culturais em direção às periferias é importante, mas se trata de um movimento que os governos têm dificuldade em fazer. Por isso, é importante que coletivos como o JACA atuem na promoção e divulgação de um bairro ainda carente de bens culturais na região.

Outro bairro onde jovens têm criado alternativas de combate à omissão do Estado é o Alto do Cabrito, primeiro bairro situado na região da Suburbana. Existe, desde 1996, o grupo de arte e cultura chamado É ao Quadrado (E²),⁹ que é uma entidade cultural com foco na arte-educação e, em 2015, através da iniciativa do ator e membro da comunidade Fábio de Santana, é inaugurado o Sarau do Cabrito.

O Sarau do Cabrito acontece no espaço E², na Rua Adilson Leite, nº 38-e, Alto do Cabrito. É um espaço ao estilo do tradicional teatro, com cadeiras embaixo e um palco, onde acontecem as apresentações artísticas (teatro, dança e recital de poesias). Com várias colunas ao redor, a sala era a antiga garagem do pai das professoras que dão nome ao grupo (Elizete e Elenilda).

No Sarau do Cabrito, o teatro ganha uma envergadura de destaque muito antes da existência de um sarau poético. As artes cênicas serviram como recurso ético-estético para o debate de discussões políticas para os jovens da comunidade, a fim de que eles criassem uma identificação entre a comunidade e o espaço. O espetáculo, criado e interpretado pelo grupo E², Cabrito Berra, foi montado para contar uma das diversas histórias do porquê o bairro levar este nome, Alto do Cabrito. Algumas edições do sarau começam com espetáculos de dança protagonizado por jovens da localidade.

Dentro dessa cena literária periférica de saraus soteropolitanos, muitos saraus acontecem com pouca frequência, não pela falta de vontade de quem os produz, mas pelas demandas que esses jovens moradores das periferias têm com falta de espaço, verba e tempo. Alguns, no entanto, conseguem manter uma regularidade em suas edições, como é o Sarau Crias da Mata, em exercício, no bairro da Mata Escura, desde 2018. Ele é fruto da vontade coletiva de Vanessa

9 E² foi criado pelas irmãs e professoras Elizete Cardoso e Elenilda Cardoso Neves Santos. O E² representa as iniciais dos nomes das fundadoras do grupo.

Sena de Almeida;¹⁰ Alan Sants;¹¹ França Mahin;¹² Ana Paula Rosário¹³ e Jam Sam,¹⁴ jovens moradoras do bairro que encontraram na poesia uma maneira de discutir o imaginário criado a respeito da violência. Segundo o Coletivo Crias da Mata,

A ideia era reunir jovens negras e negros dessa localidade e adjacência para discutir questões que fomentam debates diversos com foco no racismo, sexismo, machismo, política, empreendedorismo, violência urbana, violência contra as mulheres entre outras temáticas que é necessário entender para construir uma sociedade justa, inclusiva e democrática. (CRIAS DA MATA, 2019 apud PAZ, 2020, p. 205)

Dos bairros que sofrem com o estigma do preconceito da cidade de Salvador, Mata Escura carrega um agravante que margeia ainda mais o imaginário social, que é o fato de ali estar instalada a penitenciária Lemos de Brito. Construída na segunda metade do século XX, em plena ditadura civil-militar, a penitenciária congrega tudo o que as poesias negras denunciavam: segregação, racismo, violência policial, encarceramento em massa.

O Sarau Crias da Mata acontecia, nas primeiras edições, no Colégio Professora Marilene da Silva, final de linha da Mata Escura. A direção da escola cedeu, durante um sábado no mês, o colégio para a realização do sarau e outras atividades culturais. Um detalhe importante a respeito do Crias da Mata é que eles não se acomodaram em estar num lugar fixo, dentro da escola. As organizadoras preferiram fazer um caminho inverso, do privado para o público: ocupar os espaços públicos foi a forma encontrada pelo Coletivo de levar suas poesias, suas discussões para as ruas, as praças.

Buscando entender esse movimento de sair do conforto de um espaço coberto, com cadeiras e bem equipado, estrutura que muitos saraus não têm, para ir as praças do bairro, a gente começa

10 Estudante de psicologia, poeta, 28 anos.

11 Alan Santana, 23 anos, ator, fotógrafo, poeta, pai.

12 Jadson Souza França, 18 anos, poeta, dançarino, ativista, ator, candomblecista.

13 Estudante de Ciências Sociais, ativista do Instituto Odara, militante, 24 anos.

14 Jamile dos Santos Rodrigues, 25 anos, estudante de Turismo, poeta, costureira, *designer*.

a perceber que o interesse de ocupar os espaços públicos é a forma encontrada pelo Crias como uma alternativa de bater de frente com o sistema que segrega as populações periféricas em seus bairros, em suas casas. O direito à cidade, defendido por Lefebvre (2008), se confunde com o próprio direito à vida. O espaço público é um espaço de estratégia, segundo Lefebvre.

Tomando o espaço como “político e ideológico”, Lefebvre (2008) adverte sobre como o espaço, que é resultado de um processo social, econômico e histórico foi, ao longo do tempo, sendo reservado para alguns e não outros. Por isso, nada mais adequado, dentro do projeto político planejado pelo Sarau Crias da Mata, do que ocupar o espaço público. As praças se tornam a trincheira de batalha contra um sistema que está ali, bem próximo, representado pela figura do presídio estadual dizendo onde é o lugar dos excluídos.

Outro ponto sobre o Sarau Crias da Mata é que se trata do evento que tem, no corpo de organização, o maior número de mulheres, se comparado aos demais saraus investigados. A exceção se dá pelo Sarau do Pombal, que acontece no bairro da Federação, localidade Alto das Pombas, organizado pelo Grupo de Mulheres do Alto das Pombas (Grumap), que vem atuando desde 1982 na luta contra o feminicídio e o racismo institucional. Este, como o próprio nome indica, é um grupo formado em sua totalidade por mulheres. Esse sarau, assim como o Crias da Mata não traz a voz feminina apenas na escritura poética das poesias, eles são pensados e organizados por mulheres que discutem e problematizam suas dores e angústias.

Por isso, a importância de saraus como do Pombal e o Crias da Mata, afinal eles não só tematizam as dores dos jovens negros em suas poesias que são vítimas da violência, mas problematizam essas dores sob o ponto de vista das mulheres, pois são estas mães, irmãs, filhas, amigas e esposas que sofrem o luto da morte dos seus, que encaram a constrangedora entrada na penitenciária para fazer uma visita ou mesmo visem situações de violência doméstica em suas casas.

Assim como o Sarau Bem Black tem papel relevante na formação dos saraus periféricos, outro sarau merece atenção, trata-se do Quartinhas de Aruá. Ele não é um sarau periférico, nem tem a dinâmica que os demais saraus apresentam, muito menos funciona na periferia, mas aborda elementos importantes que os jovens da LPPB estão colocando em pauta nas suas escritas: racismo, exclusão, campo literário, poesia preta etc. Ele teve uma edição especial de

comemoração em novembro de 2019, por isso, nada mais justo do que o Quartinhas aparecer nesta pesquisa.

Fundado em novembro de 2005 por escritores e escritoras da literatura negra, ele teve no ano de 2019, mês de novembro, uma edição especial em comemoração ao aniversário do sarau. Diferentemente dos demais saraus periféricos, a dinâmica de Quartinhas – como é carinhosamente chamado – se constitui como um espaço voltado para discussão em torno da literatura negra, num movimento de aquilombamento em que a cultura negra funciona como artifício no combate ao racismo.

PARTIU SARAU!

Visto por muitos ainda como celeiros de criminalidade, as periferias brasileiras, a partir do crescimento do *rap*, na década de 1990, do ressurgimento da “literatura marginal”, com Paulo Lins, na década de 1990, e Ferréz, no início dos anos 2000, ganham olhares mais atentos de uma elite que só ouvia falar de periferia pela janela de seus apartamentos, nos noticiários policiais ou, ainda, através da ideia de periferia que os escritores também de uma elite não periférica produziram.

As diferentes dinâmicas dos saraus dão uma identidade aos eventos, criando, assim, uma identificação entre o público e o espaço, fortalecendo a relação de pertencimento. Os saraus são movidos pela interação entre o espaço e a comunidade e essas interações acontecem através da arte – arte que não se restringe só a literatura, mas é ampliada para a música, a dança, e o grafite, que são incorporados nesses espaços como um braço importante para construção de cidadãs e cidadãos conscientemente políticos.

REFERÊNCIAS

ALVES, E. Apresentação. *In*: GRUPO ÁGAPE (org.). *A Poesia Cria Asas*. Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2014.

CAROS AMIGOS. *Literatura marginal: a cultura da periferia* – Ato I. São Paulo: Ed. Casa Amarela, 2001.

CAROS AMIGOS. *Literatura marginal: a cultura da periferia* – Ato II. São Paulo: Ed. Casa Amarela, 2002. Coordenação e apresentação Ferréz.

CAROS AMIGOS. *Literatura marginal: a cultura da periferia* – Ato III. São Paulo: Ed. Casa Amarela, 2004. Coordenação e apresentação Ferréz.

FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

LEFEBVRE, H. *Espaço e Política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEITE, A. E. Marcos fundamentais da Literatura Periférica em São Paulo. *Revista de Estudos Culturais* – Dossiê sobre Cultura Popular Urbana, São Paulo, n. 1, 2014. Disponível em: <http://www.each.usp.br/revistaec/?q=revista/1/marcosfundamentais-da-literatura-perif%C3%A9rica-em-s%C3%A3o-paulo>. Acesso em: 7 set. 2019.

MEDEIROS, M. A. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

NASCIMENTO, É. P. “*Literatura Marginal*”: os escritores da periferia entram em cena. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/pt-br.php>. Acesso em: 15 abr. 2019.

PAZ, P. S. *Nóis por Nóis: poesia e resistência nos Saraus Periféricos de Salvador*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <http://www.ppgel.uneb.br/index.php/teses-dissertacoes/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

TENNINA, L. *Cuidado com os poetas!*. Literatura e periferia na cidade de São Paulo. Porto Alegre: Zouk, 2017.

CAPÍTULO 10

Geografias da cidade da Bahia

Quincas Berro D'água
e o espaço soteropolitano

Maria Lívia Ferreira dos Santos

INTRODUÇÃO

O presente capítulo é inspirado na dissertação de mestrado intitulada *Diálogos, geografia e literatura: Quincas Berro D'Água e o espaço soteropolitano* (2020), submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL), da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Tem como objetivo observar geografias existenciais e as relações espaciais que produziam a Cidade da Bahia de Jorge Amado, nos idos de 1960. A partir do romance *A morte e a morte de Quincas Berro*

D'Água, publicado em 1961, pretende-se observar e problematizar os movimentos realizados pelas personagens, percorrendo as ruas da cidade, criando seus lugares de vida, sustento e afetos.

A narrativa conta a história de Joaquim Soares da Cunha, que após romper com padrões normativos como o casamento e a família, escolhe viver nas ruas do Pelourinho na companhia de malandros, prostitutas, cachaceiros e vagabundos. Ao lado desses sujeitos marginalizados, consegue romper com os sentimentos de solidão, rejeição e aprisionamento, encontrando o caminho para o amor, solidariedade, liberdade e o real sentido de pertencimento.

Jorge Amado, tanto em sua vida quanto em sua obra, é atravessado por uma diversidade de interposições culturais, capazes de perpassar as fronteiras do país e se espalharem pelo mundo. Sua narrativa consegue ir além da estética literária e trilha caminhos que transitam entre sua militância política partidária e o contexto social, cultural e literário, sobretudo, acerca de um povo humilde, mestiço e esquecido da cidade da Bahia.

Seus encontros, celebrações, criatividade e inventividade, também são valorizados ao reportar-se a temas que circundam a existência quotidiana e factual da realidade regional e nacional de boa parte dos sujeitos sociais das periferias geográficas. O autor elege a Cidade da Bahia para protagonizar parte significativa de suas narrativas. Desde a beleza do seu desenho arquitetônico, o extenso litoral, suas cores e sabores, a resistência de uma gente, pobre, enegrecida e silenciada em sua grande maioria.

SÃO SALVADOR DA BAHIA E AS SUAS GEOGRAFIAS

A cidade se constitui por excelência, como aquele espaço comprometido com relações mútuas, recíprocas que se completam e retroalimentam. Ao longo do tempo histórico, vai se consolidando ponto de convergência entre sujeitos e cidadãos, muitos oriundos de zonas rurais e/ou de pequenas comunidades, desejosos por usufruir das expectativas do universo citadino, produto de salutares transformações.

A cidade é um marco significativo da civilização e é, em si, um fato cultural em mutação contínua. Nesse sentido, a interação social contribui, fundamentalmente, para que

traços da identidade ou das identificações do sujeito e da própria urbe venham a delinear. Além de realidade física, a cidade é, sobretudo, mundo simbólico. (MAGALHÃES, 2011, p. 95)

A Salvador moderna de Jorge Amado, factualmente é a cidade que sinaliza, mitos, signos, consistência e carisma, é aquela na qual o fator histórico não é um circuito finalizado que pode ser esquecido, abandonado. Indiscutivelmente, a cidade da cartografia afetiva do escritor é aquela em que se produzem “vivências” nas quais não se constroem seres sem referências e sem memórias.

Para a compreensão das relações que emergem desse lugar, sejam simbólicas, econômicas, políticas ou culturais, será adotado a partir da perspectiva da Geografia, o conceito de espaço geográfico. Este, é equilíbrio, uma espécie de equação engendrada pela forma e pelos diferentes sentidos que ela é capaz de suscitar e condicionar. Conforme assinala Santos (1978), a forma é o aspecto visível, o exterior de um objeto, visto isoladamente ou em conjunto formando um padrão espacial, uma casa, um bairro, uma cidade ou redes urbanas. Através dos objetos e das formas, as ações se realizam e indissociavelmente vão desenhando e construindo o espaço geográfico por meio de uma estrutura relacional, que se modifica, se reconstrói e evolui.

Em *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* (1961), elementos de geografias afetivas, simbólicas e históricas, aparecem por toda obra. Nos modos como Joaquim Soares da Cunha ao lado de Vanda, sua filha, Otacília sua esposa e Leonardo seu genro, criam suas rotinas, valores, concepções de ver e viver o mundo. A geografia também procura compreender a forma com que o agora Quincas, boêmio, malandro, debochado e cachaceiro, produz relações de afetos e pertencimentos ao lado de Pé de Vento, Cabo Martins, Negro Pastinha e Curió, grandes amigos, de Quitéria do Olho Arregalado seu novo e terno amor. Marinheiros, quituteiras, feirantes, comerciantes também aparecem na narrativa do escritor para nos contar que geografias eram essas. Capazes de nos revelar o fazer da cidade e dos seus sujeitos ao produzirem seus lugares de vida, todos, animando o espaço geográfico com ações que refletem diretamente, construções baseadas em desigualdade, segregação e estereótipos.

Enquanto expressa as relações de afeto semeada pelo protagonista, o autor vai pintando a cidade com suas identidades, cores, cheiros, vidas e pertenças:

Houve nas imediações do Mercado ajuntamentos precipitados, pareciam comícios relâmpagos, gente andando de um lado para outro, a notícia no ar, subindo o Elevador Lacerda, viajando nos bondes para a Calçada, ia de ônibus para a Feira de Santana. Debulhou-se em lágrimas a graciosa negra Paula, ante seu tabuleiro de beijos de tapioca. Não viria Berro D'água naquela tarde dizer-lhe galanteios torneados, espiar-lhe os seios vastos, propor-lhe indecências, fazendo-a rir. (AMADO, 1961, p. 47)

Mascarenhas (2014) revela que a cidade de Quincas representa a encenação do mítico e do social e todas as ações desenroladas na trama revelam isso. O senso de liberdade de Quincas Berro D'Água contribui, sem dúvida, para revelar a "Cidade da Bahia", o Pelourinho e seus arredores são palco de santos guerreiros, ociosos heróis, negros, mestiços, numa vasta descrição da luta entre conservar tradições e aderir às rupturas.

A década de 1950 do século XX marca um momento de ruptura no desenho e na evolução urbana de Salvador. Até o início dos anos 1960, apresenta-se como uma cidade bucólica, com seus 400 anos de existência, com diversos problemas transparentes nas suas ruas e bairros, que marcavam, conforme assinalamos alhures, uma clara segregação urbana. Entretanto, essa era uma cidade que não havia explodido demograficamente e que mantinha relações de exclusão no seio da sua sociedade, porém, com índices passíveis de gestão e controle. A partir da década de 1960, como marco de uma urbanização concentrada, abrupta e excludente, Salvador inchou – de 1960 a 2000, mais que quadruplicou a população local – e, com isso, viu-se nascer uma imensa cidade à revelia da gestão e da ação pública – cerca de 70% das habitações urbanas estariam na ilegalidade. (PINHEIRO; SILVA, 2004)

Um dos desdobramentos de maior relevância na dinâmica de distribuição populacional culmina no processo de fragmentação do seu centro. Gomes e Fernandes (1995) afirmam que suas subáreas foram atingidas de diferentes formas. Enquanto o Pelourinho expande a evolução de sua decadência, a Avenida Sete, que concentrava um

comércio varejista fino, vai mudar de foco. Ou seja, vai continuar como área dinâmica de comércio, voltada agora, para uma clientela mais popular. Os autores nos apresentam o povo do Pelourinho, seus jeitos, costumes, atividades e fazeres:

Na casa dela eu vi o Pelourinho, o que hoje se fala ‘o povo do Pelourinho’. Havia, sim, os trabalhadores urbanos, havia o pessoal da Petrobrás, as ‘mulheres da vida’, os investigadores de polícia, havia o que se chamava na época o pessoal que era falso ao seu corpo, que os garotos chamavam de Florípedes e que eram os ancestrais dos gays. Havia as ‘onças’, as mulheres que gostavam das outras, que agaravam as outras. E esse pessoal todo, muito piedosamente, estavam lá comendo caruru, felizes [...]. (GOMES; FERNANDES, 1995, p. 74)

O Centro Histórico, com atenção ao Pelourinho e redondezas, compõe os cenários de Quincas Berro D’água e de seus companheiros de bebedeira que juntos protagonizam momentos míticos e de grande repercussão social. Conforme nos mostra Silva (1999, p. 260), “O Centro Histórico de Salvador sofreu um processo de depreciação oriundo de sucessivas mudanças de funções”, o que o levou a modificar-se na sua estrutura social e econômica, porém com rugosidades expressas no seu desenho arquitetônico e urbanístico, migrando de uma inicial ocupação residencial de elite para a situação, anteriormente indicada, de degradação.

“Os ruídos de uma vida pobre e intensa, desenvolvendo-se pela ladeira, mal chegavam ao terceiro andar do cortiço onde o morto repousava após a canseira da mudança de roupa”. (AMADO, 1961, p. 30)

A morte e a morte de Quincas Berro D’Água (1961) é ambientada em um cortiço, casarão da Ladeira do Pelourinho. Além de representação voltada para a denúncia das diferenças de classes sociais, a obra é também um depoimento a favor da importância da zona colonial, o Centro antigo de Salvador. Na narrativa em foco, o velho prédio transforma-se em um personagem que emite um grito ensurdecido, ante o estado de abandono e de degradação a que o Centro da cidade é arremessado. A partir do êxodo da classe dominante lá residente, passa a ocupar outros espaços, na direção sul, zonas próximas das praias, como a região da Vitória, que, antes cedia lugar a chácaras e hortas. Amado, em *Baía de Todos os Santos. Guia das*

ruas e dos mistérios da cidade do Salvador (1945, p. 103-104), traz um relato fascinante sobre os cortiços e da gente que os habitava:

Num desses prédios altíssimos, onde viveram nos tempos passados os senhores ricos, os donos de escravos, os proprietários de engenhos e de fazendas, localizei a ação de um dos meus primeiros romances: Suor. Eu mesmo morei, aqui na minha adolescência, neste casarão que é maior da rua e em algum tempo foi orgulho de um latifundiário qualquer. Depois um árabe sabido o transformou num cortiço. São cento e muitos quartos e neles habitam seiscentas pessoas infelizes. Um pouco mais abaixo, no largo, ficava o pelourinho onde eram castigados os negros. As grandes pedras que calçam a ladeira devem guardar terríveis segredos, doloridos ais saídos de peitos escravos supliciados. Das janelas dos casarões enormes as sinhas bonitas assistiam, com certa emoção não despida de prazer, de aguda sensação, às torturas dos negros. Nas portas do Carmo estão os árabes. Lojas de fazendas, a língua arrevesada. No Maciel estão as prostitutas. Velhas e meninas, parecendo todas da mesma desgraçada idade, a idade da doença, do hospital. Mas no Pelourinho mora gente de toda espécie e de todas as raças. É impossível calcular o número incrível de pessoas que cada um destes abjetos cortiços aloja nos quartos subdivididos, nas salas transformadas em moradias de duas e três famílias. As escadas, na escuridão de corredores tétricos, sobem em degraus carcomidos. Ali dominam os ratos, senhores indiscutidos dos prédios. A higiene é uma palavra desconhecida. Cada um desses casarões deixa uma espantosa renda aos seus avaros proprietários. Uma gente esfomeada e doente sobe as escadas diariamente. Vem dos trabalhos mais diversos, vão em busca de um descanso nos quartos malcheirosos. Sabe-se a vida de todos os vizinhos pois é inteiramente impossível alguém conseguir um pouco de solidão, de isolamento num destes sobrados. Através das frestas dos tabiques que separam os quartos podem-se ver os casais que amam, a prostituta cansada que muda a roupa, o negro que ronca, a jovem que se lava. Uma única latrina em cada andar serve a oitenta ou cem pessoas, homens e mulheres, e, como não houve ainda caso de uma descarga que funcionasse, o odor insuportável domina os

prédios. Insuportável? Não há outro jeito senão suportá-lo e com ele se acostumar já que é característico de todos esses míseros cortiços coma fachada de velhos palácios.

A deterioração das condições de vida é consequência de um sistema econômico que não distingue o indivíduo de sua força de trabalho. Forja uma identidade relativa à função exercida na economia e a torna inerente à existência humana: “o resultado dessa dinâmica gera o esvaziamento do conceito de qualidade de vida que o homem contemporâneo tanto almeja”. (MIRANDA, 2007, p. 47) Condição esta que determina modos, escolhas, intervenções e a forma como esses sujeitos reproduzem as relações que animam o espaço geográfico presente nas cidades, mas insuficiente para anular ou apagar a potência dessa gente pobre e excluída da Cidade da Bahia.

Jorge Amado não renuncia a grandeza do povo soteropolitano. Ao revelar o tamanho das cicatrizes que um sistema “ex-escravagista”, colonial e excludente é capaz de produzir, nos traduz parte da riqueza de uma população que resiste, reinventando-se diuturnamente. Reescrevendo trajetórias com a força e destreza de quem carrega na memória a herança de um povo que tem como principal característica a capacidade de desenvolver formas alternativas de sobrevivência.

Ao escrever *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* (1961), o autor traça uma espécie de cartografia social a partir de Quincas, personagem principal e àqueles com quem, durante toda sua trajetória desenvolveu relações de afeto. Amado disserta sobre ruas, ocupações, comércio, transportes, relações de trabalho, fenômenos observados na cidade, mas, não somente, para além dessas descrições físicas, observa que a urbe é muito mais que isso. Esta, remete o espaço geográfico no ápice de sua produção social. O “cronista” fala-nos das vidas que ali circundam, evidencia construções identitárias, vivências, trajetórias, histórias reais que se misturam a ficção e assim, conseguem retratar fidedignamente a cidade do Salvador de seu tempo e parte significativa dos seus acontecimentos.

Os espaços de vida de Quincas Berro D'Água, após o rompimento dos parâmetros morais socialmente estabelecidos são desenhados entre becos e ruas, lugares habitados pela gente pobre, humilde, feliz e excluída da velha São Salvador. A cidade condiciona e reflete mudanças, adaptações e submissão da população a um modo de vida reconhecido como urbano, que influencia irremediavelmente

a realidade das pessoas por intermédio do poder de suas autoridades, instituições, meios de comunicação e transporte.

O Pelourinho e seu entorno eram mais que um polo do acontecer das massas em Salvador. Era quase uma microcidade completa. Período que vai de 1960 a 1966, havia: ginásio, colégio, Instituto normal e central. Existiam ainda os caminhos das compras, os caminhos do comércio. Descia a Ladeira do Alvo, a Baixa dos Sapateiros, o Taboão, o Elevador do Taboão, para fazer as compras em baixo, no Comércio. Subia o Pelourinho, ia para o cento da cidade, para a Avenida Sete, para a Rua Chile, para comprar no centro da cidade e encontrava todos os tipos humanos. (GOMES, 1995) “Voltou-se para os curiosos ainda a fitá-la, era aquela gentinha do Tabuão, a ralé em cuja companhia Quincas se comprazia”. (AMADO, 1961, p. 25)

O “povão” tomava conta das ruas do Taboão, pretos, pobres, malandros, trabalhadores informais, funcionários públicos, estudantes cortavam o centro da cidade pelas suas ladeiras. Na obra *Capitães de Areia* escrita em 1937, Jorge Amado fala-nos dos meninos de rua que se aglomeravam pela cidade e sem se quer darem conta da lógica que reproduziam, pagam o preço da negação socioespacial:

Triste espetáculo das ruas da Bahia, os ‘Capitães da Areia’. Nada existe que eu ame com tão profundo amor quando estes pequenos vagabundos, ladrões de onze anos, assaltantes infantis, que os pais tiveram de abandonar por não ter como alimentá-los. Vivem pelo areal do cais, por sob as pontes, nas portas dos casarões, pedem esmolas, fazem recados, agora conduzem americanos ao mangue. São vítimas, um problema que a caridade dos bons de coração não resolve. (AMADO, 1988, p. 214)

Um dos eventos urbanos, recorte geográfico muitas vezes ilustrado por Jorge Amado, era a rua do Tabuão, localizada no Pelourinho, liga-o até a cidade baixa. Ladeira que acolheu Quincas nos seus últimos anos de vida e que carrega com ela o teor simbólico associada à degradação moral e física da região e de seu entorno. *Locus* de atividades ligadas à prostituição, consumo de entorpecentes e pequenos furtos. O genro de Quincas teme pela segurança de suas donzelas, Vanda e Marocas e coloca-se: “– Era melhor mesmo elas irem embora [...] Leonardo temia a ladeira do Tabuão mais tarde, quando houvesse cessado completamente

o movimento do comércio e as prostitutas e os malandros a ocupassem”. (AMADO, 1961, p. 67)

O termo “Tabuão”, reflete a precariedade de muitas estruturas e ocupações urbanas da época. Remete as tábuas colocadas sobre o Rio das Tripas – hoje canalizado – que atravessa o centro histórico da cidade. Os grandes e largos pedaços de madeira ou tábuas, emprestaram o nome à infraestrutura disponível naquele tempo e oferecia certa segurança à realização do trânsito. Gomes e Fernandes (1995) traduzem a condição da Baixa do Tabuão e de como seu processo de degradação física, influencia e intensifica a total degradação da gente que a habitava:

Até hoje, quando leio os livros sobre a escravidão, a imagem que vem em minha cabeça é sempre a Baixa do Taboão, defronte da Casa do Benin, onde havia uma espécie de ‘canto’ – hoje se recupera a expressão antiga de canto – e que eu sabia que era um ajuntamento de carregadores, todos homens muito fortes, todos negros, velhos, vestidos realmente em andrajos, com um chapéu virado na cabeça e dando a impressão de muita, muita força. A imagem que tenho hoje da escravidão é a imagem da Baixa do Taboão, mas havia também uma Baixa do Taboão de todas as cores. A minha primeira imagem de imigração também está no Taboão. São os sírios, os árabes que vendiam carretel e linha, são os espanhóis, os galegos de padaria que moravam lá; é a gente do sertão, gente índia, gente morena. Enfim, não uma visão de um pelourinho marcado, digamos assim, pela cor (isto é uma provocação a João Jorge) nos anos 60. Eu não vejo um Pelourinho negro, eu vejo um Pelourinho – cidade do Salvador, como todo mundo lá dentro, e um centro de cidade cumprindo suas funções, quer dizer, o comércio, a religião, não uma religião do Pelourinho, mas da cidade toda. (GOMES, 1995, p. 74)

Conforme assinala Magalhães (2011), nas representações amadianas que contemplam a região central da cidade, o Tabuão é uma artéria 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”. (MAGALHÃES, 2011, p. 46) Amado em *Baía de Todos os Santo. Guia*

das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador (1945), descreve-nos a arquitetura desses espaços, sua forma e disposição de suas ocupações. Revela também como era reproduzida a vida que animava tais espaços:

São casas altas, cinco e seis andares, sobradões antigos, de fachadas desbotadas, algumas delas quase desmoronando. Escadas escuras de onde chega um bafo de bolor, de coisas velhas e sujas, de urina de falta de limpeza. Em meio a um formigueiro de gente que sobe e desce, vive um comércio pobre que não cabe nas ruas mais importantes, artesãos, remendões de sapato, santeiros que fabricam indiferentemente imagens católicas, Nossa Senhora e Jesus Cristo e ídolos negros, Iansã e Ogun, reformadores de chapéus. Os andares superiores abrigam uma variada população de pequenos empregados no comércio, operários, marítimos, pobres de todas as espécies, as prostitutas mais acabadas também. Mulheres de rosto marcado pela sífilis, parecem velhas de cem anos, que esgotaram o tempo de vida e perderam a presença humana. Naqueles quintos-andares infernais parece viver uma raça de mulheres que ninguém imaginaria existir. Tão doentes, tão desgraçadas, tão espantosas. (AMADO, 1945, p. 99)

Jorge Amado fala muito sobre prostituição e seu universo em inúmeras das suas obras. *Quincas Berro D'água* elege a mais bela delas para ser o grande amor da sua vida. Na obra, fala delas com ternura e afeto, mostra que apesar da vida sofrida, manifestavam amor e desejos: “O grupo comentava entre risos; nos botequins a barulheira recomeçava, a vida voltara à ladeira de São Miguel. Foram andando para a casa de Quitéria. Ela estava formosa, assim de negro vestida, jamais tanto a haviam desejado”. (AMADO, 1961, p. 51) Jorge Amado de fato tinha um olhar sensível¹ para as mulheres sujeitas à condição de prostituição:

1 Esta sensibilidade para com as prostitutas, pode ser atribuída a experiências pessoais vividas pelo escritor. Ele conta, em *Navegação de Cabotagem* (1992), que seu respeito pelas prostitutas, vem do contato que teve com elas, quando criança. Um tio seu costumava ir às casas de prostituição e levava-o junto. Lá, enquanto o tio namorava, as moças tratavam-no com o carinho e respeito que uma criança merece. E ofereciam-lhe doce. Assim, ele aprendeu a respeitá-las. (AMADO, 1995)

Também naquelas casas pobres das mulheres mais baratas, onde vagabundos e malandros, pequenos contrabandistas e marinheiros desembarcados encontravam um lar, família e o amor nas horas perdidas da noite, após o mercado triste do sexo, quando as fatigadas mulheres ansiavam por um pouco de ternura, a notícia da morte de Quincas Berro D'Água foi a desolação e fez correr as lágrimas mais tristes. (AMADO, 1961, p. 51)

A prostituição tornara-se mais que um problema social, era reconhecidamente uma questão de saúde pública. Uma incoerência do sistema alimentada pela lógica da degradação moral e simbólica de inúmeras mulheres, mas também pelos desejos escusos de uma masculinidade acostumada a explorar sexualmente suas mentes e corpos. Para pensarmos a construção das identidades, ou seja, os elementos socioespaciais que juntos contribuem e/ou determinam as formas com que sujeitos se comportam ou realizam suas escolhas, (BAUMAN, 2005), nos convida a pensar em uma hierarquia global que polariza construções identitárias. Há os indivíduos que de certa forma aderem a uma proposta identitária previamente definida ou aqueles que, ao não poderem ter acesso a elas, têm suas escolhas negadas e escamoteadas para às margens. O sociólogo afirma:

Num dos polos da hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplo, de abrangência planetária. No outro polo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – identidades de que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam. (BAUMAN, 2005, p. 44)

Humilhados e estigmatizados, Quincas Berro D'Água e seus amigos representam a classe oprimida que sem credibilidade, dinheiro ou noção, segue escancarada e escancarando as faces mais atroz das desigualdades. Quincas, ao sair de casa, inaugura sua primeira morte, desafia marcadores e normatizações, construtos sociais

capazes de lhe sepultarem, ao menos moralmente. Sua segunda morte identifica-se com a passagem física, no quarto degradado de um cortiço, e a terceira e última é a morte no mar, pela qual Quincas opta, ao rejeitar o leito de uma cama e tudo que isso significa. Ao mergulhar no mar, registra ser este o único túmulo espaçoso o suficiente para acolher toda sua grandeza de espírito, coragem e rebeldia.

A família do morto insiste em mascarar sua real condição, usando roupas novas e adereços adequados, tudo feito na tentativa de resgatar o Joaquim Soares da Cunha, bem vestido, exemplar e comedido de outros tempos, como ilustram os trechos que seguem:

O que nos leva a constatar ter havido uma primeira morte, senão física pelo menos moral, datada de anos antes, somando um total de três, fazendo de Quincas um recordista da morte, um campeão do falecimento, dando-nos o direito de pensar terem sido os acontecimentos posteriores – a partir do atestado de óbito até seu mergulho no mar – uma farsa montada por ele com o intuito de mais uma vez atazanar a vida dos parentes, desgostar-lhes a existência, mergulhando-os na vergonha e nas murmurações da rua. (AMADO, 1961, p. 15)

O autor prossegue definindo a compreensão que permitiu com que problematizasse a obra a partir das mortes do protagonista:

Segundo eles, Quincas Berro D'água, ao morrer, voltara a ser aquele antigo e respeitável Joaquim Soares da Cunha, de boa família, exemplar funcionário da Mesa de Rendas Estadual, de passo medido, barba escanhoadada, paletó negro de alpaca, pasta sob o braço, ouvido com respeito pelos vizinhos, opinando sobre o tempo e a política, jamais visto num botequim, de cachaça caseira e comedida. Em realidade, num esforço digno de todos os aplausos, a família conseguiu que assim brilhasse, sem jaça, a memória de Quincas desde alguns anos, ao decretá-lo morto para a sociedade. (AMADO, 1961, p. 18)

Pensando nos processos sociais que atuam na construção das identidades, assinala Bauman (2005, p. 45): “Há um espaço ainda mais abjeto – um espaço abaixo do fundo. Nele, caem, ou melhor, para eles são empurradas as pessoas que têm negado o direito de

reivindicar uma identidade distinta da classificação atribuída e imposta”. Pessoas cujo clamor não será ouvido ainda que aquela reivindicação seja legítima.

A esses lugares, os mais abjetos, que escancaram as contradições sociais, pertencem os amigos de Quincas. Pessoas as quais foram negadas a dignidade, restando apenas o desprezo e a repulsa da família do morto, reflexos claros de uma leitura social largamente aceita e reproduzida, sobretudo, na época da obra, cujo momento histórico remonta a uma sociedade recém-saída de um regime escravagista. À luz do texto, observamos tais marcas:

[...] afirma não passar toda a história de grossa intrujice, invenção de bêbedos inveterados, patifes à margem da lei e da sociedade, velhacos cuja paisagem deverá ser as grades da cadeia e não a liberdade das ruas, o porto da Bahia, as praias de areia branca, a noite imensa. (AMADO, 1961, p. 14)

Ao analisarmos as relações que permeiam as geografias em tempos mais recentes, momento em que os interesses hegemônicos e concentração de riquezas se aliam a um projeto de dominação, o lugar se apresenta tanto como expressão de resistência como de adequação à ordem global. O lugar desnuda-se como conceito fundamental para a compreensão do acontecimento. Nele, verifica-se a diversidade e as possibilidades de abstrações de um mundo que, ao mesmo tempo, é compartimentado e articulado, múltiplo, hierarquizado e na medida em que evoca o plural, tende a unificar as diferenças em velocidades cada vez maiores.

Salvador é o lugar de Quincas e de seus amigos. A relação com o cheiro e a brisa do mar, as ladeiras do Pelourinho e seus cortiços, Água de Meninos, os Mercadões, o Elevador Lacerda e bondes. Os casarões e a multidão de sujeitos e sensações que eles provocavam aparecem por toda obra, reafirmando o sentimento de identificação e pertencimento que as personagens desenvolvem ao desenharem suas geografias pelas paisagens da cidade.

O lugar é o campo do particular, estando presentes os elementos históricos, culturais e a identidade, revelando especificidades. É no lugar que se materializam as contradições da globalização, conforme suas particularidades e suas possibilidades. (CAVALCANTE; GOLDSON, 2008) O lugar de

Jorge Amado são os subterrâneos da cidade os excluídos e rejeitados, criando e reproduzindo gestos aprendidos ou herdados que certos ou errados, acontecem diuturnamente. Em *Jubiabá*, ele fala desse acontecer geográfico da vida daqueles viviam do mar:

As duas ou três mulheres que nesta noite desceram da ladeira do Tabuão para a Lanterna dos Afogados estão com eles. Riem muito mas têm um ar espantado, pois não entendem a canção. Os marinheiros estão abraçados e beijam as mulheres. Embaixo da mesa inúmeras garrafas de cerveja vazias, Antônio Balduino passa por junto deles e cospe. Um marinheiro levanta um copo, Antônio Balduino se prepara para brigar. (AMADO, [1935], p. 130, grifo do autor)

Para Fonseca (2001), o lugar apresenta-se como *locus* da experiência. É compreendido por meio das formas pelas quais a realidade é construída e assimilada pelos sujeitos sociais. Nossos sentidos – visão, paladar, audição, tato e olfato – são modos diretos de experienciar a realidade que cede espaço e que descortinará a subjetividade de um mundo único e particular. Assim, o mundo das praças, das ladeiras, dos cortiços, da itinerância, da negação social, da indiferença, mas também da solidariedade, dos acontecimentos que dão forma e sentido à vida daqueles que sem escolha fazem das ruas da cidade, no caso, da cidade da Bahia, lugares de afetos. Nessa direção, Tuan (1983, p. 42) assevera:

O ato de experimentar e investir de significado um dado espaço, anteriormente estranho ao homem, transforma-o em um lugar que dá sentido à sua existência, permitindo-lhe considerar-se parte dele, desde que esteja em harmonia com os deuses. Pela sua simples presença, o homem impõe um esquema ao espaço, conscientemente ou não ele marca sua presença através de atividades que legitimam esse ambiente como sendo ‘seu’.

Elemento constitutivo de importância na construção das identidades, a divisão social do trabalho guarda em si a culpa por uma série de anomalias urbanas, como a segregação socioespacial, fome, falta de acesso à educação, moradia e saúde. Os lugares de Quincas são inúmeros e permeiam espaços que se contrapõem ao mesmo

tempo que se complementam. Antes ao lado de sua mulher, filha e genro, após rescindir o compromisso com o casamento e a tradição familiar, reexperimenta sensações a partir de um outro olhar. Ambientes em que realiza aventuras, se permite, conversa com a lua, escolhe amar o mar, o cais da Bahia, as ladeiras e becos escuros, habitados por gente pobre e excluída, mas que via em Quincas e vice-versa, a oportunidade de se enxergar e sentir, abraçar e ter um tanto de ternura.

BREVE CONCLUSÃO

O presente capítulo buscou a compreensão das dinâmicas espaciais da cidade do Salvador, a partir do romance *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* de 1961, viabilizando assim, a oportunidade de observarmos as geografias existenciais presentes na Cidade da Bahia de Jorge Amado, no tempo de Quincas. A partir da problematização da construção das identidades sociais, da observação das formas que os sujeitos produzem suas experiências e de conceitos como espaço geográfico, lugar e identidade, foi possível caminharmos em direção à compreensão de como Salvador e seus sujeitos produziam suas geografias a partir da relação com a cidade e com as diferentes espacialidades que ela é capaz de acolher e suscitar. A busca no presente texto foi a de nos levar a mergulhar em uma Salvador de profundas contradições, mas fecundas experiências de inventividade e afetos.

Por meio de um processo dialético constante entre dois ambientes distintos e paradoxais, produtos do meio e dos interesses políticos, econômicos e culturais hegemônicos, podemos compreender parte da dinâmica de uma Salvador que se fraciona tanto quanto Quincas Berro D'Água. Em seu primeiro ambiente, temos uma cidade preparada para caminhar junto a representações sociais, comumente observadas na escrita de Jorge Amado. Àquela, cujas personagens estão identificadas com o poder, autoritarismo, regras familiares, repressões sociais e econômicas. Ambiente este em que os indivíduos são condicionados a conviver principalmente com estágios de submissão, negação, normas e padrões. O segundo ambiente é o da luta pela liberdade, descontrole, exageros e malandragem nos locais públicos, a manifestação dos desejos reprimidos

em casa e o da convivência com a embriaguez e com a prostituição, este é o ambiente eleito por Quincas, o lugar da liberdade, do pertencimento e dos afetos.

REFERÊNCIAS

AMADO, J. *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. 86. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1961.

AMADO, J. *Baía de Todos os Santos*. Guia das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador. São Paulo: Martins, 1945.

AMADO, J. *Capitães da Areia*. 92. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1988.

AMADO, J. *Jubiabá*. São Paulo: Martins, [1935].

AMADO, J. *Navegação de Cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro, Record, 1992.

BAUMAN, Z. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAVALCANTE, F. G.; GOLDSON, E. Situational analysis of poverty and violence among children and youth with disabilities in the Americas. *Ciências e Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 14, n.1, p. 7-20, 2008.

FONSECA, A. Â. M. A emergência do lugar no contexto da globalização. *Revista de desenvolvimento econômico*, Salvador, v. 3, n. 5, p. 97-104, 2001.

FRAGA, M. *"A cidade de Jorge Amado"*. Bahia, a cidade de Jorge Amado. Salvador: Casa das Palavras, 2000.

GOMES, M. A. A. F.; FERNANDES, A. Pelourinho: turismo, identidade e consumo cultural. In: GOMES, M. A. A. F. (org.). *Pelo Pelô: história, cultura e cidade*. Salvador: Edufba, 1995. p. 47-58.

MAGALHÃES, C. A. *Cena moderna*: a cidade da Bahia no romance de Jorge Amado. Salvador: Quarteto, 2011.

MASCARENHAS, A. S. S. A *"Cidade Da Bahia" de Jorge Amado*. Feira de Santana: UESF, 2014. v.5.

MIRANDA, G. C. B. Farmácia de Epicuro. O hedonismo e a busca do prazer como receita de vida e finalidade de existência. *Filosofia, ciência e vida*, São Paulo, ano 1, n. 10, p. 44-49, 2007.

PINHEIRO, D.; SILVA, M. *Visões imaginárias da cidade da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura*. Salvador: Edufba, 2004.

SANTOS, M. L. F. Diálogos, geografia e literatura: Quincas Berro d'Água e o espaço soteropolitano. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia, 2020.

SANTOS, M. *Por uma Geografia Nova*. São Paulo: HUCITEC: EdUSP, 1978.

SILVA, M. A. *A evolução urbana do Centro Histórico de Salvador e a preservação da continuidade funcional do bairro de Santo Antônio Além do Carmo*. Salvador: Edufba, 1999. p. 259-274.

TUAN, Y.-F. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

CAPÍTULO 11

A literatura de Aline França

Experiências de leitura

*Daniela dos Santos Damasceno
Marcos Aurélio dos Santos Souza*

INTRODUÇÃO

A escritora Aline França nasceu em Teodoro Sampaio, no recôncavo baiano, no ano de 1948. Seu pai, Bento Ramos França, era ferreiro e um grande contador de histórias. Apesar de trabalhar com seus pais na agricultura quando criança, Aline França encontra na escrita uma forma de expor sua incrível imaginação e por meio dela denunciar problemas básicos que martirizam a população negra brasileira, tais como a discriminação, o preconceito e suas inúmeras consequências, falta de moradia, o não acesso aos sistemas de educação ou de saúde, por exemplo.

Na década de 1970, ingressou como telefonista no Instituto de Biologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e, no ano de 1982, após ser eleita suplente de um vereador, em Salvador (BA), integrou comissões julgadoras em vários concursos como Miss Afro-Bahia (1982) e Festival de Música Popular (1985). Ademais, Aline França dirigiu espetáculos populares, como *Coisas da Terra*, em 1983, e *Bahia Africanismo* (1984).

A escritora participou da antologia *Poetas baianos da negritude* (1982), edição do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), organizada pela socióloga Nivalda Costa e o jornalista Hamilton de Jesus, com o texto “Mensagens dos nossos ancestrais” no ano de 1982. Além de realizar palestras no âmbito nacional, no ano de 1990, Aline França proferiu outras palestras na Bélgica e participou de seminários organizados por associações feministas europeias e latino-americanas. A escritora foi entrevistada por jornalistas do Brasil, Estados Unidos, Nigéria, Alemanha, Itália e Holanda.

Dentre suas obras literárias, estão a novela *Negão Dony*, lançada em 1978, o livro *A mulher de Aleduma* (1981) e *Os estandartes* (1995). A novela *Negão Dony* (1978) narra a história de Negrinho, posteriormente batizado como Negão Dony, que conhece profundamente o candomblé. Na *Folha da tarde*, de São Paulo, a manchete do caderno de cultura destacou “Um livro da Bahia e seu mistério”.

Em 1981, Aline França lançou o seu segundo livro *A mulher de Aleduma* (1981) no Encontro de Entidades Negras que integrou a programação da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC). A primeira edição do livro foi financiada pelo Projeto Cultural Cantina da Lua. O relançamento do mesmo livro foi na sede do Ilê Aiyê, um dos mais importantes redutos da cultura negra em Salvador, e depois no Teatro Castro Alves (TCA).

No mesmo ano de lançamento do livro *A mulher de Aleduma* (1981), a revista nigeriana *Ophelia* fez uma entrevista com Aline França. Publicada em língua inglesa no ano seguinte, a revista, de circulação internacional, colocou Aline França (1981) entre os precursores da literatura contemporânea no gênero “ficção em estilo surrealista”. No comentário acerca do livro *A mulher de Aleduma* (1981), a revista ressaltou que a autora, “quando desenha um paralelo entre a Bahia e a ilha de Aleduma, toca em todos os aspectos da

vida da comunidade negra baiana, pondo em jogo as forças sociais e as lutas do negro contra elas”. (FRANÇA, 1982)

A revista alemã *IKA, Zeitschrift für Kulturaustausch*, ou “IKA, revista de intercâmbio cultural” n° 25, de maio de 1984, traz, com tradução de Johannes Augel, a resenha “Aline França, eine afro-brasilianische Schriftstellerin”, ou “Aline França, uma escritora afro-brasileira”, de Ieda M. R. dos Santos, focando principalmente o romance *A mulher de Aleduma* (1981). A partir desse cenário de recepção e repercussão dos seus livros, especialmente do segundo livro publicado, Aline França abre novos rumos na literatura contemporânea de temática afro-brasileira e, especialmente obtém reconhecimento crítico no meio literário baiano.

O *Jornal da Bahia*, de 11 de julho de 1981, anuncia o lançamento do segundo livro de Aline França a partir da matéria jornalística “Um país de negros em “A mulher de Aleduma”.¹ A manchete

1 Reproduzo aqui parte do texto que consta na matéria: “Um país de negros em ‘A mulher de Aleduma’”. “Ignum” é um país imaginário, fruto de um romance de ficção científica? Aline França, autora de *A mulher de Aleduma* garante que não. A ideia de escrever sobre um planeta habitado só por negros, onde a deusa Salópia convocou o velho Aleduma para uma missão na terra – povoar um continente, a África surgiu numa noite de estrelas, como uma intuição: “Ignum existe e um dia será comprovado pelo homem”. *A mulher de Aleduma* é o livro que será lançado hoje, às 18h15, no Instituto de Geociências da Universidade Federal da Bahia, durante o Encontro de Entidades Negras, da XXXIII Reunião anual da sociedade brasileira para o progresso da ciência. A assessoria técnica da obra é do professor de genética do Instituto de Biologia da UFBA, Antônio Souza Batista e da diretora do Centro de Estudos Afro-Orientais, CEOA, também da UFBA, Ieda Castro. Quem está financiando a edição é Clarindo Silva, proprietário do restaurante Cantina da Lua, que fica no Terreiro de Jesus. Este não é o primeiro livro de Aline. O primeiro foi “Negão Dony”, publicado em 13 de maio de 78, como parte das comemorações pelos 90 anos da abolição da escravidão, promovidas pelo Departamento de Assuntos Culturais da Prefeitura. Na obra, ela utiliza um personagem muito popular na Bahia – O Negão Dony, um dos diretores do Afoxé Filhos de Gandhi – para mostrar a cultura afro em nossa terra através da luta artística do personagem, para subir ao palco, reencontrar suas origens históricas e fazer uma viagem à África – o que efetivamente conseguiu. Os habitantes de Ignum, que foram para a África eram seres de inteligência extremamente desenvolvida e em lugar do cérebro tinham espécies de bolsas de energia, que ampliavam sua percepção e capacidade de pensamento. Os pés eram voltados para trás, mas com o passar do tempo, foi havendo uma adaptação para chegar à forma que todos os homens têm atualmente. O livro, cujo preço ainda não foi definido, deverá ter um custo bem, acessível, justamente para facilitar o acesso a maioria da população (e em especial, os negros) a obra. A ideia inspirada em “A mulher de Aleduma”, não ficará porém somente neste romance, Aline e Antônio já pensam em aprofundá-la, com uma abordagem a nível sociológico ou até mesmo político-social.

demarca a presença, apoio e/ou assessoria do professor de Genética do Instituto de Biologia da UFBA, Antonio Souza Batista, e da diretora do CEAO, também da UFBA, Ieda Castro. A edição foi financiada por Clarindo Silva, na ocasião, proprietário do restaurante Cantina da Lia, situado no Terreiro de Jesus. De acordo com a escritora Aline França, o livro deveria ter custo acessível, justamente para facilitar o acesso da maioria da população (em especial, os negros e negras).

O romance evoca a reescrita da história contada e não contada à medida que nos apresenta uma nova gênese, a gênese negra. Os heróis de Aline França são possuidores de uma força incomum, de um poder sobrenatural que a autora conhece dos rituais da religião afro-brasileira do candomblé e que ela procura apresentar de diversas formas. No romance, tal poder é transmitido a todos os negros que aceitaram a mensagem do planeta Ignum, o planeta de origem do velho Aleduma, o guardião dos valores ancestrais.

O livro *A mulher de Aleduma* (1981) teve duas edições consecutivas, também foi adaptado para o teatro, o texto dramático sendo apresentado em Salvador, e foi ainda tema do enredo de um grupo carnavalesco local – do afoxé Zambia-Pomba, em 1986 –, conhecendo um impressionante sucesso e popularidade no seio do povo negro da Bahia, não só entre os intelectuais do Movimento Negro e demais grupos envolvidos com a cultura negra, mas especialmente entre um público aparentemente avesso à leitura.

A preocupação principal que emana da obra de Aline França é a preservação da cultura e mesmo a revitalização dos valores culturais próprios ao mundo negro, oferecendo pela ficção aos leitores razões para orgulharem-se de suas origens, de sua herança cultural e de sua identidade. De acordo com Moema Parente Augel (2011), a consciência histórica em Aline França está inserida na sua dimensão “local”, situacional e específica: a autora sabe-se pertencente à periferia, ao mundo subalterno, dicotomizado na vivência de ser negra e afrodescendente numa sociedade que se proclama branca e eurocentrada.

Os estandartes (1995), terceiro livro lançado por Aline França, obteve repercussão nacional, ficou conhecido pela sua temática afroecológica, isto é, pela junção assertiva: negritude e preservação/culto a natureza. O jornal *Bahia Hoje*, do dia 7 de novembro 1995, anuncia

Outra perspectiva para o trabalho é a sua publicação numa segunda edição, através do CEAO e Fundação Cultural do Estado”.

a estreia da peça *Os estandartes* baseada no livro de Aline França. A peça dirigida por Carlos Pronzato teve duração de 50 minutos, e tratou da ecologia, relação entre homem e natureza, em um lugar atemporal, mais precisamente na África. De acordo com o diretor, a peça tentou mostrar a importância do universo e sua relação com a humanidade. Abaixo, na Figura 1, podemos ver o anúncio do *Jornal Bahia Hoje* (1995) acerca da peça teatral *Os estandartes* (1995):

Figura 1 - Jornal *Bahia Hoje*, 7 de novembro, 1995²



Fonte: adaptada de Jornal *Bahia Hoje* (1995).³

- 2 Reproduzo aqui parte do texto da reportagem: "Teatro. Encenando a ecologia. Estreia amanhã, no Teatro Miguel Santana, a peça *Os estandartes*. Baseada em livro homônimo da escritora Aline França, a peça é dirigida por Carlos Pronzato e trata "da ecologia, relação entre homem e a natureza, em um lugar atemporal, mais precisamente na África", segundo o diretor. Os personagens "são encarregados de manter um elo entre a natureza e o homem, mostrando a consequência das devastações que ocorrem em todo o mundo", conforme salienta Pronzato. Antes da estreia da peça, haverá o relançamento do livro de Aline, que estará presente. A peça tem dez atores e duração de cinquenta minutos, em ato único, com participação de grupo musical Kôso Ibi, com a cantora Eli Telis. A peça, segundo seu diretor, tenta sobretudo, mostrar a importância do universo e sua relação com a humanidade, principalmente agora, quando há uma conscientização já universalizada, em se preservar não apenas o ambiente, como também o que nele existe. Depois de ser levada amanhã, ela entrará em cartaz no espaço Raul Seixas, para uma temporada de dois dias".
- 3 Ver: <https://www.mulherdealeduma.blogspot.com>.

O jornal *Tribuna da Bahia*, de 8 de novembro de 1995, anuncia a peça teatral *Os estandartes* a partir da chamada “Teatro afro-ecológico”. Reconhece Aline França, não apenas enquanto escritora, mas também artista plástica. De acordo com o jornal, Aline França reconhece como fortiafri todos aqueles que lutam contra qualquer tipo de discriminação no planeta:

Figura 2 - Jornal *Tribuna da Bahia*, 8 de novembro, 1995⁴



Fonte: adaptada de Teatro Afro-Ecológico(1995).⁵

O livro *Os estandartes* (1995) narra a força cultural de um povo denominado “fortiafri” e os mistérios dos seus estandartes, ao tempo em que explicita outras formas de pensar a cultura e a ancestralidade negra e de compreender também a natureza. Uma

4 Reproduzo aqui parte do texto da reportagem: “Teatro afro-ecológico. Em comemorações aos 300 anos de Zumbi dos Palmares estreia hoje, no teatro Miguel Santana as 21, a peça ‘Os estandartes’ (foto), baseada no livro homônimo da escritora e artista plástica Aline França, que será lançado às 19h30. O espetáculo, dirigido por Carlos Pronzato, desenvolve uma temática afro-ecológica e terá as participações especiais do grupo musical Kosso Ibi e da cantora Hely Telles. A peça conta a história dos fortiafris, que na concepção da autora são todas as pessoas que lutam contra qualquer tipo de discriminação no planeta. Participará do elenco o ator Charles Baiano, que foi o protagonista da longa-metragem ‘Jubiabá’ de Nelson Pereira dos Santos e mais nove atores que estão fazendo debut nos palcos baianos”.

5 Ver: <https://www.mulherdealeduma.blogspot.com>.

narrativa na qual seres superiores, os enigmáticos fortiafri, alimentados pelo sol que lhe transmite sabedoria, coragem e equilíbrio, procuram passar aos habitantes da Terra uma urgente mensagem, relativa à preservação da natureza, sobretudo das águas do planeta e da vegetação. Sobressai no texto um grande poder de descrição do ambiente, de modo que a ação parece se desenrolar em algum ponto do continente africano, mais especificamente em Kanda, povoado distante das mazelas da civilização.

Embora sempre atuante em movimentos negros em favor de um maior respeito ao negro, as ações de Aline França se manifestam, sobretudo, no campo cultural. Contudo, não dispondo nem de meios materiais, nem de posição de destaque para realizar seus projetos culturais, por algum tempo, a escritora conseguiu concretizar parte dos seus sonhos graças à sua personalidade e persistência. Cabe-nos questionar, porém, como uma autora desconhecida alcançou tanta repercussão e como foi possível atingir esse público.

EXPERIÊNCIAS DE LEITURA

Por não dispor com facilidade de meios impressos, Aline França encontra nas redes sociais, a partir de 15 de abril de 2010, uma forma de divulgar e apresentar aos seus leitores, comentários/recortes de jornais e revistas que abordaram seus escritos a partir da década de 1970. A escritora apresenta o seu *blog* da seguinte forma:

Figura 3 - *Blog* oficial de Aline França



Fonte: adaptada de Aline França – *Blog* Oficial ([2009]).

Nesse espaço idealizado e administrado por Aline França, a escritora apresenta depoimentos de críticos, escritores e

pesquisadores negros acerca dos seus livros. A seguir, apresentamos alguns desses comentários a fim de elucidar a importância da escritora para o movimento negro e para a consolidação da vertente afro na literatura brasileira, além de pensar o modo como foi recebida pela crítica e pesquisadores, a partir da experiência de leitura dos mesmos.

O texto publicado no *blog* oficial de Aline França, no dia 13 de maio de 2009, foi escrito pela etnolinguista, doutora (Phd) em línguas africanas pela Universidade Nacional de Zaire, República democrática do Congo, Yeda Pessoa de Castro. A professora atuou durante anos na UFBA, onde se aposentou. Dentre os seus feitos, está a fundação do Museu Afro-brasileiro, na cidade de Salvador (BA).

Yeda Pessoa de Castro tece comentários acerca da repercussão e da ascensão/fortalecimento de Aline França, do seu primeiro livro, *Negão Dony* (1978), ao segundo livro lançado, *A mulher de Aleduma* (1981). Eis um trecho do seu depoimento:

‘Um livro da Bahia e todo seu mistério’ era a manchete da ‘Folha da Tarde’, de São Paulo, do dia 5 de julho. Nele, escrevia Torrieri Guimarães: ‘Aline França consegue manter-se naquele território intermediário entre a realidade e o universo mágico, uma linha frágil, uma fronteira mínima, na qual o espírito oscila entre o sonho, a fantasia e os secretos poderes de um mundo de magia que desconhecemos’. Começava a despontar a escritora Aline França no cenário da literatura brasileira contemporânea pela sua sensibilidade peculiar e altamente imaginativa. Era uma mensagem nova, verdadeiramente africana, que emergia em maior beleza e significação simbólica com *A mulher de Aleduma*, uma leitura poética do mundo mítico e uma reflexão pessoal sobre o significado dos símbolos dominantes. (CASTRO, 2009, grifo nosso)

Yeda Pessoa de Castro ressalta também os elogios tecidos pela crítica literária acerca da obra de Aline França. De acordo com Yeda Pessoa de Castro, a crítica evidencia o modo peculiar e inovador que os escritos de Aline França (re)apresentam e (re)significam a imagem do negro, bem como abrem novos rumos para as temáticas da literatura negra ou afro-brasileira. Eis o trecho que segue:

Desta vez o elogio da crítica foi mais além. ‘A obra de Aline promove a recuperação do negro’ – era o reconhecimento de Jorge Cândido, pelo Instituto de Pesquisas das Culturas Negras do Rio de Janeiro, e sua afirmação: ‘Aline, por querer sair um pouco da explicação tradicional cientificista do negro, dá-lhe essa resposta, mediante a ótica do romance ficcional. Foi a maneira que encontrou para protestar contra a situação calamitosa em que o negro se encontra no Brasil e em outras diásporas’. (CASTRO, 2009)

O texto de Edvaldo Brito, professor doutor, ex-vereador e prefeito de Salvador (BA), entre os anos de 1978 a 1979, nomeado “Uma ode aos valores culturais da raça negra” (2019), foi publicado no *blog* oficial de Aline França em 1985. Edvaldo Brito elabora uma crítica acerca do cenário de luta da população negra e da importância da ascendência e resistência da escritora Aline França em preservar os valores culturais negros. No seu depoimento, o professor doutor afirma:

Por tantos anos sepultaram-se, entre nós, os valores culturais da raça negra, integrante da etnia brasileira, que se está tornando necessário um trabalho permanente para desenterrá-los e cuidá-los na perspectiva de sua preservação. Tantos anos... que os próprios participantes desse contingente humano não os podendo identificar entre os valores cultivados e cultuados na nossa sociedade, passaram a confundir-los, quando eventualmente aflorados, como manifestações sub-humanas ou, ainda que as supusessem humanas, consideravam-nas tão bárbaras que as assemelhavam aos mais remotos usos e costumes dos primatas. Tantos anos... que essa tarefa de preservação passou a ser uma exigência diuturna a ser desempenhada por todos os brasileiros, qualquer que seja a origem racial. É por isso que Aline França faz muito bem a sua parte dando à luz mais uma edição deste seu excelente trabalho: *A mulher de Aleduma*, dizendo em prosa uma verdadeira ode, uma bela epopeia em torno deles. Li com atenção [...] era uma ode a esses valores sem a mais mínima dose demagógica de panfletários, racismo, preconceito ou segregação que se destroem na própria violência em que são criados e, por isso, sem conseguirem construir as bases onde se preservarão esses valores. E essa sucessão me foi revelando imagens características dos mais

evidenciados desses valores: A resignação do negro brasileiro diante da selvagem escravização a que foi submetido; a sua esperança na redenção decorrente de sua disposição de luta, que até hoje empreende, para reverter essa situação altamente adversa. Tudo, porém, caldeado pelo maior desses valores, a força de sua personalidade cada vez mais forte pela forja que a energia transmitia à têmpera. Energia que era a própria divindade encarnada no Velho Aleduma, começo e fim de tudo, exemplo maior de resignação: ‘não temeis, serão superiores aos sofrimentos que virão’. (BRITO, 2019, grifo nosso)

De acordo com o professor doutor Edvaldo Brito, não apenas a mensagem transmitida no romance é de suma relevância, como também a estética é insuperável, pela linguagem límpida, objetiva e certa nos temas abordados. Portanto, o pensamento afrocentrado em Aline França desafia o seu leitor a nascer de novo enquanto sujeito capaz de ter voz:

Pois bem, essas imagens sucedem-se no livro – a escravidão; a mistura de práticas religiosas fruto da luta dos crentes dos orixás para fazerem sobreviver a sua fé ante a força dominadora do colonizador empregada até contra o mais importante bem da vida humana que é a liberdade de pensamento; a vitória final surgida no conagraçamento de todos os filhos de Aleduma, numa quadra de ensaio de um afoxé que é a expressão maior modernamente de afirmação dos valores negros; filhos conscientes dos seus valores e da importância deles para a preservação de sua vida com dignidade humana à semelhança dos demais seres da terra. Tudo isto, enfim, compõe a epopeia em que se constitui este livro, intrinsecamente, ótimo pela mensagem que transmite e, formalmente, de uma estética insuperável pela linguagem rica e escorreita, parcimoniosa nos adornos e objetiva no trato dos temas, de modo a alçar o trabalho ao nível das mais destacadas narrativas épicas – mesmo sendo em prosa – da nossa ficção literária. Dizer mais do que isto é tirar do leitor o gosto maravilhoso de colher em suas páginas as belas imagens a que me referi. Recomendá-lo é um dever de quanto estamos empenhados na obra de preservação desses valores. (BRITO, 2019)

No texto “Aline França, uma escritora pintora” (2019), publicado no *blog* oficial de Aline França, a professora e bibliotecária Ieda Machado Ribeiro dos Santos (*in memoriam*), no período, também diretora de gabinete do Centro Histórico da Bahia, discorre acerca dos traços que marcam a escrita de Aline França. A professora Ieda Machado Ribeiro dos Santos traduziu os ensaios de Femi Ojo-Ade, poeta, crítico e romancista nigeriano. As suas preocupações incidiram sobre o dilema político e sociocultural da negra e do negro, seja no continente africano ou nas suas diásporas. Sendo leitora, receptora e admiradora da obra escrita de Aline França, Ieda Machado Ribeiro, no seu texto a reconhece também como uma escritora pintora, isto é, pintora de palavras e de imagens criadas no seu universo. Eis um relato constante no seu texto:

Certa vez fui cobrar de Aline França a continuação de *A mulher de Aleduma* – que ela nos havia prometido com o título de *Vencedores de Kija* – e a resposta, foi dada com a maior tranquilidade do mundo – ‘Eu agora estou pintando’, não me surpreendeu nem um pouco. Na verdade, foi como se ouvisse algo que, inconscientemente, há muito esperava ouvir. Aline descobriu também o segredo das tintas e dos pincéis e foi pintando com as palavras. Às vezes quadros bucólicos de uma ilha imaginária – que sabe de uma África por todos nós sonhada, mística e mítica, ideal e idealizada, não profanada pelos colonizadores nem pelos traficantes de escravos. ‘Coinjá, ilha maravilhosa, com sua paisagem repousante, praias de alvas areias e lua de beleza pálida...’ Às vezes carregando nas tintas para produzir retratos de mulheres com vários pares de seios, virgens que se comunicam telepaticamente com o planeta Ignum, da deusa Salópia e do Velho Aleduma. É um dos traços marcantes da obra de Aline, esta capacidade de inventar, de usar das palavras com golpes de um pincel, palavras, por ela criadas, que o seu universo, tão rico e tão fértil, não cabe no vocabulário disponível em gramáticas ou dicionários; Aleduma, Irisan, Macujá, Catilê, Coinjá... Palavras ritmadas com a musicalidade das línguas africanas que Aline não conhece, mas intui: Datigum, Mamba, AjudamTamdê, Agamiam Jumi, Kaitamba [...] (SANTOS, 2019, grifo nosso)

Em diálogo com Aline França, quando questionada acerca das suas pinturas e da sua relação com as artes plásticas, a escritora, pintora, informou que realmente pinta os personagens dos livros que escreve. Portanto, frutos da sua gloriosa imaginação, os seus personagens ganham possibilidades múltiplas nas telas dos seus quadros.

Segundo Ieda Machado, outra marca no trabalho de Aline França é a africanidade. Africanidade esta, que inovou o cenário da literatura negra brasileira, mas também a fez vencer os diversos obstáculos de ser negra em uma sociedade de supremacia branca, declaradamente racista e machista. Eis o trecho que segue:

Uma africanidade que – é importante que se diga– não a enquadra em nenhuma das tendências mais conhecidas da literatura negra contemporânea, desde o movimento da negritude, lançado nos anos 30 por Senghor, Césaire e Damas, até as correntes mais recentes, como a negritude marxista de Jacques Roumain, (Haiti) ou feminista de Buchi Emecheta (Nigéria). Muito menos a anti-negritude dos nigerianos como Soyinka (o tigre não precisa proclamar a sua tigritude) ou Femi Ojo-Ade. Ela é, antes, o lirismo primevo dos gritos, dos cantadores de oriki, ou de ijala. A sua obra, que já foi comparada por Gasana Ndobu a do guineano Câmara Laye. É africano quando, ao invés de chorar o negro escravizado, discriminado, explorado, o apresenta, sobretudo, como um vencedor, ‘uma raça que, futuramente, viria a se tornar, na história desse continente, um componente de relevante importância. Não que desconheça os tormentos pelos quais o nosso povo passou. Com seriedade, ela narra a invasão dos brancos, a brutalidade e a violência do desrespeito às coisas sagradas – como no estupro de Maria Vitória – a aculturação, simbolizada em Tadeu, o jovem empresário. Na destruição da Ilha de Aleduma sintetiza a destruição da África dos nossos sonhos. Mas a sua mensagem é de forma e coragem. Ela visita cada [...] Os jovens do MNU que discutem o papel do negro na sociedade; o afoxé que canta as músicas vencedoras no último festival; mestre Calá, de todos nós, líder e amigo; o operário em cima do andaime. E todos recebem o convite para participar do congresso em Igunum, o mágico planeta donde os negros vieram, enviados pelos deuses. Convite que é, na verdade, o chamado de Aline para a luta e para a resistência. Uma luta que ela conhece tão bem,

desde que chegou em Salvador, menina do interior, – nascida em Teodoro Sampaio – Bahia – carregando seus sonhos e sua imensa determinação. Aline já nasceu escritora. E não houve porta que conseguisse permanecer fechada para ela. [...] Que ninguém pense que ele conseguiu nada disso com facilidade, Aline encontrou dificuldade. Somente uma fortiafri como ela conseguiria vencer, com sua tranquila determinação, todos os obstáculos que se apresentaram e chegar onde chegou. (SANTOS, 2019)

No texto “Aline França e a heroificação da raça” (2019) postado no *blog* oficial da escritora, a professora e pesquisadora Moema Parente Augel tece as suas impressões acerca do cenário da literatura afro-brasileira, destacando a repercussão das publicações de Aline França. De acordo com Moema Parente Augel (2009, grifo nosso):

O final da década de setenta foi profundamente rico para a literatura afro-brasileira. Osvaldo de Camargo de São Paulo e Oliveira Silveira do Rio Grande do Sul reafirmaram seus talentos e, sobretudo na poesia, destacaram-se também nomes como Cuti (pseudônimo de Luiz Silva) e Paulo Colina em São Paulo, Élé Semog no Rio de Janeiro, autores que desde então vêm marcando com suas publicações o panorama literário brasileiro. Na mesma época em que Geni Guimarães em São Paulo publicava seus livros de poemas, outra mulher, na Bahia Aline França escreveu dois romances, um lançado em 1978, com o título *Negão Dony*, tratando da vida de um modesto funcionário do manicômio judiciário do Estado, profundo conhecedor dos segredos do candomblé. O segundo romance, *A mulher de Aleduma*, foi publicado em 1981, tendo tido mais tarde uma segunda edição conforme o jornal *A Tarde*, de 17.7. 1981.

Moema Parente Augel destaca o pertencimento local, situacional e territorial que há em Aline França. Destaca na sua experiência de leitura o reconhecimento da ancestralidade presente nos escritos de Aline França, enxergando a escritora como militante do movimento negro da Bahia:

[...] depois que os movimentos negros na Bahia conseguiram desligar-se das tranças de Gilberto Gil, a militante Aline

França renunciou a postura de 'jamaicana', deixou de sonhar com o retorno às raízes e voltou-se mais para o seu espaço de negra de sua terra, vestindo as roupas que sempre vestira, procurando conhecer melhor a realidade baiana, a realidade do espaço onde vivia, passando a ter outra visão a propósito dos compromissos sociais de seu povo. (AUGEL, 2019)

Com relação ao romance *A mulher de Aleduma* (1981), Moema Parente Augel demarca o enfoque completamente diverso da obra do que se encontra em geral dentro do vasto e variado espectro da literatura afro-brasileira. Afirma:

A mulher de Aleduma é um canto de confiança e de orgulho, uma exaltação à raça negra. Aline reinventou as origens da sua raça, simbolizando uma luta em que a figura central - Aleduma - negro quase divino, faz gestar no país imaginário de Ignum, uma população negra e bela. [...] Os heróis de Aline França são possuidores de uma força incomum, um poder sobrenatural. E ela no romance procura mostrar como podendo ser transmitido a todos os negros que aceitarem a mensagem do planeta Ignum, o planeta de origem do velho Aleduma. Os exemplos de um poder multiplicam-se no livro e não deixam dúvidas sobre a sua eficácia. (AUGEL, 2019, grifo nosso)

Ademais, acerca do livro *A mulher de Aleduma* (1981), Moema Parente Augel chama atenção para a linguagem simples e despreziosa da escritora, assim como aos temas trabalhados por Aline França, que não tematiza os horrores na escravidão, mas exalta a força e resistência negra. De acordo com Augel (2019):

Um livro cheio de otimismo e confiança com uma estória onde os negros são heróis, belos, corajosos e dignos, seres extraordinários, dotados de qualidades e poderes fora do comum. [...] Afirma com convicção que a sua raça, a raça negra, está destinada a feitos gloriosos, dos quais todos hão de orgulhar-se. [...] o romance é singelo, mas ao mesmo tempo de extrema ousadia, recheado de episódios estranhos, onde o fantástico maravilhoso e o realismo mágico caminham lado a lado com narrações prosaicas e ingênuas. Aline França consegue criar um universo

fantástico, onde a dimensão da magia ocupa um lugar proeminente, misturada à vida quotidiana e a estórias de amor, ciúme e vingança.

No texto “Aline França e o teatro”, postado no *blog* oficial de Aline França em 2002, Nelly Novaes Coelho, professora doutora (Phd), ensaísta e crítica literária brasileira, tece comentários acerca do terceiro livro publicado da escritora *Os estandartes* (1995). No seu depoimento, Nelly Novaes Coelho reconhece a capacidade artística e as diversas faces criativas em Aline França, não apenas para criar narrativas, mas também adaptá-las ao teatro. Nesse sentido, Nelly Novaes Coelho (2002) afirma:

[...] ‘Emoções das Águas’ é a continuação da peça teatral ‘As Fontes Antigas de Salvador e Seus Convidados’, autoria de Aline França. A peça tem uma concepção que integra arte, educação ambiental e cultura. Tem como inspiração o banzo do povo africano, forçado a deixar o seu Continente para ser escravizado em além-mar. Somente a força das águas servia à comunicação com os parentes deixados na terra mãe, a África. Os espelhos d’água eram utilizados para molhar os olhos dos negros, que usavam para encantamento e pedido de forças. Não podemos esquecer das nascentes que serviram aos Quilombos e suas consequências históricas, sociais e antropológicas. A peça ‘As Fontes Antigas...’, foi apresentada em diversos locais de Salvador, o Projeto foi transferido para Teodoro Sampaio-BA, onde recebeu o título de ‘Emoções das Águas’ As nascentes de Salvador, foram substituídas por nascentes do Recôncavo Baiano. No texto existe realidade e uma difícil ficção.

Na coletânea intitulada *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011), o professor Eduardo de Assis Duarte reúne, em quatro volumes, o resultado de pesquisa que realizou ao longo de mais de dez anos. Durante esse percurso, o professor lançou foco sobre cem escritores afrodescendentes, vindo de tempos e espaços distintos: “precursores”, em que recolhe exemplos de escritores de parte do século XVIII e se dedica a 31 autores nascidos até 1930; “consolidação” em que nos apresenta mais de 30 autores e autoras nascidos nas décadas de 1930 e 1940; “Contemporaneidade” em que reúne 39 autores e autoras nascidos na metade do século XX;

“História, teoria, polêmica” em que seleciona depoimentos de escritores e intelectuais negros que refletem acerca da produção literária afro-brasileira.

Aline França faz parte dos 30 autores e autoras estudados no segundo volume intitulado “consolidação”. Segundo Eduardo de Assis Duarte, o título do volume marca a época quando se consolida a existência de uma vertente afro na literatura brasileira. No texto, a pesquisadora Moema Parente Augel é a responsável por apresentar e refletir acerca da obra de Aline França.

De acordo com Augel (2011), desde muito jovem, Aline França participa de organizações fomentadoras da autoestima dos afro-brasileiros, militando em movimentos negros em favor de um maior respeito ao afrodescendente. Salienta ainda o engajamento pela conscientização ecológica suscitada pela escritora. Além disso, Augel (2011, p. 334) tece comentários da linguagem utilizada por Aline França, a descrevendo como singela e de extrema ousadia, eis a seguir um trecho do seu estudo:

Na obra de Aline França, sua concepção do mundo e sua afirmação são metaforizadas, configuradas num novo território. Ali a autora reinscreve e reinventa símbolos e conteúdos apreendidos do imaginário social da coletividade afrodescendente, acionando estratégias representacionais de heroísmo e dignidade para construir novos sentidos com os quais possa se identificar e remapear experiências partilhadas.

Dentre as produções acadêmicas que se debruçam acerca da obra de Aline França, destacamos o texto “Vozes literárias de escritoras negras baianas”, resultado da pesquisa de doutorado da professora doutora Ana Rita Santiago. A pesquisadora Ana Rita Santiago investiga histórias, nomes e textos literários de oito escritoras negras da Bahia, à medida que busca entender marcas identitárias que advêm de culturas africanas ressignificadas aqui no Brasil, presentes nesses escritos. Ao discorrer sobre a obra de Aline França, a pesquisadora Santiago (2012, p. 90-91) destaca:

Aline França se aproxima de Lita Passos e Fátima Trinchão pela identidade geracional, mas, com essa última, a relação se estreita mais, no que se refere à temática abordada em suas narrativas: universos míticos afro-brasileiros. Na

produção literária de ambas, nota-se que esses contínuos civilizatórios aparecem para que sejam reinventadas epeias e recontados os pequenos feitos de povos africanos e diaspóricos. Ao se pensar no percurso da literatura afro-feminina no Brasil, indiscutivelmente, as novelas dessa autora, datadas entre as décadas de 80 e 90, do século XX, despontam, ainda que sem tal prospecção, como protagonistas de um projeto estético-literário em que autoras negras traçam linhas e versos poéticos e narrativos diferenciadores, com personagens, vozes e histórias.

No texto “A utopia de Aline França” (2014), publicado no Portal da Literatura Afro-brasileira- Literafro, a professora doutora Aline Alves Arruda demonstra um modo de ler o romance *A mulher de Aleduma* (1985). De acordo com Aline Alves Arruda, o seu objetivo ao escrever o texto analisando o romance citado, é trazer ao conhecimento público a escrita negra feminina em Aline França, tendo em vista que, para a professora/pesquisadora “dos escritores afro-brasileiros “esquecidos” pela literatura canônica, certamente Aline França está entre eles”. (ARRUDA, 2014)

A partir dos relatos, evidenciamos o acesso livre que Aline França permite aos seus leitores e admiradores dos seus escritos. É inegável que a sua obra nos permite imaginar e vislumbrar futuros negros grandiosos. A escritora inova e renova temáticas, voltando-se para o seu espaço de negra da sua terra, dialoga com a experiência africana em solo brasileiro e baiano, lutando contra os dilemas que as categorias raça, classe e gênero lhe impunha. Ademais, Aline França expressa valores socioculturais distintos dos abraçados pelas elites brancas, e a partir da linguagem literária apresenta traços discursivos que a situa no campo da literatura negra brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto intelectual negra, sua literatura reivindica futuros negros a partir da reelaboração de uma história deturpada quando contada, seja sobre o continente africano e suas inúmeras diásporas, seja sobre a mulher negra e o homem negro. Insiste em não seguir padrões ou regras, mas rebela-se dando voz a personagens que incorporam relevantes personalidades da luta negra.

Assim como a intelectual bell hooks, Aline França se projeta na revolução contra o racismo, e encoraja, principalmente, a vivência de mulheres em lugares de poder. A partir de uma insurgência negra, a escritora segue em direção oposta à de muitos escritores que, por sua vez, retratam sobre o sofrimento da escravidão, esquecendo-se dos feitos gloriosos e das conquistas por meio das lutas negras. Aline França utiliza seus escritos para exaltar a mente negra, sua beleza, seu legado, corpo e cabelo, por muitas vezes negado/violentado.

REFERÊNCIAS

ALINE FRANÇA – BLOG OFICIAL. [S. l.], [2009]. Disponível em: mulherdealeduma.blogspot.com. Acesso em: 2 abr. 2019.

ARRUDA, A. A. A utopia de Aline França. *Portal da Literatura Afro-brasileira* – Literafro, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/525-a-utopia-de-aline-franca-aline-alves-arruda>. Acesso em: 23 ago. 2016.

AUGEL, M. P. Aline França e a heroicização da raça. *Aline França* – Blog Oficial, [s. l.], 2019. Disponível em: mulherdealeduma.blogspot.com. Acesso em: 3 abr. 2019.

AUGEL, M. P. Aline França. In: DUARTE, E. A. *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2011. p. 327-339.

BRITO, E. Uma ode aos valores culturais da raça negra. *Aline França* – Blog Oficial, [s. l.], 2019. Disponível em: mulherdealeduma.blogspot.com. Acesso em: 2 abr. 2019.

CASTRO, I.; SOUZA, A. Um país de negros em “A mulher de Aleduma”. *Jornal da Bahia*, [Salvador], 11 jul. 1981.

CASTRO, Y. P. Aline França. *Aline França* – Blog Oficial, [s. l.], 13 maio 2009. Disponível em: mulherdealeduma.blogspot.com. Acesso em: 4 abr. 2019.

COELHO, N. N. Aline França e o teatro. *Aline França* – Blog Oficial, [s. l.], 2002. Disponível em: mulherdealeduma.blogspot.com. Acesso em: 3 abr. 2019.

DUARTE, E. A. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2011

FRANÇA, A. *A mulher de Aleduma*. Salvador: Clarindo Silva e Cia.: Tipografia São Judas Tadeu: Ianamá, 1981.

FRANÇA, A. *A mulher de Aleduma*. 2. ed. Salvador: Clarindo Silva e Cia.: Tipografia São Judas Tadeu: Ianamá, 1985.

FRANÇA, A. Forerunners: Aline França. Magazine. Entrevista cedida a Revista Ophelia. *Revista Ophelia*, Lagos, v. 2, 1982. Disponível em: mulherdealeduma.blogspot.com. Acesso em: 24 abr. 2019.

FRANÇA, A. Mensagens dos nossos ancestrais. In: COSTA, N.; JESUS, H. (org.). *Poetas Baianos da Negritude*. Salvador: Centro de estudos afro-orientais, 1982. p. 45-78.

FRANÇA, A. *Negão Dony*. Salvador: Prefeitura de Salvador, 1978.

FRANÇA, A. Organismo Entrevista. [Entrevista cedida a] Jorge Augusto e Jorge de Souza Araújo. *Revista Organismo*, [s. l.], v. 1, 2015.

FRANÇA, A. *Os Estandartes*. 2. ed. Salvador: Editora Littera, 1995.

GUIMARÃES, T. Um livro da Bahia e todo seu mistério. *Folha da Tarde*, São Paulo, 5 jul. 1979.

HOOKS, B. Intelectuais negras. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 3, n.2, p. 464-478, 1995.

JORNAL BAHIA HOJE. [S. l.: s. n.], 7 nov. 1995.

PRONZATO, C. Cultura: encenando a ecologia. *Jornal Bahia Hoje*, [s. l.], 7 nov. 1995.

SANTIAGO, A. R. *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas: Ed. UFRB, 2012.

SANTOS, I. M. R. Aline França, uma escritora pintora. *Aline França – Blog Oficial*, [s. l.], 2019. Disponível em: <http://mulherdealeduma.blogspot.com>. Acesso em: 12 abr. 2019.

SANTOS, I. Ribeiro Machado. Aline França: eine afro-brasilianische Schriftstellerin. *IKA, Zeitschrift für Kulturaustausch*, [Alemanha], n. 25, 1984.

TEATRO AFRO-ECOLÓGICO. *Jornal Tribuna da Bahia*, Salvador, 8 nov. 1995.

CAPÍTULO 12

Brinciações antroponímicas em Mia Couto

Dinâmicas identitárias, diálogos possíveis

Rita de Cássia Sena Carvalho

INTRODUÇÃO

Um nome é uma coisa muito grande para mim.
(COUTO, 2009a, p. 108)

Este capítulo busca refletir sobre a necessidade de nomear a invenção da identidade moçambicana nas obras *Terra sonâmbula* (2007b), *A varanda do Frangipani* (2007a), *Um rio chamado*

tempo, uma casa chamada terra (2003), *O último voo do flamingo* (2005) e *Antes de nascer o mundo* (2009a), de Mia Couto. O presente texto não tem a pretensão de analisar todos os nomes dessas narrativas em questão, uma vez que se trata de um recorte de dissertação,¹ mas dará enfoque a alguns personagens em especial que se aproximam por comportamentos, aspectos semânticos, fonéticos na composição dos nomes, dentre outros, que traçarão considerações importantes para o entendimento do contexto cultural moçambicano.

A força da nomeação ocupa um lugar estratégico na literatura do escritor Mia Couto, desde os títulos das suas obras, à criação de cada personagem, o nome é mote que não só testemunha a existência como delimita a fronteira de todas as coisas. E nas palavras do crítico e escritor moçambicano, Francisco Noa (2003, p. 271), nas narrativas coutianas, há o “incontornável exercício de nomear”. O autor trabalha com a linguagem, de modo a inventar constantemente, em uma brinciação com as palavras, com a invenção dos nomes dos personagens que é algo que aguça o imaginário, pois como disse o autor, “para entrar naqueles textos eu devia fazer uso de um outro acto que não é ler, mas que pede um verbo que ainda não tem nome”. (COUTO, 2011, p. 118)

É pertinente destacar que “brinciação” é um neologismo utilizado pelo próprio escritor e que Fernanda Cavacas (1999), pesquisadora da obra de Mia Couto, define como ato da criatividade lexical. Essa brinciação se constitui numa característica que marca o estilo do escritor que encanta o leitor com as histórias locais:

O fascínio pelas histórias resulta dessa absoluta necessidade de brincar. Como todos os animais caçadores carecemos dessa aprendizagem ritualizada. Como um gato perante o novelo, assim estamos ante o texto que nos encanta. (COUTO, 1997, p. 59)

A ludicidade que permeia as obras coutianas “é paradoxalmente, de uma seriedade imensa, pois, ao invés de se constituir

1 Recorte da dissertação de mestrado intitulada *Antroponímica coutiana: brinciações do incontornável exercício de nomear* (2020) do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), orientada pelo professor Dr. Marcos Aurélio dos Santos Souza.

como simples passatempo, transforma-se em um jogo de reflexão permanente”. (SECCO, 2000, p. 271) Os trocadilhos, inversões e acréscimo de letras em vocábulos e nos antropônimos levam o leitor a pensar no seu significado. Essa estratégia subverte o sentido das palavras converte a escrita coutiana em “uma arte de pensar não só a linguagem, mas também a história do seu país e do mundo”. (SECCO, 2000, p. 272) E nessa brincadeira com as palavras, com provérbios, pensamentos e com os nomes, que são o foco deste trabalho, Mia Couto incita a refletir seriamente sobre o contexto histórico social moçambicano.

A antroponímica coutiana funciona como “expressão da nomeação como pronunciamento identitário cultural coletivo”. (NOA, 2017, p. 125) Nas narrativas do escritor moçambicano, encontraremos uma onomástica, cujas designações inventam uma antroponímia que remete à história do seu país, em constante restituição dos valores culturais e reinvenção da condição humana.

DINÂMICAS IDENTITÁRIAS: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Muitos são os fenômenos presentes na escrita coutiana de forma a apresentar ao leitor a heterogeneidade discursiva. Neste estudo antroponímico coutiano, alguns elementos se fazem bem presentes aproximando os personagens por sua nomeação como: a ironia, os estereótipos representados por seus personagens numa condição de poder ou de submissão, a repetição e apagamento de nomes, bem como diálogo por meio de temáticas significativas como o mar, além de pitadas filosóficas sobre o ato de nomear. Fazendo uso de tais recursos, o autor deixa explícito seu posicionamento ideológico em buscar erigir as várias vozes da moçambicanidade.

Em suas narrativas, há o diálogo constante e recorrente com as obras de sua própria autoria. É o caso de *Terra sonâmbula* (2007b), *A varanda do Frangipani* (2007a), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), *O último voo do flamingo* (2005) e *Antes de nascer o mundo* (2009a), nas quais as características dos personagens vão sendo costuradas, de forma a apresentar um tecido, uma malha textual que exhibe o panorama cultural do seu país, com as suas múltiplas faces, evidenciando

as múltiplas identidades em suas escritas a inventividade linguística por meio dos neologismos, além da valorização dos saberes da terra e discursos que emanam deste lugar, que é a cultura moçambicana.

NOMES COMO IRONIA

Nas narrativas coutianas, observa-se a nomeação de personagens com carga semântica negativa para demonstrar a inconformidade com o afastamento das tradições africanas em suas narrativas, que representam os espaços moçambicanos. Isso fica visível por meio da atuação de três personagens de três diferentes romances, mas que trarão reflexões importantes em torno de uma temática tão relevante: Miserinha, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003); Nãozinha, de *A varanda do Frangipani* (2007a); Sulplício, de *O último voo do flamingo* (2005).

Inicialmente, pode-se analisar que para alcançar o objetivo pretendido, o autor recorre a nomes inventados a partir das classes gramaticais, utilizando, no caso do nome Miserinha, o substantivo abstrato “miséria”, no diminutivo, saltando para a classe do substantivo próprio, personificando a miséria em uma personagem. Miserinha assim reflete a situação do seu país, ou seja, de precariedade, mas que, apesar do nome, é a que mais está ligada aos saberes locais.

Nãozinha é outra personagem que evidencia a força do advérbio de negação “não”, para alegorizar que cada indivíduo daquele espaço cultural deve se negar a aceitar a morte das tradições.

Sulplício também dialoga com essas personagens, quando transporta no seu nome uma carga semântica negativa, ao fazer esse apelo, essa súplica à manutenção dos costumes, saberes locais.

De forma irônica, Mia Couto se apropria desta carga pejorativa para empreender uma crítica ao afastamento das tradições africanas por parte da população. De forma lúdica, ele brinca com esses nomes trazendo leveza à discussão, como aponta Duarte (2000) ao analisar a ironia presente na obra de Guimarães Rosa, mas percebemos a mesma intenção em Mia Couto, pois “Trata-se de uma ironia que se identifica mais com o humor que tem o mesmo princípio de não dizer o que diz, mas que privilegia

principalmente, em sua construção, a brincadeira, o jogo, o significante”. (DUARTE, 2000, p. 115)

NOMES COMO APAGAMENTO

Alguns personagens na narrativa coutiana não recebem nome, como é o caso do tradutor e sua mãe, em *O último voo do flamingo* (2005). Fulano de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), e Sicrano de *O fio das Missangas* (2009b) também podem ser considerados personagens sem identificação, uma vez que quando não se quer identificar alguém dizemos “fulano, sicrano, beltrano”, exemplos vagos de alguma pessoa sem identificação. “Sendo um universo em que os Nomes próprios têm um elevado poder significativo, o fato de saber cada Nome ou dizer cada Nome adquire um valor particular. Consequentemente silenciar um Nome também significa”. (MACHADO, 2003, p. 147)

Assim como os demais personagens anteriormente mencionados que não foram nomeados ou identificados vagamente, temos um apagamento no nome do narrador do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), Mariano como aponta Macêdo e Maquêa (2007, p. 117): “O narrador Mariano não tem nome, apenas sobrenome já que Mariano é nome de família. O avô Dito Mariano, é falado por várias personagens, é narrado pelo neto, pela continuidade da tradição”. Tanto avô como neto são nomeados de acordo com a tradição dos Malinanes, e por influência portuguesa passou a ser Marianos. De acordo com Costa (2004, p. 344), “a repetição de nomes próprios em diferentes gerações, numa mesma família, encontra-se em muitas sociedades e simboliza a continuidade da família que recria no presente o seu passado”. Contudo, contrariando ao que parece ser uma repetição de nomes, o que ocorre é o apagamento do nome do narrador que “se se desdobra este nome temos uma referência ao título do romance, que vai do espaço ao tempo: ‘mar’ e ‘ano’, inversão do título *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*”. (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 117)

O apagamento através do nome nas narrativas aqui apontado é apenas uma estratégia do escritor, que mesmo negando o nome a tal personagem, nomeia referenciando-o por sua função, por

suas ações, de forma que o protagonista esvazie de si o significado e faça ecoar as múltiplas vozes, de forma a traduzir seu universo cultural.

NOMES COMO REPETIÇÃO

Mia Couto utiliza os mesmos nomes de personagens em narrativas distintas, a exemplo de Estevão Jonas que tanto faz parte do romance *O último voo do flamingo* (2005), quanto do *Terra sonâmbula* (2007b, p. 188), quanto do romance: “– É culpa de Estêvão Jonas, meu marido. É por isso que lhe chamo administrador”.

Porém com os donativos da comunidade internacional, as coisas tinham mudado. Agora, a situação era muito contrária. Era preciso mostrar a população com a sua fome, com suas doenças contaminosas. Lembro bem as suas palavras, Excelência: a nossa miséria está render bem. (COUTO, 2005, p.75)

Fica evidente a corrupção como característica de ambos os personagens. Fica evidente a corrupção como característica de ambos os personagens, tanto na citação de *Terra sonâmbula* (2007b), em que a própria esposa de Estêvão reconhece sua condição de traidor, lhe nomeando “administrador”, quanto nessa citação de *O último voo do flamingo* (2005), em que Estêvão repete a mesma postura do seu xará, em diálogo com o chefe provincial, ele mostra como se aproveira da situação da pobreza local para conseguir com o chefe mais donativos, de forma ilegal, para lhe render recursos financeiros.

Marta também é uma personagem, cuja nomeação tanto aparece em *Antes de nascer o mundo* (2009a) quanto em *A varanda do Frangipani* (2007a, p. 21): “Marta Gimo era mulher de se olhar e lambe os olhos”; “Não pode imaginar como me era imprescindível o trabalho na enfermaria”. (COSTA, 2007a, p.123) “Essa mulher tinha sido enviada pela falecida Dordalma para cuidar do que me restava da infância”. (COUTO, 2009a, p. 153)” O que essas personagens têm em comum, além dos nomes, são suas posturas, seus comportamentos demonstrados no desejo de cuidar. Em *A varanda do Frangipani* (2007a), o cuidado é dedicado aos velhos do asilo,

enquanto em *Antes de nascer o mundo* (2009a) Marta cuida da infância de Mwanito.

São personagens distintos, mas que carregam a mesma postura. De forma cíclica, nome e postura fazem o mesmo percurso, demonstrando um dos princípios elementares da cosmovisão africana que é a circularidade.

NOMES COMO PODER

A figura do colonizador é quase sempre representada pela figura do administrador local. No romance *Terra sonâmbula* (2007b) e em *O último voo do flamingo* (2005), é o personagem Estêvão Jonas quem ocupa essa função. Em *A varanda do frangipani* (2007a), é o personagem Vasto Excelêncio quem cumpre o papel de poderio, símbolo da colonização em solo africano. Suas respectivas esposas também são representadas nessas narrativas como troféus a serem exibidos. Em *Antes de nascer o mundo* (2009a), Silvestre Vitalício, que carrega no segundo nome essa ideia de poder, algo essencial. Apesar de não ocupar uma função pública com *status* de poder como os Estêvãos ou Vasto Excelêncio, ele ocupa outra função também de poder, bem maior, a de “presidente de Jesusalém”, o cargo de mais alto escalão: “– Este é o país derradeiro e vai se chamar Jesusalém”. (COUTO, 2009a, p. 37)

As mulheres desses homens poderosos são descritas como deslumbrantes, recebem nomes que sugerem a beleza que as mesmas possuem. É o caso de Carolinda, esposa de Estêvão Jonas, personagem de *Terra sonâmbula* (2007b). E também de Ermelinda, esposa do outro Estêvão Jonas, que pertence ao romance *O último voo do flamingo* (2005). Ambas carregam na composição do seu nome o adjetivo “linda”, evidenciando a postura da grande maioria dos que estão à frente do poder em querer exibir para a sociedade uma esposa invejada. No caso da namorada de Silvestre Vitalício, a Jezibela, assim como as demais, carrega no nome o adjetivo “bela”. Até aí temos aproximações desses personagens que representam o poder, contudo, de forma irônica Mia Couto quebra nossa expectativa de forma abrupta ao trazer não uma mulher bonita, mas uma jumenta bela que saciava os impulsos sexuais do presidente de Jesusalém todos os domingos. Nesse caso, Jezibela não seria o

troféu, mas uma crítica à forma como muitas vezes a mulher é animalizada. E para um homem selvagem como Silvestre, uma mulher à sua altura.

E quanto aos Estêvão, e a Vasto Excelência, eles seguem com as características típicas relacionadas à sua função como a ganância e o abuso do poder. Ao refletir sobre tais características desses personagens, recorreremos ao que Homi Bhabha postulou sobre a teoria da mímica na sua obra *O local da cultura* (2010), no capítulo intitulado *Da mímica e do homem: a ambivalência do discurso colonial*. Conforme o autor, o discurso da mímica fundamenta-se por meio da ambivalência, uma vez que consiste na representação de uma diferença que outrora fora recusada. Ou seja, a situação de subordinado não é aceita pelo colonizado, contudo, se ele adotar a mímica, se comportará com a mesma postura que antes condenava:

O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma *ambivalência*; para ser eficaz a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. A autoridade daquele modo de discurso colonial que denominei mímica é portanto marcada por uma indeterminação: a mímica emerge como uma representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa. A mímica é, assim, o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se ‘apropria’ do Outro ao visualizar o poder. (BHABHA, 2010, p. 130, grifo do autor)

Temos, então, nesses personagens um efeito da mímica ao perceber a apropriação de atitudes semelhantes a do colonizador ao atuarem em funções que lhes permitem usufruir de certo “poder”, eles agem de forma semelhante àquela que antes era condenada, oprimindo e se configurando com uma ameaça aos seus próprios compatriotas.

NOMES COMO SUBMISSÃO ÀS AVESSAS

Há alguns personagens que são representados com postura de submissão exacerbada nas narrativas coutianas, a exemplo de Chupanga de *O último voo do flamingo* (2005) e Salufo Tuco de *A varanda do*

Frangipani (2007a). Lembremo-nos que o personagem Chupanga desempenha na narrativa uma posição de submissão ao seu chefe, Estevão Jonas, e já evoca no próprio nome uma característica que sinaliza para o verbo “chupar”, indicando a cumplicidade em sugar os benefícios por meio da corrupção do seu chefe, mas também apresenta uma sonoridade que lembra a palavra “capanga”: “termo proveniente da língua quimbundu ‘*kappanga*’, uma bolsa feita de couro de boi, usada para guardar pequenas provisões, além de ser um apetrecho da cultura afro-brasileira, mas que em sentido figurado significa ‘cúmplice’”. (CAPANGA, 2011, grifo do autor)

Salufo Tuco também ocupa uma posição subalterna em *A varanda do Frangipani*, algo que pode ser analisado no segundo nome, quando a expressão “tuco” faz uma analogia a operário, segundo a descrição do *Dicionário Online Português* (2016), o vocábulo significa: “operário que remove a terra, na conservação do leito das ferrovias”. Assim, Salufo Tuco seria aquele subserviente que, no caso da narrativa conserva, mantém as coisas em ordem.

De forma avessa, esses dois personagens que inicialmente representam essa submissão pela função desempenhada, mas não se mantêm submissos o tempo todo, pois em um determinado momento eles rompem com tal postura, evidenciando que nem sempre essa hierarquia era amistosa. Tanto é que em *A varanda do frangipani*, Salufo Tuco, que antecipa no primeiro nome para uma posição de enfretamento da realidade, por meio de “sal”² – espécie de prefixo – que contém na composição do seu nome, apontando para uma ideia de diferença que irá fazer no ambiente em que está inserido. Aquele que inicialmente se mostrava com postura de subserviência foi o mesmo que morreu para libertar os velhos do asilo, daí “ufo”, remeter à ufanía:³ “Seus olhos chispavam quando olhou Salufo suspenso no cata-vento”. (COUTO, 2007a, p. 111) Ele morreu como mártir, sua ostentação foi de fazer a diferença no asilo de São Nicolau. Chupanga, de *O último voo do flamingo* (2005, p. 194), também subverte essa submissão quando: “Chupanga,

2 O sal é o elemento que faz a diferença na culinária, impedindo que alimentos apodreçam. Mesmo naquele ambiente de corrupção, Salufo faz uma diferença agindo de forma a salvar os velhos do asilo.

3 Dentre alguns significados para “ufania”, temos: “ostentação, jactância; vanglória”, de acordo com o *Dicionário Online Português*. Ver: Ufania (2009).

estranhamente, ficou parado. Pela primeira vez, desobedecia ao chefe? Estêvão assistia àquilo atônito”.

Podemos perceber que Mia Couto demonstra essa submissão ora exacerbada, ora às avessas, de modo a representar o contexto moçambicano ao evidenciar a não aceitação, quando há mudança de postura nas ações dos personagens relatando que essas relações nem sempre eram cristalizadas, havia atos de “rebeldia”, atos de “desobediências” necessários para quebrar as hierarquias vigentes.

NOMES COMO METÁFORA DO MAR

A temática do mar é sempre recorrente nas obras de Mia Couto, tanto é que alguns personagens fazem alusão a ele: Mariano, Mariavilhosa. Para Chevalier e Gherrbrant (1989, p. 592), o mar é:

[...] símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimentos, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes, as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que se pode concluir bem ou mal.

Marianinho, personagem de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), compactua desse movimento de ir e vir, sendo considerado por Fonseca e Cury (2008) como “retornado”, isto é, são personagens pelos quais se revelam identidades insuspeitadas ou “recalcadas da nação”. Ele se desacostumou com as feições da terra natal: “[...] você ficou muito tempo fora. Agora, é um mulungo.⁴ Sabe o que lhe digo? Um dedo só não apanha pulga [...]”. (COUTO, 2003, p. 87) O mesmo sentimento daquele que retorna à terra natal se sentindo um estrangeiro, é experimentado pelo narrador de *O último voo do flamingo*

4 “Mulungo” significa branco, de acordo com o glossário de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003). Pode-se dizer que era considerado um estrangeiro em sua própria terra.

Na viagem de regresso, não seria já eu que voltava. Seria um quem não sei, sem minha infância. Culpa de nada. Só isto: sou árvore nascida em margem. Mais lá, no adiante, sou canoa, a fugir pela corrente; mais próximo sou madeira incapaz de fugir do fogo. (COUTO, 2005, p. 48)

Mariavilhosa também faz analogia ao mar, traz no nome a inscrição desse elemento cujo simbolismo se aproxima da água: “Mariavilhosa se ia convertendo em água. Quando entrou no rio seu corpo já era água. E nada mais senão água”. (COUTO, 2003, p. 105)

Tanto Marianinho como Mariavilhosa empreendem essa viagem pelo mar a bordo de um barco: “Para atravessar o mar é necessário um navio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 593), metáfora da travessia. Assim como Mariano que teve que retornar à sua cidade natal, reaprender os valores da sua cultura, atravessando esses dois mundos, Mariavilhosa também transita pelo mar, embarcando num navio disfarçada de marinheiro. O mar, então possibilita esse trânsito cultural, viagens exteriores e interiores.

NOMES COMO ATO DE FILOSOFAR

A sabedoria africana sempre aparece nas reflexões das falas de personagens, sobre variados temas e formas: pensamentos, provérbios ou expressões que validam o conhecimento sobre a vida, a morte, e por que não sobre os nomes? Algumas falas de personagens a respeito do ato de nomear se configuram como pitadas filosóficas de profundidade ímpar, nos fazendo refletir sobre a importância que tem o nome, principalmente na cultura africana. Nos cinco romances analisados, os personagens em várias passagens refletem filosoficamente sobre a antroponímica.

No romance *O último voo do flamingo* (2005, p. 134), Sulpício evidencia a notável importância dada ao nome: “[...] o nome da pessoa é íntimo, como se fosse um ser dentro do ser. Devia haver uma autorização para alguém poder pronunciar o nome de um outro”. O nome é tratado aqui como algo que se deve ter a maior reverência, como se fosse alguém importante, e nesse processo de personificação percebe-se a relevância dada a nomeação.

O personagem Siqueleto de *Terra sonâmbula* (2007b, p. 66-69, grifos do autor) também faz uma reflexão que envolve o seu nome:

- *Meu nome é Siqueleto [...]*
- *'Eu sou como a árvore, morro só de mentira'*
- [...]
- *Que desenhos são estes? Pergunta Siqueleto.*
- *É teu nome, responde Tuahir.*
- *Esse é meu nome?*

Solta os dois da rede. Siqueleto ordena que Muidinga que escreva seu nome no tronco da árvore: *'Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore'*.

Para Maria Nazaré Fonseca e Maria Zilda Cury (2008, p. 29): “A inscrição do nome é a garantia de que a vida e a marca daquele espaço não se extinguirão”. A escrita nesse caso serve de adubo que faz fecundar de vida a árvore, e a terra também propiciaria ao velho Siqueleto sua condição de semente, que daria frutos e perpetuação da aldeia. Essa cena também faz alusão a uma prática comum em algumas regiões da África, em que o cordão umbilical do recém-nascido é colocado numa árvore secreta junto com outro nome também secreto, sendo comum na tradição africana as pessoas terem dois nomes:

Em algumas sociedades africanas, as crianças recebem dois nomes. Um deles é tido como verdadeiro, e nunca revelado a ninguém, temendo seu uso para fins de magia negra. O outro nome, pelo contrário, é dado a público, frisando-se, que, uma vez que não é verdadeiro, nenhum processo cabalístico terá efeito, se o nome for dito com este propósito. (SIMON; OLIVEIRA, 2004, p. 32-33)

O personagem Mwanito de *Antes de nascer o mundo* (2009a, p. 108, grifos do autor) também filosofa quando seu pai lhe dá a tarefa de nomear o rio:

- *Escolha você, meu filho um nome para esse rio.*
- *Não sei, pai. Um nome é uma coisa muito grande para mim.*
- *Então escolho eu: vai chamar-se Rio Kokwana.*
- *Acho bonito. O que quer dizer?*
- *Quer dizer 'avô'.*

Segundo Ana Maria Machado (2003), O ato de nomear confere poder ao nominador, poder que naquele momento estaria nas mãos de Mwanito, porém ele vê nesse ato algo muito grande para ele, uma criança.

Tio Aproximado também expressa sua reflexão “Tudo são nomes, dizia. Nomes e mais nada”. (COUTO, 2009a, p. 73) Nessa afirmação, o personagem reflete sobre a questão de que tudo possui uma nomeação, sejam as coisas, isto, é os substantivos comuns, ou lugares e pessoas, os substantivos próprios. Parece ser algo simples, mas não é, isso se configura na reflexão de que tudo que há neste mundo tem característica, definição dada por um nome que é atribuído a este ser ou coisa.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003, p. 49), Marianinho, de forma profunda, declara: “Não se dá nome às estrelas”. A reflexão que é feita sobre a impossibilidade de nomear as estrelas, metaforiza a impossibilidade de saber da existência de cada uma para nomeá-las, algo que serve para pensar sobre muitas questões da nossa vida que são impossíveis de se ter uma resposta.

Todas essas reflexões acerca do nome proferidas pelos personagens têm em comum a relação com a sabedoria. Todas essas falas vêm repletas de ensinamentos, cujos conhecimentos favorecem uma utilização prática, a serviço da vida cotidiana no contexto dos quais estão inseridos.

Os diálogos empreendidos aqui não se encerram, pois são produtores de sentidos múltiplos. A cada leitura eles se pluralizam, atualizam na relação de outras dinâmicas, de outras aproximações no nível linguístico, sócio-histórico, representando o próprio contexto local onde a pluralidade é captada a cada olhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nomeação dos personagens nas narrativas de Mia Couto se configura como uma ferramenta para discutir as múltiplas identidades, evidenciando que elas surgem quando uma nação partilha os mesmos valores, acontecimentos históricos, hábitos, tradições, ideais, ou aspirações em comum, construindo, dessa forma, e fornecendo símbolos representativos para uma comunidade imaginada. Através das dinâmicas identitárias apresentadas, foi possível perceber a aproximação dos personagens por meio de temas

ou características comuns, realizando vários diálogos com as cinco obras aqui estudadas, como forma de realizar uma brincadeira antroponímica seguindo o estilo do escritor.

Os personagens dos romances *Terra sonâmbula* (2007b), *A varanda do frangipani* (2007a), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), *O último voo do flamingo* (2005) e *Antes de nascer o mundo* (2009a) alegorizam uma invenção de identidade moçambicana através dos nomes que possuem, representando os elementos culturais do seu país, os quais necessitam ser valorizados e fomentados por meio da literatura. Ao nomear, Couto busca referenciar sujeitos na sua cultura:

[...] é comum a identidade ser representada pelo próprio nome, como se o indivíduo buscasse uma certeza sensível. A pessoa tende a predicar-se atributos associados a ela pelos outros, e um deles é o nome, passando este a tornar-se algo próprio. Dessa forma, é como se o nome se fundisse com o indivíduo. É claro não ser o nome sua identidade, mas uma referência que o representa e o torna determinado. (FERREIRA, 2004, p. 85)

Os seres fictícios do escritor moçambicano das obras aqui analisadas se constituem seres em crise, que ora se encontram mais africano, ora mais europeu, numa zona indefinida. Assim, os nomes próprios dos personagens das narrativas são construídos pelo escritor a partir de adjetivações, servindo de predicados, uma vez que estes são transitórios, isto é, podem mudar esclarecendo o quanto as identidades são móveis. Representam o mundo fértil da lógica da linguagem inventiva de Couto, são os seres que trazem a oralidade, tradição, memória, mito a favor de uma moçambicanidade, expondo as riquezas culturais de sua terra.

Nesse universo coutiano, são vislumbrados seres que estão à procura de si mesmos, seres que adotaram a postura do colonizador, seres amargurados, doces, dotados de beleza ou ironia, que transitam pela tradição e modernidade, oralidade e escrita, sonho e realidade, enfim, são personagens que carregam no nome uma força de significação da multiplicidade das identidades moçambicanas. Não cabe aqui limitar, mas sugerir a partir das pistas dadas pelo autor, como rotas nessas incansáveis travessias e diálogos, sempre com o toque lúdico, uma espécie de brincadeira antroponímica, o incontornável exercício de nomear.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2010.
- CAPANGA. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation], 2011. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Capanga>. Acesso em: 3 fev. 2020.
- CARVALHO, R. C.S. *Antroponímica coutiana: brincriações do incontornável exercício de nomear*. 2020 Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2020.
- CAVACAS, F. *Mia Couto: brincriação vocabular*. Lisboa: Mar Além, 1999.
- CHAVES, R.; MACEDO, T. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.
- CHEVALIER, J.; GREERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- COSTA, A. B. As crenças, os nomes e as terras: dinâmicas identitárias das famílias na periferia de Maputo. *Etnográfica*, Lisboa, v. 8, p. 335-354, 2004.
- COUTO, M. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.
- COUTO, M. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.
- COUTO, M. *E se Obama fosse Africano?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- COUTO, M. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.
- COUTO, M. O Gato e o novelo. [Entrevista cedida a] José E. Agualusa. *Jardim Lisboa*, Lisboa, 1997.
- COUTO, M. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COUTO, M. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

- COUTO, M. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DUARTE, L. P. A ironia na obra de Guimarães Rosa ou a capacidade encantatória de um divino embusteiro. In: FONSECA, A.; PEREIRA, R. A. (org.). *Rotas & Imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana: Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000. p. 13-27.
- FERREIRA, R. F. *Afro-descendente: identidade em construção*. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- FONSECA, M.N. S.; CURY, M. Z. F. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MACEDO, T.; MAQUÊA, V. *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.
- MACHADO, A. M. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz dos nomes de seus personagens*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- NOA, F. Modos de fazer mundos na actual ficção moçambicana. In: CHAVES, R.; MACEDO, T. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2003. p. 267-274.
- NOA, F. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Ed. Kapulana, 2017.
- SECCO, C. L. T. R. Mia Couto: E a “incurável doença de sonhar”. In: SEPÚLVEDA, M. C.; SALGADO, M. T. (org.). *Letras em laços*. Rio de Janeiro: Yendis, 2000. p.267-298.
- SIMON, M. L. M.; OLIVEIRA, A. M. *O nome do homem*. Rio de Janeiro: H.P. Comunicação, 2004.
- TUCO. In: DICIO: Dicionário Online de Português. [São Paulo: 7Graus], 2016. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/tuco/>. Acesso em: 9 fev. 2020.
- UFANIA. In: DICIO: Dicionário Online de Português. [São Paulo: 7Graus], 2009. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/ufania/>. Acesso em: 9 fev. 2020.

CAPÍTULO 13

Literatura e pós-abolição

Gênero, raça e mestiçagem em *Clara dos Anjos*

Cíntia Lima

INTRODUÇÃO

Em 1904, já estava pronta a primeira versão do romance *Clara dos Anjos*, que foi publicada somente em 1922, ano da morte de seu escritor, Lima Barreto. O enredo desdobra-se sobre a experiência de uma mulher parda, homônima do título da obra, que foi vítima do crime de defloração por um homem branco. Na sociedade republicana, esse crime era caracterizado pela sedução das mulheres pelos homens através da promessa de casamento, resultando em engano ou fraude.

No romance, Cassi Jones procurou aproximar-se de Clara para satisfazer-se sexualmente e, para seu objetivo, utilizou diversas

artimanhas, que envolveram mentiras sobre seus sentimentos por Clara até o assassinato de pessoas que tentassem, em alguma medida, impedir sua obstinação. Clara dos Anjos, minimamente consciente de sua posição enquanto subalterna numa sociedade estruturada pela hierarquização racial, social e de gênero, vê em Cassi Jones uma possibilidade de ascensão.

Ao refletir sobre os efeitos do racismo na sociedade pós emancipatória, Domingues (2011) escreveu que essa opressão não se findou com o regime escravocrata, mas assumiu novas formas e contornos dentro do contexto republicano. Desse modo, ainda que a abolição tenha se concretizado, as(os) descendentes de africanas(os) continuaram a ser subalternizadas(os) socialmente, sendo associadas(os) ao atraso, ao ócio, à vadiagem e à falta de intelectualidade. Em conformidade com Domingues (2011), quando analisou o racismo e o sexismo na sociedade brasileira, Lélia Gonzalez (1984) evidenciou que a articulação da opressão de raça com a opressão sexista produziu efeitos devastadores sobre os corpos das mulheres negras.

Dessa forma, observa-se que na narrativa de Lima Barreto as personagens devem ser compreendidas dentro de uma dimensão cultural e histórica, na qual suas atuações literárias são elementos importantes para investigação da condição das(os) descendentes de escravizadas(os) no pós-emancipação.

Mediante o exposto, o objetivo deste capítulo é refletir sobre um campo que ainda não foi devidamente aprofundado no Brasil: a história das mulheres no pós-abolição. Utilizando a literatura de Lima Barreto como elemento para a análise histórica, e compreendendo a mestiçagem como resultado de lutas, negociações e acomodações formadas pelos diferentes sujeitos históricos e instituições sociais, objetiva-se neste capítulo compreender e analisar como as acepções de mestiçagem e raça elaboradas pelos pensadores do período republicano são apropriadas e vivenciadas na figura da personagem homônima do seu livro intitulado *Clara dos Anjos* (1998) e sua discussão acerca da questão racial, social e de gênero.

Compreendendo aqui o conceito de raça e mestiçagem enquanto categoria analítica de bases históricas, políticas e culturais, e não a partir de concepções naturalizadas e biológicas. Assim, se faz necessário diferenciar miscigenação de mestiçagem: a miscigenação é um fenômeno biológico e inerente a sociedade humana, isto é, “a troca de genes entre populações mais ou menos contrastadas

biologicamente”. (MUNANGA, 1999, p. 17) Já o segundo parte da noção da mestiçagem envolve o conjunto de tais interações sócio-políticas, que significam os contatos “sociais, psicológicos, econômicos e político-ideológicos”. (MUNANGA, 1999, p. 21)

Por conseguinte, faz-se necessário apontamentos metodológicos acerca da utilização da literatura como documento para compreensão do processo histórico. A produção literária é um horizonte estratégico importante para investigar as tensões existentes no seio de uma estrutura social. Nesse sentido, ainda que a literatura seja um produto destinado ao entretenimento, ela possuiu raízes, isto é, um contexto social, histórico e político, tal qual uma árvore depende do solo para seus frutos. (SEVCNKO, 2003)

Também Denilson Botelho de Deus (2002) e Sidney Chalhoub (2003) evidenciam que a produção literária não é apenas uma metáfora, mas sobretudo uma intervenção na realidade. É um ato social no qual o literato se insere no seu tempo. Desse modo, compreende-se que o escritor apresenta, no momento da produção, seu testemunho sobre os fatos, isto é, sua síntese histórica possível. Nesse sentido, para refletir sobre o romance *Clara dos Anjos* (1998), não se pode perder de vista a trajetória do autor e sua opção por uma literatura engajada que se dedicasse a denunciar o aprofundamento das hierarquizações sociais e raciais com o fim da escravidão.

Lima Barreto nasceu na capital do Império, Rio de Janeiro, oito anos antes da abolição da escravidão – 13 de maio de 1881. Seu pai trabalhou em jornais do Rio de Janeiro e sua mãe era professora, e ambos eram descendentes de escravizados. Perdeu a mãe ainda criança, vítima de tuberculose, e seu pai, devido à vinculação aos liberais, sofreu várias perseguições com a Proclamação da República.

Durante o período em que recebeu instrução escolar, Barreto transitou entre regiões socioeconomicamente distantes, como o subúrbio e o lugar onde estudava. Esse aspecto torna a escrita e o espaço elementos inseparáveis em sua obra, transformando-se numa marca de sua abordagem literária. Devido a isso, Schwarcz (2017, p. 123) escreve que “no conjunto de sua obra o escritor vai elaborando essa geografia íntima, a partir do percurso que empreendia entre os subúrbios e o centro do Rio, e o oposto também”.

Acresce a militância político-literária é um importante aspecto para compreender o autor. Denilson Botelho (2002) dedicou-se aos embates que Lima Barreto desenvolveu em sua época, identificando

o sentido que o autor atribuiu as suas lutas tendo como base sua atuação militante manifestada na literatura e na imprensa, e nas alianças e divergências que marcaram sua trajetória. Botelho (2002) demonstra que o projeto político literário barreteano é demasiadamente complexo, e não pode ser reduzido apenas ao anarquismo ou ao liberalismo reformista.

Devido aos confrontos em que foi submetido, dos desafios, dos entusiasmos e da forma como compreendia o mundo, Lima Barreto introduz em sua literatura a crítica a projetos identitários que objetivavam a exclusão social, racial e de gênero. Ao abordar os estigmas dos descendentes de escravizados, a literatura barreteana disputa com a hegemonia da sociedade brasileira um sentido novo ao cotidiano das relações sociais e raciais no pós-abolição.

Em síntese, este capítulo justifica-se pela necessidade de investigar mais profundamente as vivências e experiências das mulheres de cor. Ainda que as pesquisas sobre o binômio gênero/raça tenha avançado, existem poucos trabalhos a respeito das conexões históricas entre raça e gênero. O silêncio sobre as experiências de mulheres negras e pardas na escravidão e no pós-abolição ainda é presente na historiografia, sendo necessário, portanto, ampliar os horizontes das pesquisas acadêmicas. São necessários questionamentos e perspectivas sobre o papel dessas mulheres na história e sociedade brasileira.

A MESTIÇAGEM VISTA DE BAIXO

A construção da identidade nacional num país racialmente plural foi um dos desafios que surgiram com a abolição da escravidão em 1888. Assim, numa nação que objetivava a manutenção dos valores brancos e cristãos, era necessário debater qual o lugar que as(os) ex-escravizadas(os) ocupavam dentro da construção de uma ideia de Brasil. A raça e a mestiçagem tornaram-se o eixo principal dos debates elaborados pelos intelectuais brasileiros:

O que estava em jogo, neste debate intelectual nacional, era fundamentalmente a questão de saber como transformar essa pluralidade de raças e mesclas, de culturas e valores civilizatórios tão diferentes, de identidades tão diversas, numa única coletividade de cidadão, numa só nação e num só povo. (MUNANGA, 1999, p. 52)

As teses e teorias sobre a mestiçagem sugeriam diferentes desdobramentos para a miscigenação, que iam desde a naturalização dos conflitos entre as três raças até a escatologia civilizacional causada pelos contatos entre a raça branca e os não brancos. Ao escrever sobre os dilemas dos intelectuais sobre a mestiçagem, Souza (2012, p. 2-3) afirma que com o fim da escravidão, surge a “necessidade de assimilar, imagética e politicamente, no contexto de uma nação moderna, o enorme contingente populacional de origem africana, recém liberto do julgo escravocrata”.

Logo, os intelectuais republicanos realizaram verdadeiros contorcionismos para a elaboração de teses e teorias sobre raça e mestiçagem. Em tempos de racialismo científico, a abolição da escravidão forjou as noções de mulata, doméstica e mãe preta a partir da figura da mucama. Gonzalez (1984) explica que a mucama, durante a escravidão, desempenhou o papel de escrava moça que auxiliava nos serviços caseiros e acompanhava pessoas da família e era constantemente abusada pelos senhores. Assim, com o fim da escravidão, as mulheres negras se mantiveram ocupando papéis anteriormente designados, sem significativas alterações.

Dessa forma, o racialismo científico associou as descendentes de africanas(os) à degeneração, à inferioridade e à promiscuidade, sendo consideradas um empecilho para o desenvolvimento nacional. (MUNANGA, 1999; SCHWARCZ, 1994; SOUZA, 2012) Contudo, isso não foi uma imposição natural e inevitável, e a literatura de Lima Barreto se constitui enquanto um importante caminho para aprofundar a discursão sobre mestiçagem, raça e gênero no pós-abolição a partir de um outro ângulo, isto é, o ponto de vista de um intelectual que vivenciou parte desses dilemas.

Em síntese, o capitalismo, o patriarcado, o racismo e as opressões de classe modelaram as experiências e subjetividades das(os) escravizadas(os) e seus descendentes. Devido a isso, a escrita de Lima Barreto é carregada de suor, lágrimas e sangue, em meio a memórias naufragadas pelo racismo. Maria Sandra Gama (2015, p. 11) escreve que as experiências do escritor e o processo histórico atravessam sua literatura, e isso “diz respeito às múltiplas dimensões que compõem a vida de um indivíduo nas quais se articulam, também, sua trajetória individual com as coletivas”.

Entende-se que a crítica de Lima Barreto à sociedade republicana não é somente um recurso literário para promover o

entretenimento, mas sim uma estratégia para insurgir, reinterpretar e resinificar seu contexto. Ao escrever sobre trajetórias de mulheres negras e pardas, evidenciando conflitos e tensões raciais, Lima Barreto denuncia as continuidades do preconceito de cor e gênero após a abolição da escravidão.

O FIM DA ESCRAVIDÃO E O NOVO MUNDO DAS RUAS

O redimensionamento urbano do Rio de Janeiro é um dos elementos da Primeira República, caracterizado pelo “embelezamento” da cidade carioca tendo como principal referencial as cidades europeias. Por trás do discurso de modernização, Lima Barreto denuncia em sua literatura as desigualdades sociais e raciais presentes nas modificações urbanas.

Mediante o exposto, Lilia Moritz Schwarcz (2017) escreve que os primeiros anos do século XX foram marcados por um plano urbanístico de reformas urbanas nos centros das cidades, provocando o deslocamento do centro em direção as regiões mais afastadas. “De acordo com o recenseamento realizado em 20 de setembro de 1906, a população do Rio de Janeiro alcançou o total de 811.443 habitantes, sendo 625.756 domiciliados na zona urbana e 185.687, na suburbana”. (SCHWARCZ, 2017, p.126) Sobre o perfil da população que realizava o deslocamento, “parte desse movimento era composto por uma população sem grandes recursos, um contingente significativo era feito de funcionários públicos”. (SCHWARCZ, 2017, p.128)

Também Alberto Ferreira Filho (1998) evidencia que os códigos reguladores dos grandes centros urbanos após a abolição da escravidão produziram alterações significativas no cotidiano da população liberta, sendo essa população o principal alvo das políticas de ordenação e disciplinarização no mundo das ruas. A higienização do espaço público provocou novos padrões de sociabilidades e reorganização do trabalho e dos costumes.

Com a abolição da escravidão, a ausência de condições de cidadania para os ex-escravizados contribuiu para que a população negra e mestiça se sujeitasse aos piores tipos de trabalho, ocupando as zonas mais distantes do centro da capital. Schwarcz (2017) analisa a nacionalidade dos moradores do bairro suburbano

Méier, cuja composição do censo de 1906 apontava um distrito com uma população majoritariamente brasileira, irremediavelmente miscigenada. O Méier era “marcado por uma classe média baixa que ocupava os fartos cargos do funcionalismo público oferecidos para aqueles que residissem na capital ou em suas cercanias”. (SCHWARCZ, 2017, p. 128)

Enquanto um sujeito que vivenciava o cotidiano suburbano carioca, Lima Barreto inicia *Clara dos Anjos* (1998, p. 2) evidenciando as transformações de infraestrutura no Rio de Janeiro que, camufladas pela concepção de modernização, empurravam a massa empobrecida, negra e mestiça para longe dos centros urbanos. Muito mais do que aproximar o narrador do cenário a partir das descrições, o romance realiza uma crítica ao progresso social e a busca pela modernidade:

A rua em que estava situada a sua casa se desenvolvia no plano e, quando chovia, encharcava e ficava que nem um pântano; entretanto, era povoada e se fazia caminho obrigado das margens da Central para a longínqua e habitada freguesia de Inhaúma. Carroções, carros, autocaminhões que, quase diariamente, andam por aquelas bandas a suprir os retalhistas de gêneros que os atacadistas lhes fornecem, percorriam-na do começo ao fim, indicando que tal via pública devia merecer mais atenção da edilidade.

Barreto revela as contradições entre o espaço, capital e trabalho, realizando críticas à construção das vias públicas nos espaços suburbanos e o abandono do Estado pela manutenção do espaço público. Essa insatisfação com elementos políticos do período republicano está presente na narrativa de *Clara dos Anjos* (1988), sobretudo através da ressemantização dos espaços públicos e “embelezamento” da capital.

Ao comparar a “história dos subúrbios” feita do Machado de Assis, um escritor mestiço de grande importância literária reconhecido pela sociedade brasileira da época, com a abordagem de Lima Barreto, Lilia Schwarcz (2017, p. 124, grifo da autora) escreve que: “Lima guardava uma postura, digamos assim, mais ‘contaminada’. Eles e seu autor faziam parte fundamental dos subúrbios, mas sempre de forma ambígua; eram uma espécie de ‘ser e não ser’”.

DEFLORAMENTO E RELAÇÕES MATRIMONIAIS

Quando analisou o defloramento na sociedade republicana, Sanchez (2017) apontou que eram crescentes as queixas desse crime nas delegacias até o ano de 1940. É possível constatar que os processos criminais eram marcados por diversos discursos de preconceitos de cor e classe. A imposição do casamento da mulher deflorada com seu acusado provocou diversos conflitos, nos quais as concepções sobre honestidade, virgindade, pudor, namoro e padrões de comportamento revelaram como as regras de casamento da sociedade republicana incorporaram as mulheres de cor.

Em suma, ter ou não filhos, casamentos legais e amasiamentos não eram somente escolhas de liberdade pessoal, mas sim influenciadas por um determinado contexto. Diante disso, Ana Cláudia Pacheco (2008) sinalizou que as sociedades sustentadas sobre o racismo, sexismo e capitalismo produziram contradições sobre os corpos de mulheres negras, sobretudo pensando suas experiências culturais diversas, em destaque o ato de amar.

Em síntese, o ato de amar não pode ser analisado apenas do ponto de vista do amor romântico, mas sim identificando de que forma as interseccionalidades de raça, gênero e classe estruturam as escolhas e afetividades. (PACHECO, 2008) Giovana Xavier e Juliana Barreto Farias (2012) ao historicizarem o casamento entre pessoas de cor em Minas Gerais, evidenciaram que desde o século XVIII que o matrimônio era um arranjo que envolvia interesses econômicos, sociais e políticos. Também escreve Farias (2012) que o trabalho era considerado um dote pessoal, e, dessa forma, se constituía enquanto um atrativo poderoso.

Em seu *Diário Íntimo* (1956.), numa anotação referente a 4 de janeiro de 1905, Lima Barreto revela suas preocupações com os namoros de sua irmã, descrita por ele como “uma mulata que se quer salvar”. Assim, percebe-se que a gênese do romance *Clara dos Anjos* envolve os temores do escritor com o destino de sua própria irmã que, como a personagem do livro, “não é nada nesta vida”. (BARRETO, 1988, p. 77) Evidencia-se aqui os conflitos afetivos-sexuais que constituíam as experiências de mulheres pardas e negras, que, não sendo brancas, não poderiam, nas palavras do escritor se “atirar a toda espécie de namoros”. (BARRETO, 1956, p. 75-76)

Ao cobrar da irmã uma conduta moral baseada no recato, Lima Barreto evidencia sobre os sentidos e significados que foram relegados às mulheres de cor após o fim do regime escravista. Sobre isso, Gonzales (1984) escreve que ainda que a abolição tenha acontecido, a concubinação, herança do sistema do escravista, continua sendo permitida, ao passo que existia uma tendência a rejeição dessas mulheres ao casamento.

Mediante o exposto, observa-se que *Clara dos Anjos* (1998) possibilita investigar profundamente as relações afetivo-sexuais de mulheres de cor no pós-abolição. Detrás de uma concepção de amor romântico, as recusas e escolhas de um parceiro ou parceira estavam influenciadas por fatores econômicos, sociais, históricos, culturais, raciais e estéticos. (FARIAS, 2012; PACHECO, 2008)

BRANQUITUDE, COLONIALISMO E ALIENAÇÃO DO NEGRO EM *CLARA DOS ANJOS*

As teorias racialistas elaboradas pelos intelectuais brasileiros no período do pós-abolição reconheciam que as sociedades eram diferentes, mas essas diferenças estavam inseridas dentro de um modelo de hierarquização. A racialização classificou e hierarquizou os seres humanos, e, dentro dessa escala, a civilização branca foi privilegiada. Conforme aponta Lia Vainer Schucman (2012), o desenvolvimento do racismo biológico-social elaborado no século XIX contribui para a ideia de que “há uma raça superior (branco-europeia) detentora de superioridade física, moral, intelectual e estética, dispondo, portanto, de um poder sobre verdades e normas, e aquelas raças que constituem um perigo para o patrimônio biológico”. (SCHUCMAN, 2012, p. 35)

A miscigenação constituiu-se, nesse sentido, como um perigo biológico para uma nação que se imaginava branca:

Segundo as teorias de degeneração, a raça branca se tornaria fraca ou, ainda, infértil com a miscigenação, como atesta o termo utilizado para se referir ao filho de um branco e um negro: mulato, diminutivo para o termo espanhol *mulo*, ou seja, a cria estéril de um cruzamento de égua com jumento. (SCHUCMAN, 2012, p. 35, grifo do autor)

A naturalização, racialização e essencialização dos povos não brancos como inferiores produziu uma “ideologia racial de superioridade branca”. (MUNANGA, 1999, p. 75) Nesse sentido, os estudos sobre o processo de construção da identidade racial nos levam a problematizar como os privilégios de ser branco numa sociedade racializada são legitimados e construídos historicamente: “Assim, a branquitude é ‘um lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade’”. (MUNANGA, 1999, p. 75)

Portanto, a branquitude é um lugar de poder ocupado pelos indivíduos considerados brancos em sociedades hierarquizadas racialmente. Compreender o processo histórico que consolidou a raça branca como um modelo universal de humanidade perpassa pelo entendimento de que “os brancos saíram da escravidão com uma herança simbólica e concreta extremamente positiva, fruto da apropriação do trabalho de quatro séculos de outro grupo”. (CAROLINE; BENTO, 2002, p. 25)

No romance *Clara dos Anjos* (1998), a personagem Cassi Jones é central para entender o lugar ocupado pelo branco dentro do processo histórico do Brasil. Ele e Salustiana Barta de Azevedo, sua mãe, devem ser compreendidos dentro de um contexto histórico-social, refletindo uma determinada visão de mundo da sociedade republicana. Ao introduzir Cassi Jones, Lima Barreto (1998, p. 52) explica a origem do seu sobrenome:

Cassi Jones de Azevedo era filho legítimo de Manuel Borges de Azevedo e Salustiana Baeta de Azevedo. O Jones é que ninguém sabia onde ele o fora buscar, mas usava-o, desde os vinte e um anos, talvez, conforme explicavam alguns, por achar bonito o apelido inglês. O certo, porém, não era isso. A mãe, nas suas crises de vaidade, dizia-se descendente de um fantástico Lord Jones, que fora cônsul da Inglaterra, em Santa Catarina; e o filho julgou de bom gosto britanizar a firma com o nome do seu problemático e fidalgo avô.

O resgate do sobrenome “Jones” está relacionado à sua origem inglesa, e revela que uma das condições da branquitude, dentro de uma sociedade mestiça, é a origem europeia. No desenvolvimento de *Clara dos Anjos* (1998), observamos que a compreensão da mestiçagem

enquanto uma escatologia civilizacional e degeneração da raça branca ganha contornos mais nítidos com Salustiana Barta de Azevedo:

A mãe recebia-lhe a confissão, mas não acreditava; entretanto, como tinha as suas presunções fidalgas, repugnava-lhe ver o filho casado com uma criada preta, ou com uma pobre mulata costureira, ou com uma moça branca lavadeira e analfabeta. (BARRETO, 1998, p. 7)

- Ora, vejam vocês, só! É possível? É possível admitir-se meu filho casado com esta...

As filhas entrevistaram:

- Que é isto, mamãe?

A velha continuou:

- Casado com gente dessa laia... Qual! ... Que diria meu avô, Lord Jones, que foi cônsul da Inglaterra em Santa Catarina - que diria ele, se visse tal vergonha? Qual!

(BARRETO, 1998, p. 75)

Para a mãe de Cassi Jones, a mistura entre as raças era um risco para o avanço do país, pois os negros e mulatos eram inferiores racialmente. Segundo Schwarcz (1994, p. 139-140), “o conjunto dos modelos evolucionistas não só elogiava o progresso e a civilização, como concluíam que a mistura de raças heterogêneas era sempre um erro, e levava à degeneração não só do indivíduo como de toda a coletividade”.

Ainda que Cassi Jones vivenciasse uma conduta imoral contrária aos valores da época, Joaquim dos Anjos, pai de Clara, não era desgosto a possibilidade de casamento entre sua filha e Cassi:

Não gostava também de Cassi. Era, para ele, homem morigerado e trabalhador, um capadócio, um desclassificado, réu de polícia, muitas vezes, de quem tanto mal se dizia; mas, se ele quisesse casar com a filha, apesar de todos os seus maus precedentes, não se oporia. (BARRETO, 1998, p. 56)

Sobre isso, Lima Barreto (1998, p. 19) irá fornecer indícios ao longo do romance:

Na sua vida, tão agitada e tão variada, ele sempre observou a atmosfera de corrupção que cerca as raparigas do nascimento

e da cor de sua afilhada; e também o mau conceito em que se têm as suas virtudes de mulher. A priori, estão condenadas; e tudo e todos pareciam condenar os seus esforços e os dos seus para elevar a sua condição moral e social.

– Você não vê que, se ele se quisesse casar, não escolheria Clara, uma mulatinha pobre, filha de um simples carteiro? Sou teu amigo, Joaquim... - É o que eu penso também - fez Dona Engrácia. - Ele pode achar muitas em melhores condições.... (BARRETO, 1998, p. 56)

A racialização e a dominação colonial resultaram na construção de um mecanismo de hierarquização racial, e como impacto dessas estruturas, é possível apontar a vergonha de si, o complexo de inferioridade e o fascínio pelo branco. (FANON, 2008) Em síntese, numa sociedade estruturada pela hierarquização racial e de gênero, Clara dos Anjos, mulata, mulher e pobre, tem uma posição inferior à de Cassi Jones, homem, branco, bem-nascido e, em tese, descendente de ingleses. Portanto, mesmo com má fama e conduta, seu casamento com Clara dos Anjos era uma forma de ascensão e limpeza racial.

Justamente pela difusão da perspectiva do embranquecimento como consequência do encontro entre as três raças pela ciência, é que Joaquim dos Anjos admitia essa possibilidade de matrimônio: o mestiço, tal qual foi construído, não tem cultura e nem um longo processo histórico como outras raças, e está inserido numa relação de alteridade em que personifica o “Outro” do homem branco. Logo, as imagens sobre a miscigenação que são construídas historicamente produzem vergonha, decepção, alienação e concomitante a isso a identificação com personagens brancos e repulsa à negritude. (KILOMBA, 2010) Assim, “o negro quer ser branco. O branco incita-se a assumir a condição de ser humano”. (FANON, 2008, p. 27)

A construção da branquitude como modelo universal de humanidade foi um mecanismo de negação do estatuto do humano para os povos não brancos. Dialogando com Fanon, observamos que a construção do imaginário negativo sobre o negro contribuiu para que branquitude fosse um ideal a ser alcançado pelos negros e mestiços.

Clara dos Anjos vivencia a rejeição do mundo branco, os entusiasmos amputados e a confinação na condição de cor. No decorrer do romance, a protagonista demonstra se relacionar com o contexto social em que está inserida a partir de dois referenciais: ao mesmo

tempo em que demonstram saber de sua condição enquanto não branca, se identifica com os valores da branquitude. Portanto, enxergam a si mesmos a partir do olhar do outro, em terceira pessoa.

Frantz Fanon (2008) e Aimé Césaire (1978) identificam que a experiência dos descendentes de escravizados no mundo produziu uma alienação identitária. Césaire escreve que:

Eu falo de sociedades esvaziadas de si próprias, de culturas espezinhas, de instituições minadas, de terras coisificadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas [...] Falo de milhões de homens a quem inculcaram sabiamente o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a genuflexão, o desespero, o servilismo. (CESAIRE, 1978, p. 25-26)

Referenciado no complexo de inferioridade construído pelo processo histórico que escravizou africanos, Frantz Fanon (2008) utiliza a abordagem marxista e psicanalista para desenvolver uma categoria analítica, objetivando analisar a experiência vivida do negro. Para Fanon, a cultura, o costume e a estética dos negros e mestiços estavam em contraste com o que era imposto pela branquitude. Isso contribuiu para a criação de dois sistemas de referência que contribuíram para a alienação da identidade negra no colonialismo.

A relação de Clara dos Anjos e Cassi Jones oferece evidências para análise das reflexões de Fanon (2008) e Césaire (1978) sobre a inferiorização e alienação do negro. Clara sentia que sua cor era um empecilho para o casamento com um homem branco.

Quando conversou com ele, meses depois, pela primeira vez, no gradil de sua casa, mais esse retrato se firmou; as suas conversas eram tão inocentes e honestas, falando sempre em empregar-se e casar-se com ela; removendo as objeções e dúvidas que ela punha quanto à viabilidade do casamento deles, com segurança e franqueza; contrapondo, para mostrar a sua possibilidade, à cor dela, além da grande paixão que nutria, a sua pobreza, a oposição dos pais, a sua falta de posição, de saber – o que não permitia a ele aspirar a grandes casamentos vistosos, com mulher mais bem-educada do que ele, mais instruída... O seu ideal era Clara, pobre, meiga, simples, modesta, boa dona-de-casa, econômica que seria, para o pouco que ele poderia vir a ganhar [...] (BARRETO, 1998, p. 72)

Para responder às inseguranças de Clara, Cassi ressaltava seus defeitos – a oposição dos pais, falta de saber, pobreza – que lhes aproximavam. Ao se defrontar com situações que promovem reflexões sobre sua própria identidade, as narrativas descrevem a descentralização da forma como Clara se compreende no mundo e a descoberta de si frente à sua própria cultura. Esse processo ocorre de forma dolorosa e violenta com a recusa do casamento por parte de Cassi Jones para consertar o malfeito.

Num dado momento, Clara ergueu-se da cadeira em que se sentara e abraçou muito fortemente sua mãe, dizendo, com um grande acento de desespero: – Mamãe! Mamãe! – Que é minha filha? – Nós não somos nada nesta vida. (BARRETO, 1998, p. 77)

Essa tomada de consciência, seguida de momentos que representam violência, seja ela física ou psicológica, pode ser relacionada com a pergunta de Fanon. “O que isso significava pra mim”, pergunta Fanon (2008, p. 112), “senão um desalojamento, uma extirpação, uma hemorragia que coagulava sangue negro sobre todo o meu corpo?”.

CONCLUSÃO

De acordo com a análise da obra barreteana, observa-se a importância da literatura para problematizar os dilemas enfrentados pelas mulheres de cor após a abolição da escravidão. Os elementos que legitimavam a escravidão permanecem intactos no imaginário social pós-abolicionista. Lima Barreto empenhou-se em confrontar os fundamentos simbólicos e políticos do conteúdo das raças e o modelo hegemônico da branquitude. É no jogo das possibilidades de sua escrita que emerge uma literatura como forma de intervenção consciente nos rumos sociais.

Clara dos Anjos (1998) possibilita historicizar as experiências vividas individual e coletivamente por Lima Barreto, e de que forma sua literatura performiza essas subjetividades. Através, sobretudo, da discussão acerca das mulheres de cor em paralelo com as teses raciais que acaloravam um Brasil recém-emancipado.

A importância dessa abordagem é justamente problematizar o aprofundamento da hierarquização racial no período republicano e

que influencia o Brasil até os dias atuais. Compreender o lugar que as mulheres de cor ocupavam naquela sociedade é necessário para pensar as relações étnico-raciais e de gênero da nossa temporalidade.

Atualmente, as relações étnico-raciais no Brasil são caracterizadas por um paradoxo. Ainda que tenha revogado o conceito biológico de raça, o Brasil apresenta estruturalmente uma desigualdade histórica que sobrevive na relação do Estado com a população, se refletindo, também, na forma como brancos e não brancos interiorizam os elementos construídos historicamente. A crença na superioridade moral, intelectual e estética dos debates racialistas no século XIX sobrevivem até os dias atuais.

Clara dos Anjos carrega em seu corpo as marcas históricas estruturadas pela escravidão. A “mulata” foi construída no imaginário social brasileiro como um sinônimo de sensualidade e erotismo, conforme aponta Abdias Nascimento (1978, p. 62):

Já que a existência da mulata significa o produto do prévio estupro da mulher africana, a implicação está em que após a brutal violação, a mulata tornou-se só objeto de fornicção, enquanto a mulher negra continuou relegada à sua função original, ou seja, o trabalho compulsório. Exploração econômica e lucro definem, ainda outra vez, seu papel social.

A literatura de Lima Barreto constitui um território politicamente estratégico de críticas à sua época. Sua literatura formulou ressignificações sobre imaginários embranquecidos, evidenciando indivíduos que adoeceram, foram punidos ou morreram pelo “crime de cor”. Sua obra projeta-se como potência na atualidade, trafegando experiências da negritude em águas atlânticas.

REFERÊNCIAS

BARRETO, L. *Clara dos Anjos*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1998.

BARRETO, L. *Diário íntimo – Memórias*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BARRETO, L. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1995. (Coleção Bom Livro).

- BOTELHO, D. *A pátria que quisera ter era um mito: o Rio de Janeiro e a militância literária de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2002.
- CAROLINE, I.; BENTO, M. A. S. *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.
- CHALHOUB, S. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DOMINGUES, P. Um desejo infinito de vencer: o protagonismo negro no pós-abolição. *Topoi Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, p. 118-139, 2011.
- FANON, F. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: Edufba, 2008.
- FERREIRA, A. C. A fonte fecunda. In: PRINSKY, C. B.; LUCA, T. R. (org.). *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2015. p. 61-91.
- FERREIRA FILHO, A. H. Desafrikanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937). *Afro-Ásia*, Salvador, n. 21-22, p. 239-256, 1998.
- GAMA, M. S. *Entre mulheres e fronteiras, um escritor: lugares do feminino na obra de Lima Barreto (1902-1922)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.
- GONZALES, L. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje – Anpocs*, São Paulo, p. 223-244, 1984.
- KILOMBA, G. A Máscara. In: KILOMBA, G. *Memórias do Platation: episódios do racismo cotidiano*. 2. ed. Munster: Unrast Verlag, 2010. p. 33-47.
- MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PACHECO, A. C. L. *“Branca para casar, mulata para “F” e negra para trabalhar”*: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2008.

SANCHES, A. P. A flor da pele: relações raciais e escolhas sexo-afetivas em Salvador de 1900/1940. *Interfaces científicas – Humanas e sociais*, [s. l.], v. 6, p. 29, 2017.

SCHUCMAN, L. V. *Entre o “encardido” o “branco” e o “branquíssimo”*: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, L. K. M. O Espetáculo da Miscigenação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 8, n. 20, p.137-152, 1994.

SCHWARCZ, L. M. Da minha janela vejo o mundo passar: Lima Barreto, o centro e os subúrbios. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 31, n. 91, p.123-142, 2017.

SEVCENKO, N. Introdução. In: SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 27-33.

SOUZA, M. A. S. *Narrativas da mestiçagem*. Vitória da Conquista: Ed. UESB, 2012.

XAVIER, G.; FARIAS, J. B.; GOMES, F. (org.). *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2012.

CAPÍTULO 14

Literaturas indígenas contemporâneas

A poética da heterogeneidade na escrita de Graça Graúna

Randra Kevelyn Barbosa Barros

ESTEREÓTIPOS SOBRE OS POVOS INDÍGENAS E DESCONSTRUÇÃO DE IMAGENS DISTORCIDAS

Os povos originários do Brasil, após sofrerem com séculos de uma política de extermínio que persiste na contemporaneidade, precisaram enfrentar os olhares distorcidos que a sociedade nacional¹

1 A expressão “sociedade nacional” é utilizada no texto para se referir aos não indígenas, indivíduos que não integram alguma dessas comunidades.

tem lançado sobre as comunidades. Essas projeções foram elaboradas a partir de uma visão eurocêntrica que silencia as vozes indígenas sobre as suas próprias histórias, identidades e culturas.

Saber que o veem com curiosidade e desconfiança desperta em Daniel Cabixi (2000, p. 120), indígena Pareci, uma reflexão sobre essas observações: “vi muitas pessoas se postarem diante de mim, um índio, e ficarem horas a olhar-me. Além de me lançarem uma série de perguntas, entre elas, se não existe mais índio brabo”. Essa percepção negativa a respeito dos indígenas, atribuindo-lhes características como selvagem, bárbaro e cruel, corresponde a um dos olhares mais frequentes em relação a esses sujeitos, como explica Gersem Baniwa (2006). Para o antropólogo, essa concepção é difundida desde o início da colonização do país, visto que era necessário justificar o genocídio desses povos no intuito de se apossar de suas terras.

Cabixi (2000, p. 120) segue se questionando a respeito de como enxergam ele e de que forma essas visões retratam uma extrema ignorância acerca do universo indígena:

Esforço-me para penetrar em seus pensamentos. Afinal, um descendente de índios selvagens, descendente de seres mitológicos, índios, está postado diante deles, de calças, camisa e sapatos. Neste momento, a imaginação desse povo simples voa pelo mundo da fantasia. Como será que vive? O que come? Será que ele pensa igual a nós? Será que descende de comedores de gente? Terá ele provado alguma carne humana? Tem ele algum sentimento humano de amor e compaixão? Enfim, percebo que as interpretações e comparações que nos fazem não passam da categoria de animais exóticos que habitam a selva.

As percepções sobre o indígena demonstram estar intrinsecamente ligadas a uma imagem cristalizada no passado, especialmente formulada a partir do olhar europeu documentado em crônicas historiográficas e também na literatura que permanece imutável. O público de Cabixi (2000) transparece uma curiosidade que animaliza esse sujeito, como se ele não fosse humano, participando apenas da “categoria de animais exóticos”. Mas esse indígena real que se apresenta para as pessoas não corresponde ao do imaginário da sociedade nacional, principalmente por estar vestido, usando calças, camisa e sapatos. Seria esse um indicativo de que

esse sujeito foi assimilado pela cultura envolvente e sua identidade indígena foi totalmente apagada? Para se manter indígena, é de fato necessário que o filho da terra² fique em contexto de isolamento nas florestas, sem contato com as práticas culturais exteriores às aldeias? Jesús Martín-Barbero (1997), ao traçar uma análise sobre as dinâmicas culturais em curso na América Latina, acredita ser necessário repensar as visões estereotipadas ainda muito comuns sobre as comunidades indígenas.

Martín-Barbero (1997, p. 260, grifos do autor) afirma que existe “um pensamento populista e romântico, que identificou o índio com o *mesmo*, e este, por sua vez, com o *primitivo*”. Nesse sentido, a essas comunidades são atribuídas as ideias de autenticidade e de pureza das raízes culturais, como se as transformações ao longo dos séculos não tivessem as impactado. O sujeito que se identifica como indígena, mas que não apresenta essas características, teria sido contaminado pela cultura hegemônica e, portanto, perdido sua identidade. Segundo o antropólogo, a dinâmica histórica interfere na constituição das identidades e culturas indígenas, que demandam ser pensadas de maneira impura em virtude da relação com a sociedade envolvente. Nesse sentido, os povos originários da América Latina realizam uma apropriação transformadora de práticas e instrumentos não indígenas – tal como o uso do aparelho gravador em festas tradicionais, explicado por Jesús Martín-Barbero (1997) – com o objetivo de fortalecerem os seus próprios valores culturais.

Em um diálogo que almeja estabelecer com os não indígenas, Daniel Cabixi (2000, p. 121) afirma que gostaria de “dizer que estamos prontos para receber o que de útil a sociedade deles nos oferecer e rechaçar o que de ruim ela nos apresentar. Mas a cegueira etnocêntrica não permite este diálogo franco e sincero”. Há muitos aparelhos e tecnologias utilizados pela sociedade dominante que são úteis para os povos indígenas, tal como a técnica da escrita.

Embora tenha sido introduzida inicialmente no contexto indígena de maneira violenta para concretizar o apagamento de seus

2 O termo “filho/filha da terra” é frequentemente utilizado por Graça Graúna (1999; 2013) como uma forma de chamar as pessoas indígenas. É uma maneira de ressaltar a ligação que os indivíduos estabelecem com a terra. Por isso, consideramos importante adotar o termo neste capítulo.

valores culturais, a escrita pode ser utilizada como instrumento para promover o “diálogo franco e sincero” apontado por Cabixi (2000). Pensando na potencialidade da escrita como uma tecnologia que pode difundir as visões dos filhos da terra para circular até a sociedade nacional, os indígenas constroem um movimento político/literário plural, com diferentes propostas de criação que atendem às suas demandas de vivenciarem diversas configurações de suas identidades. Assim, o ato de escrever contribui para os filhos da terra contestarem o processo de objetificação e se tornarem sujeitos de seu próprio discurso.

EMERGÊNCIA DAS LITERATURAS INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS

Os educadores indígenas se tornam precursores no movimento de se apropriarem da tecnologia da escrita para registrarem narrativas e cantos tradicionais, os quais são utilizados como material didático nas escolas das comunidades. Segundo Maria Almeida (2009), desde 1979, essas publicações atendem à necessidade de proporcionar aos indígenas uma educação diferenciada e intercultural, pautada em priorizar os saberes tradicionais dos filhos da terra, mas também dialogar com os conhecimentos hegemônicos.

Como explica a estudiosa, os professores entendem que há uma motivação política no ato de escrever “relativa à libertação, ao desrecale de vidas passadas e presentes, de línguas emudecidas, de formas subjacentes”. (ALMEIDA, 2009, p. 78) Nesse sentido, o uso da escrita possibilita que esses sujeitos se construam discursivamente para valorizar as culturas indígenas nos espaços de ensino. No entanto, os indígenas “não precisam da escola e da escrita para contar suas histórias, ensinar suas cosmologias, suas tradições sociais, suas línguas. Eles precisam dela para se representarem, representando seu universo, para o mundo fora da aldeia”. (ALMEIDA, 2009, p. 78) Portanto, essas produções alcançam uma circulação mais ampla que ultrapassa o espaço da aldeia, levando também para a sociedade nacional a voz dos filhos da terra.

As obras são organizadas por educadores e marcadas por uma autoria coletiva, visto que diferentes membros da comunidade participam da confecção desses livros, especialmente na elaboração

das ilustrações. Cada povo constrói o seu material de acordo com as práticas sociais e culturais específicas de sua etnia, por isso essas publicações são plurais, multilíngues e diferenciadas. Maria Almeida e Sônia Queiroz (2004, p. 199) explicam que a produção elaborada dentro desses contextos socioculturais suscita a reflexão sobre as literaturas indígenas em “relações com o esforço de aquisição e domínio da escrita, da língua portuguesa, com a luta pela reconquista da terra e pelos direitos civis, com a história da demarcação de terras; suas relações com os usos do livro e as práticas de leitura”. Assim, o gesto escritural dialoga com a necessidade de conquistar o uso da escrita e afirmar reivindicações políticas pela demarcação territorial. Tendo em vista que esses fatores estão presentes nas múltiplas textualidades indígenas, as autoras acreditam que esses “livros da floresta” integram um movimento político/literário protagonizado por esses sujeitos.

Paralelamente ao projeto literário concebido por professores indígenas, desenvolve-se a produção de sujeitos que precisaram migrar de suas comunidades para as cidades e de indivíduos que já nasceram no espaço urbano. Entretanto, esses indivíduos carregam em sua família a marca da ancestralidade e, por isso, se reconhecem como filhos da terra ligados a uma nação indígena. Nesse sentido, Graça Graúna (2013, p. 74) destaca a década de 1970 como “período de gestação da literatura indígena contemporânea no Brasil e no qual praticamente não se falava da existência de manifestações literárias de autoria individual indígena”. A crítica explica que o desconhecimento acerca da existência dessa produção, na época, se refletia em estudos que mapeavam obras de autoria individual indígena em outros países do continente americano, mas ignoravam a possibilidade de este movimento também estar sendo articulado no Brasil.

Graúna (2013, p. 78) assinala que o poema “Identidade indígena”, escrito por Eliane Potiguara em 1975, “inaugurou o movimento literário indígena contemporâneo no Brasil”. Contudo, a crítica ressalta que muitas vezes esse marco é ignorado, principalmente porque o poema foi publicado em formato de livro, posteriormente, em 2004. Além disso, essa produção é desconhecida entre membros de sua própria etnia e outros povos em virtude do processo diaspórico vivenciado pela escritora (nasceu no Rio de Janeiro e seus avós são migrantes nordestinos de origem étnica Potiguara). Embora Eliane Potiguara mostre em seu trabalho poético “a história de resistência

de sua família e de outros parentes indígenas e índios-descendentes” (GRAÚNA, 2013, p. 78), a autora frequentemente enfrenta um processo de negação de sua identidade como indígena pelo fato de não ter sido criada na comunidade de seus ancestrais.

Cabe lembrar algumas discussões temáticas abordadas nessa produção e também o papel desenvolvido pelos escritores indígenas:

No contexto contemporâneo, as manifestações literárias dos povos indígenas na América apresentam semelhanças temáticas, principalmente, na questão relativa aos mais de 500 anos de colonização e outros problemas relacionados aos chamados temas transversais. No tratamento dado ao tema, pouco se tem falado da situação dos escritores e escritoras indígenas. Sua situação não é – como se imagina – um assunto menos importante que outras questões indígenas se considerarmos que os autores e autoras (de diferentes etnias) são formadores de opinião; guardadores dos costumes, do conhecimento ancestral; atuantes, entre outros, na luta pela demarcação de territórios, na luta pela educação diferenciada, pelo direito de expor sua arte, pelo direito à saúde, pelo direito de escrever o outro lado da história e outras questões pertinentes ao universo indígena. (GRAÚNA, 2013, p. 83-84)

A exploração com resquício colonial ainda persiste, colaborando para que as migrações indígenas aconteçam e esses sujeitos se desloquem dos seus territórios tradicionais. Essa discussão se faz presente no gesto escritural dos filhos da terra. Além disso, os autores não apenas escrevem as suas obras, como também são ativistas culturais, visto que promovem eventos para divulgarem os seus livros e lutam pelos direitos dos povos originários. Esses sujeitos também desenvolvem trabalhos como críticos das literaturas indígenas, o que pode ser notado nas publicações científicas de Graça Graúna. Cabe ressaltar que o livro *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil* (2013), escrito por Graúna, consiste em obra pioneira na análise das produções autorais indígenas a partir da perspectiva de uma integrante do grupo.

Graça Graúna (2013) acredita que os indígenas inscrevem suas “auto-histórias” nas produções literárias. Esse termo é pensado pelo ameríndio Georges Sioui (1989), da nação Horum (Canadá),

para refletir sobre como autores indígenas propõem uma releitura da história a partir de seus próprios olhares. Para Graça Graúna (2013), a discussão de Sioui (1989) acerca da auto-história contribui para pensar que o termo é mais adequado do que autobiografia quando se trata dos textos de autoria indígena. Isso porque “a auto-história implica a crítica/escritura, história/memória do indivíduo da nação indígena”. (GRAÚNA, 2013, p. 61) Portanto, o indivíduo sente pertencimento identitário a uma comunidade indígena e busca demarcar, na escrita de sua auto-história, a ligação com os antepassados e contestar a versão dominante da história.

A poeta Márcia Wayna Kambeba (2013, p. 17), por exemplo, constrói sua auto-história por meio da criação literária. A autora acredita que “falar dos povos indígenas, é falar de minha própria história”, pois sua existência está ligada aos valores culturais da nação Omágua/Kambeba. Nesse sentido, Kambeba (2018, p. 63) explica que, na perspectiva indígena, “existe o ‘indivíduo’ que carrega a responsabilidade em sua afirmação de ser quem é Tukano, Kambeba, Guarani, Tembê, Munduruku, Macuxi, Kayapó, Pataxó, Tupinambá, Kocama, [...]”. Por esse motivo, a escrita de um filho da terra geralmente está vinculada a essa coletividade. No caso da poeta, frequentemente expõe em seus textos o universo cultural Omágua/Kambeba.

Márcia Kambeba (2013), além de tratar do legado tradicional indígena, demarca em sua produção a experiência de ser uma Omágua/Kambeba que vive na cidade, por isso discute literariamente que as identidades indígenas não são construídas apenas em aldeias. E estar inserida no contexto urbano, tal como utilizar instrumentos da sociedade dominante, não rasura o seu sentimento de pertencimento a uma comunidade indígena. Os versos da autora sugerem que o compromisso com o grupo, na elaboração de um ativismo literário, pode ser praticado mesmo que a escritora não esteja fisicamente presente em sua comunidade: “mantenho meu ser indígena,/na minha identidade,/falando da importância do meu povo,/mesmo vivendo na cidade”. (KAMBEBA, 2013, p. 23) Assim, os sujeitos indígenas estão em diversos espaços, os quais podem ser utilizados para reforçar o compromisso com a luta coletiva.

Além de construir sua produção crítica, Graça Graúna também integra o movimento de resistência literária empreendido pelos indígenas, como notou-se nos trabalhos de Eliane Potiguara e

Márcia Wayna Kambeba. A auto-história é tecida nos versos de Graúna, assim como a poeta discute outras temáticas em sua escrita, elaborando uma poética da heterogeneidade que se torna fundamental para a compreensão das diversas configurações das literaturas indígenas contemporâneas.

A VOZ POTIGUARA DE GRAÇA GRAÚNA: CONSTRUINDO UMA POÉTICA DA HETEROGENEIDADE

Graça Graúna, assinatura indígena e literária de Maria das Graças Ferreira, nasceu no Rio Grande do Norte, em 1948. É educadora universitária, estudiosa da área de literatura e direitos humanos. Filha do povo Potiguara,³ Graúna atua na universidade com pesquisas científicas voltadas para analisar as produções autorais indígenas, como ocorreu em sua tese de doutorado que deu origem ao livro *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil* (2013). Além disso, possui cinco livros de literatura publicados, sendo a maior parte deles dedicado ao gênero poético, a saber: *Canto mestizo* (1999), *Tessituras da terra. Mulheres Emergentes Edições Alternativas* (2001), *Tear da palavra* (2007) e *Flor da mata* (2014).

A autora, na condição de mulher potiguara que vive na cidade e trabalha na universidade, em sua produção intelectual e literária, busca tanto expressar a sua ancestralidade indígena quanto dialogar com outras discussões e formas poéticas que são do seu interesse. Essa característica demanda analisar os textos da poeta a partir da noção de poética da heterogeneidade, construída textualmente nos poemas de Graúna. O crítico peruano Antonio Cornejo Polar (2000) formula o conceito de heterogeneidade para analisar os conflitos culturais observados nas literaturas latino-americanas. O autor afirma que as produções heterogêneas “se caracterizam pela duplicidade ou pluralidade de signos socioculturais do seu processo produtivo”. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 162) Consequentemente, o

3 Conhecidos como “comedores de camarão”, a nação Potiguara integra a família linguística tupi-guarani, porém fala hoje somente português. Além disso, a maior parte de sua população aldeada vive nos estados do Ceará, Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte (ISA/Instituto Socioambiental).

sujeito e o discurso literário são plurais. No caso de Graça Graúna, tanto as vivências quanto a escrita da poeta são marcadas pela condição heterogênea. No entanto, a poética da heterogeneidade será analisada como uma construção discursiva verificada nos textos poéticos da autora.

Como vemos no poema a seguir, Graúna (1999, p. 50) acredita que é necessário praticar o movimento de releitura da história, discutindo como a dominação colonial impactou as vidas dos primeiros habitantes do país:

Terra à vi\$ta
Perdidos no perdido
os filhos da terra
sem barco
sem arco
sem lança
sem onça
Jogados no mundo
os filhos da terra.
Só o silêncio dos deuses
Pelos (des)caminhos.

O título do poema faz referência ao momento em que os europeus se aproximaram do território indígena. O grito de “Terra à vista” diante do território visualizado se transforma com a simples substituição de uma letra por um símbolo de cifrão, o que denuncia o caráter financeiro das viagens e da colonização. Por vezes, o uso do termo “descobrimento” reforça a ideia de que os colonizadores praticaram um ato heroico e contribuiu para o apagamento dos povos originários desse território. Nesse sentido, Carlos Fausto (2001, p. 51) explica: “quando afirmamos que ‘essas terras virgens foram descobertas por Cabral’, estamos tratando seus habitantes originais, os índios, como se eles não fossem pessoas”. Com isso, perpetua-se o olhar colonialista que tratou esses povos como não pessoas para justificar a expropriação dos indígenas de suas próprias terras. Assim, o cifrão do título expressa esse conjunto de fatores econômicos e de intenções exploratórias dos dominadores.

Na primeira estrofe de “Terra à vi\$ta”, o sujeito poético ressalta que os povos originários ficaram sem rumo após essa exploração e

reforça esse pensamento por meio do pleonasma “perdidos no perdido”. Os filhos da terra estavam “sem barco/sem arco/sem lança/sem onça”. A anáfora “sem” no início dos quatro versos seguidos intensifica a ideia de que os indígenas ficaram desamparados, faltando-lhes vários instrumentos e animais que eram utilizados e caçados em suas culturas. Na segunda parte do poema, a anástrofe – inversão da ordem direta dos versos – em “Jogados no mundo/os filhos da terra” mais uma vez reforça o quanto os povos originários foram despejados da sua própria terra e lançados em um mundo que já não era mais deles. Nesse ponto, é importante destacar que o termo “filhos da terra”, utilizado duas vezes durante o texto, ao invés de recorrer à palavra “indígenas”, sugere o pertencimento desses sujeitos em relação à terra, o que torna ainda mais cruel o processo de desalojamento, pois, nessa ligação, a terra é considerada uma Mãe. (GRAÚNA, 1999)

Para Ailton Krenak (2019), as comunidades veem a Terra como um organismo vivo do qual fazem parte. Essas existências estão intrinsecamente ligadas ao território, por isso a expropriação se torna um processo não apenas de violência física, mas também simbólica ao reprimir o universo cosmológico dessas populações. Diante disso, há “só o silêncio dos deuses/pelos (des)caminhos” (GRAÚNA, 1999, p. 50), visto que até as divindades foram silenciadas nesse processo. O emudecimento é notado na situação de abandono ao qual esses povos e suas divindades foram relegados. Dessa forma, o texto poético expõe literariamente o olhar daqueles que foram excluídos de participarem da construção historiográfica e, assim, traça uma releitura da versão dominante para apresentar um outro lado da história que foi ignorado: o ponto de vista dos filhos da terra.

A poeta se afirma identitariamente como um remo ancestral no qual estão inscritos os saberes e tradições indígenas:

Porantinando
aos Sateré Mawé

Remo
Arma
Memória

Sei dos segredos
dos pesadelos

da solidão
dos anseios

do pranto
das matas
dos rituais
das eras

dos mares
das lutas

das curas
das ervas
Trago sementes do céu
Cultivo os caminhos
conheço o cheiro da terra
Mergulho nos sonhos
porantinando a esperança
pelo rio afora

Sou Remo
Arma
e Memória. (GRAÚNA, 2001, p. 26-27)

O texto é dedicado ao povo indígena Sateré Mawé (Amazonas), que fala sua própria língua e utiliza o termo “porantim” para significar “remo, arma e memória”. No título, a autora usa a palavra no gerúndio para criar o neologismo “porantinando”. O porantim é uma importante peça de madeira, com desenhos geométricos gravados, que compõe a cultura material desse povo e integra sua cosmologia. Esses símbolos geométricos guiam o narrador para contar as histórias tradicionais inscritas em cada face do remo, visto que estes desenhos são concebidos como uma forma de escrita que relata as histórias de origem dessa etnia e das guerras que ocorreram em tempos imemoriais. Com isso, além de apresentar poderes mágicos, o porantim mostra os fundamentos da tradição Sateré Mawé, como explica Sônia Lorenz (2020).

A voz poética, desde o início da estrofe, enuncia o significado de porantim. Na primeira pessoa do singular, de um modo que o sujeito poético e a autora do texto se confundem, afirma que conhece tanto os saberes tradicionais como o sofrimento experimentado pelos indígenas “sei dos segredos/dos pesadelos/da solidão/dos anseios”. (GRAÚNA, 2001, p. 26) Embora o eu poético conheça o pranto e as

lutas, prefere dar ênfase à sabedoria cultivada no contato com a terra, envolvendo rituais, curas e ervas. A maior parte dos versos expressa palavras que trazem essa cultura imemorial dos antepassados. Seguindo ainda sua perspectiva afirmativa, a voz do texto sugere que é uma filha da terra ao levantar a conexão que possui com sementes “trago sementes do céu”, [cultivo] cultivo os caminhos e o [cheiro do solo] (conheço o cheiro da terra)” (GRAÚNA, 2001, p. 27) Todos esses elementos compõem a existência do sujeito poético que sonha e segue “porantinando a esperança/pelo rio afora”. (GRAÚNA, 2001, p. 27) O termo “porantim” no gerúndio indica um contínuo, o remo, arma e memória alimentam a esperança de uma maneira ininterrupta, persistindo de modo constante.

“Sou Remo/Arma/e Memória” sugere que se trata da própria Graça Graúna (2001) falando, pois a poeta carrega consigo a herança ancestral dos povos originários, tal como está inscrita no porantim a memória do povo Sateré Mawé. Nesse sentido, é importante lembrar que essa compreensão de Graúna é compartilhada por muitos autores indígenas, como aborda Kaká Jecupé (2002, p. 8) ao explicar que a sua história está imbricada com cada ser da natureza: “nesse contar eu sou o fluxo límpido da cachoeira e do rio, e de toda água que preenche o grande mar. Eu sou a voz da terra pisada assim como da terra tocada”. Graúna também é a voz da terra e dos povos originários. Assim, ao afirmar que segue porantinando, ela acredita na força da palavra de origem Sateré Mawé para expressar o seu vínculo às culturas indígenas, pois, como “remo, arma e memória”, Graça Graúna (2001) é um artefato no qual estão inscritas a memória coletiva e as histórias ancestrais das sociedades indígenas e procura demarcar essa auto-história em seus poemas.

Os textos “Terra à vista” e “Porantinando” seguem a proposta de que a produção literária indígena no Brasil

é fruto da consciência de que somos um na luta pelo reconhecimento, pela recuperação do nosso território, pelo fortalecimento da nossa cultura, pela afirmação da nossa identidade, pelo respeito às diferenças e pela defesa de nossas raízes. (GRAÚNA, 2017, p. 200)

No entanto, o escritor indígena busca liberdade para poder também debater outras temáticas em sua produção, visto que almeja

romper com a ideia de restrição acerca do que pode ser falado por esse sujeito. E Graúna se insere nesse movimento ao aproximar uni-versos poéticos diferentes em sua escrita.

A autora se expressa utilizando uma forma poética tradicional de origem japonesa, conhecida pela sua concisão: o haicai. Estruturalmente, esse gênero apresenta três versos e é marcado pela ausência de título. Como explica Alice Ruiz (2015, p. 6), nesse tipo de poema, “basicamente se descreve uma cena observada na natureza”. Seguindo esses princípios nipônicos, Graúna geralmente insere haicais em suas publicações ou dedica um livro completo a produções desse gênero, como se nota nos haicais editados em *Flor da mata* (2014). A poeta se mostra atenta ao registrar em seus versos a instantaneidade de cenas da natureza, como é observado no texto abaixo:

No quintal pequeno
um caquizeiro se curva
carregado de pássaros. (GRAÚNA, 2014, p. 39)

Os três versos flagram uma cena aparentemente trivial: o caquizeiro se curvando em virtude da presença de pássaros em seu galho, o que mostra uma imagem simples da natureza. No entanto, o fato de se tratar de um instante pouco observado e admirado, torna esse momento importante para anotação poética na proposta do gênero nipônico. Ademais, cada verso desempenha uma função que dialoga com os princípios tradicionais da poética oriental. Segundo Alice Ruiz (2015, p. 6), “o primeiro [verso] normalmente se refere a uma imagem estática. No segundo se instaura o movimento, alguma coisa acontece. E o terceiro verso manifesta isso. Porém, não como uma conclusão”. No poema de Graúna, há a situação de permanência expressa no primeiro verso “no quintal pequeno”. O elemento ativo do movimento aparece na segunda linha poética “um caquizeiro se curva”. E, no último verso, ocorre uma percepção súbita: “carregado de pássaros”.

Outro aspecto importante no haicai é o fato de que geralmente o eu poético não se mostra presente na cena retratada. Nesse sentido, a autora comporta-se como uma observadora do acontecimento e o registra em seus versos. Dessa forma, tal como ocorre na estética japonesa, “existe um elemento que não se expressa ostensivamente, o ‘eu’ de quem escreve. Quanto menos explícito for o pensamento

do(a) autor(a) no poema, mais haikai este é”. (RUIZ, 2015, p. 6) Logo, em seus versos, Graúna registra o que vê sem demarcar no poema suas impressões, sentimentos e reflexões sobre a imagem observada.

Além de trabalhar com o haikai, a autora explora o poema como um corpo no qual imagens concretas são construídas a partir do uso de letras e palavras para elaborar uma figura. Essa é a proposta da poesia visual ou figurativa, que, segundo Henrique Xavier (2002, p. 163), “consiste em uma forma de arte que procura a união de dois códigos distintos – o verbal e o visual – criando assim uma intrincada e complexa rede intersemiótica”. Com isso, busca-se trabalhar visualmente o poema no espaço da página, as palavras assumem a forma de imagens e, portanto, linguagem verbal e não verbal são combinadas. Graúna (1999, p. 69) interage com essa construção poética em:

À Leila Mícolis, Urhacy Faustino
Ivan Maia, Elson Froes,
Ricardo Corona,
Josely V. Baptista,
Francisco Faria

DO MEIO DA NOITE AO MEIO DO DIA O ESPANTO
DO UNIVERSO RETALHADO EMFATIASA LIMENTA
O POEMA E A VERTIGINOSA FOME DE VENCER O
INTRICADO MUNDO DAS PALAVRAS DA NOITE AO
MEIO DIA TALHOS E FATIAS DOS MUITOS CAMINHOS
DO MUNDO ALIMENTAM A CARTOGRAFIA DO
IMAGINARIO DO CORPOEMA.

O poema não apresenta título, mas possui uma dedicatória em que Graúna homenageia vários poetas. Somado a isso, produz uma ruptura com as estrofes e versos convencionais, pois o bloco de letras impede que o leitor possa visualizar a divisão tradicional de estrofes, assim como a linearidade de versos. À primeira vista, o poema lembra um caça-palavras, o qual exige do público atenção para encontrar palavras que estão escondidas no meio das letras. Com isso, é preciso realizar os agrupamentos das letras para que as palavras sejam reveladas e, posteriormente, seja possível formular frases que apresentarão o conteúdo verbal do poema. Assim, exige-se um esforço do leitor para que este realize as combinações necessárias a fim de compreender o texto. Cabe lembrar que o formato do

caça-palavras já pode ser um indicativo de que o texto verbal tratará do próprio processo de construção do poema, destacando a matéria-prima que o estrutura (letras e palavras).

Realizando o exercício de formar as palavras e as frases, nota-se que o texto reflete sobre o que constitui o poema. A princípio, o trabalho diurno de olhar atentamente e com surpresa para o universo é um gesto que subsidia a construção poética e a necessidade de explorar a potencialidade das palavras “do meio da noite ao meio do dia;⁴ o espanto do universo retalhado em fatias; alimenta o poema e a vertiginosa fome; de vencer o intrincado mundo das palavras”. (GRAÚNA, 1999, p. 69) Mais uma vez é reforçado que o trabalho com a poesia se faz em qualquer período do dia, inclusive de madrugada “da noite ao meio dia”. Nesse sentido, é preciso estar atento para recolher fragmentos do universo “talhos e fatias dos muitos caminhos do mundo [e utilizá-los para construir] a cartografia do imaginário do corpoema”. (GRAÚNA, 1999, p. 69) Ou seja, é preciso elaborar um poema pensando que, mais do que versos e estrofes, esse texto possui um corpo e é necessário trabalhar a forma. Logo, esse poema é um exemplo de “corpoema” que se constitui como um bloco formado por letras e demanda a interação do leitor para participar do processo de formulação de palavras e frases, construindo o sentido.

O haicai e o texto visual mostram que Graça Graúna experimenta diferentes possibilidades de composição, seja inscrevendo em três versos uma cena da natureza pouco valorizada, como ocorre com a árvore se curvando; ou seja desestruturando a organização tradicional de um texto poético para refletir sobre o exercício de construir poemas (metalinguagem). Assim, a autora mostra o quanto o seu fazer poético é marcado pela heterogeneidade.

AS FACETAS HETEROGÊNEAS DA POÉTICA DE GRAÚNA

As produções autorais indígenas revelam a necessidade de esses sujeitos se autorrepresentarem e poderem falar por si, sem

4 Como o poema não apresenta os versos definidos, as frases analisadas são separadas por ponto e vírgula, levando em consideração o ritmo e a pausa na leitura, o que é realizado para fins analíticos.

intermediários. Após séculos de emudecimento, os filhos da terra entendem que, se discursivamente foram criadas representações negativas acerca dos povos originários, é também no campo da produção textual que é preciso abalar esse imaginário e mostrar a existência de escritores indígenas. Esses autores constroem a sua própria auto-história em suas produções, além de exercerem um ativismo literário ao desconstruir estereótipos e difundir a visão dos indígenas sobre histórias, identidades e culturas de diferentes povos originários do Brasil.

Graça Graúna, como mulher potiguara, não só compreendeu o sentido da apropriação transformadora que um indígena pode fazer da cultura dominante como também se apropriou de tecnologias, como a escrita, e de espaços, tal como a universidade, para ecoar a sua voz. No trabalho poético da escritora, nota-se a diversidade temática e estrutural dos textos, ocorrendo também a intersecção de línguas no campo discursivo. É importante lembrar que o grito de “Terra à vi\$ta” dos europeus simbolizou o início do ato de conquista de terras alheias, por meio da violência colonial para silenciar diferentes nações. Torna-se, portanto, necessário reler os acontecimentos históricos a partir da perspectiva indígena para desvelar vozes emudecidas no ato de escrita poética. Cabe a Graça Graúna seguir “porantinando”, inscrevendo em versos, produzidos em língua portuguesa, marcas lexicais dos idiomas indígenas, além de validar: “Sou Remo/Arma/e Memória”. A autora se vê como o remo sagrado do povo Sateré Mawé e, como artefato indígena, imprime o saber ancestral e coletivo dos povos indígenas em sua obra.

O olhar da autora está atento a diversas discussões, que ampliam o repertório de sua escrita. Ao também escolher o haicai para se expressar, em apenas três versos e de maneira concisa, a poeta retrata a cena de um caquizeiro se curvando, um momento simples geralmente ignorado pela visão dominante. Além disso, reflete sobre os elementos que subsidiam a produção de corpoemas, desestruturando a organização tradicional de um texto poético em diálogo com a poesia visual. Aposta ao máximo na visualidade do texto ao elaborar um bloco com letras que devem ser combinadas pelo leitor. Assim, a observação do universo e o trabalho com a linguagem sustentam a produção poética, colaborando para a formulação de sua cartografia.

Dessa forma, as facetas da escrita de Graúna mostram que a autora almeja se expressar literariamente com liberdade, expandindo assim, as discussões recorrentes nas literaturas indígenas ao dialogar com diferentes temáticas, línguas e estruturas do texto poético. Essa pluralidade constrói uma poética da heterogeneidade, evidenciando que a voz potiguara de Graça Graúna é heterogênea e busca o amplo exercício da criação literária.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. I. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- ALMEIDA, M. I.; QUEIROZ, S. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- BANIWA, G. S. L. *O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*. Brasília, DF: Ministério da Educação: Secretaria de Educação Continuada Alfabetização e Diversidade: LACED: Museu Nacional, 2006.
- CABIXI, D. Sou índio. In: MUNDURUKU, D. *O banquete dos deuses: conversa sobre a origem da cultura brasileira*. São Paulo: Ed. Angra, 2000. p. 120-121.
- CORNEJO POLAR, A. *O condor voa: literatura e cultura latino-americana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- FAUSTO, C. História. In: BRASIL. Secretaria de Educação a Distância. Secretaria de Educação Fundamental. *Índios do Brasil*. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2001.p. 49-76.
- GRAÚNA, G. *Canto Mestizo*. Rio de Janeiro: Ed. Blocos, 1999.
- GRAÚNA, G. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- GRAÚNA, G. *Flor da Mata*. Belo Horizonte: Penninha Edições, 2014.
- GRAÚNA, G. Poéticas indígenas: lugar, identidade e memória. In: CHAGAS, S. (org.). *Nas fronteiras da linguagem: língua, literatura e cultura*. Salvador: Edufba, 2017.p. 195-201.

GRAÚNA, G. *Tear da palavra*. Belo Horizonte: Mulheres Emergentes Edições Alternativas, 2007. (Coleção Mulheres Emergentes).

GRAÚNA, G. *Tessituras da terra*. Belo Horizonte: Mulheres Emergentes Edições Alternativas, 2001. (Coleção Mulheres Emergentes).

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Potiguara. *Instituto Socioambiental*, 2014. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/potiguara>. Acesso em: 20 abr. 2020.

JECUPÉ, K. W. *Oré awé roiru'a: todas as vezes que dissemos adeus*. São Paulo: Nova Tribo Cultural, 2002.

KAMBEBA, M. W. *Ay Kakyri Tama/Eu moro na cidade*. Manaus: Grafisa, 2013.

KAMBEBA, M. W. Território, identidade, memória e cultura dos povos da terra. In: KAMBEBA, M. W. *O lugar do saber*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2018. p. 62-63.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LORENZ, S. Sateré Mawé. *Instituto Socioambiental*, 2020. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Sater%C3%A9_Maw%C3%A9. Acesso em: 20 abr. 2020.

MARTÍN-BARBERO, J. Os métodos: dos meios às mediações. In: MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.p. 258-276.

RUIZ, A. *Outro silêncio*. São Paulo: Boa Companhia, 2015.

SIOUI, G. *Pour une autohistoire amérindienne: essai sur les fondements d'une morale sociale*. Canadá: Les Presses de l'Université Laval, 1989.

XAVIER, H. A evolução da poesia visual: da Grécia Antiga aos infopoemas. *Significação*, São Paulo, v. 19, n.17, p. 161-190, 2002.

CAPÍTULO 15

A literatura negra feminina

Um ato de diferenciação para existir

*Lígia Santos Costa***INTRODUÇÃO**

A escrita é ato de emancipação da mulher negra. A sociedade além de invalidar a existência dessa mulher, cria mecanismos de impedimento para a sua fala, a fim de conservar elaborações sociais racistas pautadas muito mais na descaracterização do outro, do que na criação de projetos para o desenvolvimento da coletividade.

Aqui penso na categorização da literatura negra feminina como mais uma estratégia de autonomização das produções literárias de mulheres negras. Na contemporaneidade, é perceptível o aumento da visibilização dessas produções, muito como resultado do trabalho dessas autoras que, quando não encontram acolhimento de

editoras, juntam-se e publicam os seus textos, coletivamente, em antologias, por exemplo.

É preciso destacar também o surgimento de editoras independentes que assumem frente ao mercado editorial a condição de referências na publicação de literatura negra, a exemplo de editoras como a Malê e a Ogum's Toques Negros, e outros avanços que vão desde o alcance de publicações até a consagração de nomes.

Porém, é preciso seguir. E seguir significa uma real estruturação da identidade dessa escrita feminina negra, pois se assim não for, ela corre o risco de espelhar a condição social defasada vivenciada por mulheres negras, quando comparadas à posição de mulheres e homens brancos e também de homens negros, ou seja, comprometida em seus aspectos estruturantes de raça e gênero.

Categorizar a escrita negra feminina é ato de diferenciação para existir e, para consolidar essa categorização, é preciso que sejam discutidas as especificidades de suas autoras. Como exemplo, para problematizar essa diferenciação, é possível pensar na tematização da maternidade vivenciada por mulheres negras que se torna, muitas vezes, uma escolha que se opõe e rivaliza com a vida profissional.

O racismo impõe a essas mulheres a condição violenta de ter que investir uma energia exacerbada na execução de atividades profissionais, para que só assim sejam consideradas competentes. Consequentemente, além do enfrentamento de uma sobrecarga de exigências, mulheres negras sofrem com o comprometimento de interesses pessoais, como tornar-se mãe.

A maternidade é uma realização para algumas mulheres, sejam elas brancas ou negras. Mas as mulheres negras estão mais passíveis a recorrentes adiamentos ou mesmo desistência ora pela crença na incompatibilidade de papéis, mãe e profissional, ora pela fragilização reprodutiva em decorrência de um corpo que envelhece.

Mas há de se pensar também no exercício da maternidade daquelas que não parem filhos, seja por uma opção ou por uma impossibilidade orgânica, mas que gestam e parem livros-filhos que não são sementes que brotam, pois estariam condicionadas a vir a ser algo em um tempo remoto, ou seja, as sementes demandam um tempo-processo de amadurecimento tal qual a cria humana que nasce indefesa e dependente da mãe/cuidadora para poder sobreviver/vingar. A expectativa é que se brote desse ventre árvores-filhos,

desenvolvidas e potentes, frutos que, estes sim, gerarão sementes que fecundarão novas terras-ventres.

Então, seguindo a dinâmica cíclica da vida, é possível pensar na intelectualidade da mulher negra que não surge como imatura semente, mas forte como árvores, simbologia de ancestralidade e sabedoria. É a intelectualidade que cruzou águas atlânticas, que transcendeu dores de açoites para renascer no ventre-intelecto de mulheres negras que escrevem.

Uma escrita de mulheres deslegitimadas por muitos, seja quando seus filhos foram arrancados de seus braços para se tornarem mercadorias de escravizadores; seja quando têm o direito da maternagem usurpado, quando deixam seus filhos aos cuidados de avós, vizinhas ou mesmo sozinhos, para poderem criar os filhos de outras; ou mesmo quando abdicam da maternidade para investir em carreiras, iminentemente ameaçadas, caso não haja uma dedicação exacerbada, mas sempre considerada ou sentida como insuficiente, por causa de recorrentes indagações e subestimações.

O RACISMO E O SEXISMO - ENTRAVES SOCIAIS

É peculiar o racismo vivenciado no Brasil quando comparado a outros lugares, pois ele carrega a máscara da não existência. O discurso da democracia racial deslegitima as manifestações contrárias à prática secular de distinção entre negros e brancos, transformando privilégios em direito garantidos a um grupo social em detrimento de outro enquanto se acredita que o acesso de um, e não do outro, a bens e serviços é resultado, especificamente, do investimento de esforços. Sueli Carneiro (2011, p. 99) destaca:

A defesa intransigente das políticas universalistas no Brasil guarda, por identidade de propósitos, parentesco com o mito da democracia racial. Ambas realizam a façanha de cobrir com um manto 'democrático e igualitário' processos de exclusão racial e social que perpetuam privilégios.

Privilégios esses como a ocorrência de manifestações racistas que não alcançam o seu caráter criminal, pois os discursos de miscigenação negam as diferenças e são implacáveis todas as vezes em que surgem indicativos de penalizações, com a implementação de

atenuantes que banalizam as expressões de ódio e menosprezam as consequências desastrosas resultantes do racismo. Ao indivíduo negro, sobra a educação defasada e o conseqüente subemprego. Burlar essa predeterminação faz da pessoa negra a “fora do lugar”, carregada de um estranhamento que, mesmo quando aceita, continua marcada como estrangeira e uma excepcionalidade.

Grada Kilomba (2019), orientada pela perspectiva psicanalítica, observa o sujeito que nega a existência do racismo ou apresenta uma percepção frágil dele ao tentar torná-lo um conteúdo inconsciente que, frequentemente, vem à tona quando esse sujeito vivencia uma situação estressora. É possível verificar essa ocorrência, por exemplo, no descontentamento de pessoas brancas com a implementação do sistema de cotas para negros em instituições de ensino superior, reivindicando a propriedade sobre universidades públicas – concepção erroneamente criada pela elite brasileira. O sistema de cotas instituído pela Lei nº 13.409 de 29 de agosto de 2012, sancionada pela presidenta Dilma Rousseff, no parágrafo único, artigo 3º, viabiliza mais uma medida de reparação histórica, quando garante:

Em cada instituição federal de ensino superior, as vagas de que trata o art. 1º desta Lei serão preenchidas, por curso e turno, por autodeclarados pretos, pardos e indígenas e por pessoas com deficiência, nos termos da legislação, em proporção ao total de vagas no mínimo igual à proporção respectiva de pretos, pardos, indígenas e pessoas com deficiência na população da unidade da Federação onde está instalada a instituição, segundo o último censo da Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. (BRASIL, 2012, p. 1)

Naomar Almeida Filho (2007) pontua o débito político do país para com as populações ameríndias e africanas em decorrência de práticas genocidas e excludentes que consolidaram disparates sociais, os quais demandarão muito tempo para serem vencidos e superados. Isso porque, mesmo em face da implementação de medidas em prol da diminuição dessas diferenças entre sujeitos brancos e não brancos, as reações contrárias ainda são recorrentes e drasticamente nocivas. O professor segue afirmando que a correção pela via da educação é um dever de todas as instituições universitárias, pois, segundo ele:

A natureza pública da instituição universitária federal, topo do sistema de educação pública, portanto, justifica priorizar – e não privilegiar – alunos de escolas públicas que conseguem atingir níveis de formação que os capacitam para o ensino superior. (ALMEIDA FILHO, 2007, p. 104)

Entretanto o que se ouve, sistematicamente, há quase dez anos de vigência da lei, são manifestações contrárias, as quais Naomar Almeida Filho (2007) chamou de modalidades de reação e suas derivações: crítica pragmática – alegação de inviabilidade das ações afirmativas, por demandarem altos investimentos, por não ser possível definir raça e pela possibilidade de ocorrência de fraudes; resistência – mobilização inconsistente de resistência nos âmbitos individual e social; e, por último, Boicote – posicionamentos explícitos de oposição às reparações.

Sueli Carneiro (2018) discursou em audiência pública convocada pelo então ministro do Supremo Tribunal Federal (STF), Ricardo Lewandowski, em 2010, sobre a constitucionalidade das cotas para pessoas negras nas universidades no Brasil. Nessa apresentação, ela destacou alguns argumentos utilizados pela elite branca que são contrários à continuidade da medida de cotas raciais. Para esse grupo, segundo Sueli Carneiro (2018), a reserva de cotas para negros nas universidades ameaça os fundamentos políticos e jurídicos do país; fere o princípio do mérito; põe em risco a democracia; promove o conflito racial; desconsidera a existência da miscigenação e está pautada no sentido falacioso de racialidade.

Convicta da legitimidade das pautas que dizem respeito à população negra, a filósofa afirma:

[...] as cotas para negros, mais do que uma conquista dos movimentos negros, são parte essencial da expressão da vontade política da sociedade brasileira para corrigir injustiças históricas e contemporâneas que permitem que talentos, capacidades, sonhos e aspirações sejam frustradas por processos de exclusões que comprometem o nosso processo civilizatório. (CARNEIRO, 2018, p. 89)

Após a fala assertiva de Sueli Carneiro, não se faz mais necessárias apresentações de resultados positivos capazes de refutar as reações contrárias às cotas raciais, pois o próprio tempo decorrido e os

avanços obtidos já são provas concretas de que as queixas não estão fundamentadas em cautela a déficits operacionais, mas, sim, são expressões a favor da manutenção de privilégios sustentados pelo racismo estruturante que norteia a compreensão de mundo e ações diárias do brasileiro.

A condição de “impostor”, colada ao indivíduo negro, visa transformá-lo em depositário dos aspectos que o sujeito racista não consegue elaborar em si mesmo, que o faz desenvolver a ideia de que as pessoas negras usurpam seus bens e direitos, lugares e posições ora por se manifestarem violentamente na criminalidade, ora porque reivindicam privilégios e facilidades, a fim de suprir suas limitações e incapacidade. Essas mesmas pessoas seriam favorecidas por medidas assistencialistas não promotoras de desenvolvimento e, sim, mantenedoras de acomodações. Enquanto isso, os indivíduos brancos racistas se enxergam como trabalhadores empenhados e esforçados, injustamente vitimados por políticas que comprometem os seus direitos conquistados por esforços.

Assim como o racismo, o sexismo é um entrave feroz na vida de mulheres negras, pois, constitui mais um elemento desumanizador que retira delas direitos como, por exemplo, o poder sobre o próprio corpo.

Um corpo concebido como de uso e para o trabalho servil, para o trato hipersexualizado e encaixe das frustrações masculinas de homens que violentam mães, irmãs, companheiras e filhas por não suportarem as suas próprias limitações.

Quando abdicamos da gerência do nosso corpo, sofreremos com a ação de homens que não nos veem como parceiras de vida, mas como objetos de manuseio. Isso é constatado quando nos damos conta de que são os nossos corpos negros que mais tombam pela ação feminicida, conforme dados do Instituto de Pesquisa Aplicada (IPEA):

As mulheres jovens foram as principais vítimas, principalmente nas faixas de 20 a 29 anos e de 30 a 39 anos. Mais da metade dos óbitos foi de mulheres negras. Em relação à escolaridade das vítimas com 15 ou mais anos de idade, o grupo com menos de 8 anos de estudo representou pouco mais do que o dobro do grupo com 8 ou mais anos de estudo. (GARCIA et al., 2015, p. 253)

É preciso problematizar a violência contra as mulheres negras e assumir que essa violência é um fator histórico estruturante da sociedade que, tal qual o racismo, reserva às mulheres negras os menores salários, a menor e mais precária escolarização e o menor *status* social. bell hooks, em seu livro *Eu não sou uma mulher? – mulheres negras e feminismo* (2019, p. 64), fala sobre o processo de colonização estadunidense, mas, podemos fazer uso da mesma lente para analisar a nossa colonização:

O racismo de jeito nenhum foi a única causa de vários atos de violência cruéis e sádicas perpetrados por homens brancos contra mulheres negras escravizadas. Tanto o ódio profundo contra as mulheres, que havia sido cravado na psique do colonizador branco pela ideologia patriarcal, quanto os ensinamentos religiosos contra a mulher incentivaram e sancionaram a brutalidade do homem branco contra mulheres negras.

Nas mulheres negras, foram colados os impulsos sexuais animalizados que os colonizadores negavam que eram seus. Como “bons” cristãos, não poderiam assumir a responsabilidade pela selvageria dos atos condenados pela igreja, portanto, era a mulher negra que possuía a culpa pelo mal, consolidando concepções negativas que se estenderam por gerações como, por exemplo, chamar o negrume da nossa pele de a cor do pecado.

Para Stuart Hall, em seu texto “O papel da representação” (2016), o sentido atribuído às coisas do mundo é construído por pessoas que compartilham conceitos. Sendo assim, associar às mulheres negras a ideia de inferiores e estagnadas em um papel de incapacidade e desmerecimento representa a produção de uma cultura racista e sexista. Esta dissemina esse discurso inferiorizante entre seus integrantes, a fim de perpetuar práticas racistas na tentativa de manter o seu lugar de privilégio.

Se as representações sociais de mulheres negras no Brasil destinam a elas apenas a ocupação de lugares subalternizados, alijados do direito à mobilidade de papéis, então, assumir a intelectualização em espaços tradicionalmente reservados a uma cultura heteronormativa e eurocentrada, sofrível e adoecedora, é seguir a contrapelo.

A população negra ao escolher agir contrariamente à submissão às normas canônicas está em consonância com o processo histórico de resistência e enfrentamento dos mecanismos de opressão operados pelo racismo. Especificamente, as mulheres negras, quando privadas de acesso ao conhecimento, aprisionadas na posição de indivíduos que não sabem, infantilizadas, incapazes e dependentes da condução do outro, tendem a promover levantes e assumir autorias.

A insurgência

Em sua discussão sobre o campo intelectual, Bourdieu (2004, p. 190) destaca que escritores considerados marginais sofrem exclusão estética e política, mas que há, no processo de seleção de obras produzidas por esses escritores, um princípio regente que dá a eles a possibilidade de furar as estruturas tradicionais – a constituição de um campo intelectual regido pelo que ele chamou de “[...] sistema de posições predeterminadas abrangendo, assim como os postos de um mercado de trabalho, classe de agentes providos de propriedades (socialmente constituídas) de um determinado tipo”.

Assim seria possível reorientar a indagação “o que escritores fizeram para ser o que são?” para “o que escritores, de diferentes categorias, devem fazer, segundo os interesses sociais, para ocuparem posições oferecidas pelo campo intelectual?”. Pois, ao invés de se constituir em uma universalização do que é preciso ser para alcançar o *status* de escritor, começa-se a entender que a pessoa que escreve provém de realidades diversas e, conforme cada uma delas, são necessários investimentos particulares dos escritores para conseguir o reconhecimento no campo intelectual.

Eis a possibilidade de se pensar a categorização da literatura negra feminina, constituindo um campo intelectual de mulheres negras que, sob a perspectiva de insurgência, fura a rede hegemônica e tradicional da elite intelectual, estruturando um campo independente e autossustentável na abordagem de suas pautas e particularidades.

Cornell West (1999) fala da presença tímida de negros nas organizações acadêmicas e que é preciso dar o passo seguinte para institucionalizar a presença negra dentro desses espaços. Os papéis de intelectualidade são constituídos pelo poder do saber e são orientados

pela perspectiva da colonialidade validada por teorias europeias, cuja hegemonia é garantida pela desconsideração de outros saberes. Esses outros saberes, paulatinamente, têm adentrado os espaços de poder, porém, têm sido caracterizados como discussões marginais acrescentadas aos currículos, como conteúdos transversais ou folclorizados em momentos de comemorações. Eis o que acontece com muitos saberes de mulheres e homens negros, os quais são impedidos de alcançar posições centrais e assumir o *status* de protagonistas. Mas, conforme Michael Foucault (1982, p. 71):

[...] os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade.

Esse sistema de poder reproduz no campo intelectual o processo de exclusão que transcende o aspecto social e revela o seu caráter racial. O rosto do intelectual que figura no imaginário social tem cor e é branco e não negro e essa ideia está consolidada nas diversas instâncias da sociedade. Em periferias, por exemplo, ainda prevalece a desconfiança e o descrédito sobre a produção cultural de sujeitos do lugar, acredita-se que o produto de qualidade pertence e é consumido pelos abastados.

O discurso hegemônico ainda está em poder de uma intelectualidade instituída. Porém, na contemporaneidade, é possível ver segmentos que não se encaixam ao padrão eurocentrado, em especial mulheres negras que, em seu tempo e em seu campo de atuação, têm assumido a própria voz. Desse modo, abdicam das representações que, até então, não falavam das potencialidades dos representados, mas, sim, os olhavam e os traduziam segundo uma lente de privilégios garantidores do exercício do seu poder. É justamente por causa dessas representações, as quais embaçam as suas histórias, que mulheres negras intelectuais têm produzido questionamentos, elegendo referências nas quais se inspiram a fim de se fortalecerem, fazendo-se, elas próprias, referência para outras mulheres.

Mulheres negras que escrevem influenciam, ocupando um espaço de controle que era considerado uma conquista de sujeitos brancos. Portanto, ler a escrita negra feminina significa, para outras pessoas negras, que há quem faça a vez por elas e, por isso, podem dizer: “enfim, uma de nós está no centro do palco”. De maneira extensiva, sentem-se também ocupando espaços. Contudo, a autoria negra deve ser assumida, principalmente, como referencialidade – a prova de que é possível ocupar o lugar de quem tem voz e muito o que falar, seja das dores sofridas pela imposição do silenciamento e objetificação enfrentados por gerações, seja para falar de suas perspectivas de mundo. Estas podem assumir uma ótica fundamentada em uma cosmogonia afro-brasileira e ser considerada, ao invés de ser vista como ameaça aos discursos tradicionalmente convencionados.

Neste ponto do texto, quero evidenciar o sentido de referencialidade, pois acredito ser importante destacar que a literatura negra feminina é uma categoria de escrita capaz de despertar potencialidades daquelas que escrevem, mas, também, daqueles que leem, pois não é uma escrita de narrativas fantásticas produzidas exclusivamente para distrações e entretenimento. Antes, é um referencial para o desenvolvimento de protagonismos. Assim, é comprometida com o processo de resistência e enfrentamento de ideologias hegemônicas que visam a sua obliteração pela mão do racismo que, conforme Cuti¹ (SILVA, 2010, p. 2),

[...] implica em crenças, dominação e ódio. E existe porque gente que acredita nele desenvolve dentro de si os preconceitos (ideias, sentimentos e emoções) contra o diferente e acabam praticando a discriminação (impedimento de acesso ao emprego, humilhação, desprezo, violência etc.) contra tais diferentes.

Manter o comportamento excludente requer um investimento de atitudes que intentam preservar a imobilidade de sujeitos, objetivando que esses tenham sua autoestima adoecida a ponto de não serem capazes de empreender ações reversivas. É, nesse cenário, em face de tantas tentativas de anulação, que mulheres negras intelectuais assumem compromisso com a insurgência. Tal qual como

1 O autor Luiz Silva, assina muitos dos seus textos e se apresenta socialmente como Cuti.

concebida por Cornel West (1999, p. 13), a maior prioridade da intelectualidade negra “[...] deve ser a criação ou a reativação das redes institucionais que promovam hábitos críticos de alta qualidade para propósitos, principalmente de insurgência negra”.

Conforme o modelo foucaultiano traçado por West no texto “O dilema do intelectual negro” (1999), cada sociedade possui um regime de verdade. Este estabelece uma ordem de funcionamento dos poderes instituídos e, para que seja possível atingi-lo, é necessário que grupos, como os intelectuais negros, questionem a fundamentação de cada um e o seu conseqüente valor, transformando-o em um objeto analisável e relativizando *status* universalizados, a fim de viabilizar que outras compreensões de mundo pautem discursos.

Não se trata apenas da conquista de um espaço para existir, mas a refutação de teorias que substimaram a potencialidade da população negra, que patologizaram corpos e mentes de mulheres e homens negros. Os intelectuais negros, ao tomarem a palavra, precisam desdizer conceitos racistas que historicamente foram desenvolvidos para os invalidar, enquanto sujeitos capazes de produzir conhecimento.

A intelectual insurgente é aquela que toma para si a responsabilidade por mover concepções elitistas que excluem manifestações de vozes contrárias, a fim de desenvolver ações pautadas em uma coletividade que visa se estabelecer, mas, também, abrir caminhos para que outras possam exercer plenamente a sua voz.

A determinação de um cânone literário é uma negociação política que define o que a sociedade deve consumir, a fim de orientar um padrão cultural. Quando se tem consciência dessa dinâmica, que extrapola a observação da perspectiva subjetiva, é possível compreender o porquê de inúmeros escritores não terem livre circulação no processo editorial, por exemplo, e também se torna compreensível, mesmo que pouco aceitável, o fato desses escritores permanecerem a margem do campo literário, ora investindo em produções independentes ou somando esforços com outros escritores para a publicação de antologias, ora publicando em editoras menores, que, por características específicas, assumem uma determinada temática para fundamentar a sua existência.

Frente a essa realidade, o que fazer para que a escrita de mulheres negras tenha os seus cânones visibilizados de tal maneira que suas representantes fortaleçam o sentido de pertencimento a

uma coletividade, a ponto de não sucumbirem ao jogo da representação? E no que consiste esse jogo? Eleger um único indivíduo como representante de uma categoria. É óbvio que esse jogo não é e nunca foi de ganha-ganha, mas de ganha-perde. Nele, ganha o mercado editorial, o maior beneficiado, senão o único, camuflando uma prática ideológica muitas vezes excludente, falseada pela bandeira da democracia, a fim de ampliar o contingente de pessoas consumidoras de seus selos. Ganha também, ao menos em parte, o “eleito”, por tornar-se conhecido ou mais conhecido e, em consequência disso, poder aumentar o seu retorno financeiro. Porém, a categoria perde, porque a sua diversidade de falares e falantes permanece silenciada. Sem contar que esse “eleito” pode sofrer um estranhamento dentro do próprio grupo de origem, oje-rizado por seus pares.

Aprender a manejar a teoria e a estética canonizada para poder adentrar e manter-se em espaços de produção de conhecimento é uma estratégia. Mas não é a única. Podemos identificar outras, quando nos debruçamos sobre a produção de escritoras negras que assumiram o seu lugar dentro do campo intelectual. Como por exemplo, já inseridas em territórios de intelectualidade, insurgentemente, contestam a supremacia dos discursos instituídos.

A escritora negra que conhece a dinâmica de exigências da escrita chamada erudita valorizada pela academia, entende que os assuntos os quais tematiza em seus textos a põem em suspeita, revelam a sua condição de estranha, ou seja, o seu não pertencimento aos olhos daqueles inseridos. Estar nesse lugar demanda dela um estado de alerta, o sentimento de não poder errar que aprisiona.

Elas são profissionais que vivem com os olhos do racismo a espreita, como se aguardassem o fracasso, para lembrá-las que o sucesso e o reconhecimento não são bens que podem usufruir. Conhecer a máquina é não se iludir, tal como diz o compositor Gilberto Gil: “Tudo permanecerá do jeito que tem sido” (1984), a não ser que seja incomodado pela insurgência de propulsores sociais.

A intelectualidade

Há muito tempo que o poder está nas mãos de uma intelectualidade instituída, mas também com essa passagem temporal o que se vê é

o fortalecimento de expressões de contrariedade da grande massa. Os marginalizados de todos os segmentos que não se encaixam ao padrão legitimado, inclusive a mulher negra, têm assumido a sua própria voz, têm abdicado de representações que, até então, pouco consideravam as potencialidades dos representados, olhando-os e traduzindo-os, conforme a sua própria lente de privilégios garantidora do exercício do poder. São justamente essas representações que têm prejudicado as histórias de pessoas negras.

A professora Lívia Natália, em seu texto “Intelectuais negras e racismo institucional: um corpo fora do lugar” (2018), estrutura a sua escrita falando sobre a destinação de espaços específicos para as mulheres negras, a cozinha, por exemplo, as quais devem estar sempre prontas para servir os donos da casa. Essa é a representação da obriedade, a imagem construída e consolidada pela sociedade, seja por pessoas brancas ou até por pessoas negras. Afinal, a ação do racismo é sagaz e interfere na elaboração subjetiva também de sujeitos negros, os quais podem introjetar concepções inferiorizantes sobre as quais promovem interdições e comprometem a autonomia e a emancipação desses sujeitos.

Esse imaginário, de tão solidificado, conflita com a ocupação de lugares em que o intelecto é exigência para o desenvolvimento do trabalho. Para as lentes do racismo e do sexismo, a academia não é o *locus* de trânsito de mulheres negras, exceto se estiverem exercendo funções operacionais ao invés de comporem o *corpus* intelectual do lugar. Mas contrariando essa perspectiva, Natália (2018, p. 754) diz:

[...] nosso corpo não nasceu com a disponibilidade para os serviços domésticos, não há o gene do trabalho braçal no sangue das mulheres negras; ocupamos este lugar por contingência, e aqueles que puderem perceber a gravidade desta condição muito poderá fazer pela quebra dos estereótipos que nos perseguem.

Persistir no intento de quebrar esses estereótipos limitantes faz parte do labor das intelectuais negras. É mais uma das tarefas a ser cumprida pela mulher acadêmica, além de ter de dar conta de todos os compromissos inerentes à função aos quais são coladas, há a necessidade de ativação da atenção e tensão excepcionais por não poder errar, nem mesmo deixar escapar o menor detalhe que

possa ser alcançado pelos olhos atentos e inquiridores daqueles descrentes da capacidade e resistência dessas mulheres.

Os investimentos para a manutenção da discriminação racial revelam a construção e estruturação do conceito de branquitude problematizado por Livia Natália no citado texto, definindo-o como “[...] aquilo que sustenta a discriminação racial, vez que se constrói como discurso da diferença rebaixadora, numa tentativa de empreender a fixação dos sujeitos em lugares sociais e históricos a partir da cor da pele”. (NATÁLIA, 2018, p. 756) Trata-se de uma herança escravagista cujo modelo foi revisitado e atualizado no pós-abolição, revelando-se em subestimações e desconfiças quanto às potencialidades da pessoa negra.

A mulher negra acadêmica é a estrangeira em terra hostil que, de maneira recorrente, é lembrada de estar fora do seu lar. A resistência e o enfrentamento são os caminhos apontados pelas mulheres negras que antecederam intelectuais contemporâneas.

Rosane Borges (2016), em alusão ao texto de Gayatri Spivak “Pode um subalterno falar?” (2010), escreve o seu “Agora é que são elas: pode a subalterna falar – escrever?” (2016, p. 102) e endossa a necessidade de resistir ao defender que “[...] a via central para o processo de emancipação passa pela evasão do sítio do silêncio”. Falar e escrever representam a potencialização da mulher negra, considerada, por muitos, incapaz de análises críticas e posicionamentos implicados sobre assuntos de relevância social que, quando não traduzida pelo outro, o sujeito institucionalizado do saber, é insistentemente ignorada como alguém que possui particularidades não satisfeitas com os discursos de universalização e infantilização.

Falar e escrever são afazeres de mulheres negras, mesmo que ainda persistam a desconfiça e as tentativas de boicotes provenientes de espaços acadêmicos, nos quais a presença dessas mulheres é constantemente questionada, construindo-se um campo minado de tensionamentos de ambos os lados. Mas os espaços acadêmicos são também lugares de muita resistência, como observa Borges (2016, p. 103), referenciando Lélia Gonzalez ([199-]):

No rastro de Lélia Gonzalez reagimos ao processo de exclusão do ‘comum’ e disputamos lugar ao centro, problematizando, a partir de olhares e perspectivas próprias do

papel de autoria. A escrita em suas diversas modalidades (política, sociológica, literária, filosófica, antropológica, psicológica, jornalística, ensaísta) é uma via de acesso prioritário para lograr êxito a essa tarefa.

A apropriação do “eu” pela mulher negra significa que ela se libertou das várias amarras presentes em sua subjetividade responsáveis por torná-la vacilante quanto à decisão de se assumir como uma intelectual, quando esse lugar não foi pensado para ela. bell hooks (1995) analisa a constituição da intelectual afro-americana – passível de ser associada à realidade da brasileira – como demasiadamente sofrível, justamente porque a integração mulher negra-intelectualidade tenha, por muito tempo, sido considerada improvável. E o desejo dessa mulher de seguir esse caminho foi classificado como uma excepcionalidade até por ela mesma, ao conceber a intelectualidade como uma condição que transcende a satisfação da vida prática e ameaça o sentido de prazer em viver coletivamente. Entretanto, hooks (1995, p. 468) define intelectual como: “[...] alguém que lida com ideias, transgredindo fronteiras discursivas, porque ele ou ela vê a necessidade de fazê-lo”. Uma ideia diretamente interligada à proposta dos novos saberes de grupos socialmente marginalizados, como as mulheres negras intelectuais que transgridem o sentido dominante de intelectualidade e fazem-se proprietárias de suas vozes e escritas, de modo a negar as contações que apagavam as suas histórias e inserir as temáticas que de fato atravessam as suas vidas e de sua coletividade, dando voz à diversidade.

Se não há acolhimento genuíno às causas minoritárias pelas instâncias representativas do poder, então que sejam criados novos espaços para que as diversidades possam propagar paradigmas que norteiam visões de grupos considerados como marginalizados. Que esses outros espaços consagrem outras categorias de escrita, como a literatura negra feminina, instaurando assim outros parâmetros para a constituição de cânones dentro da escrita negra.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA FILHO, N. *Universidade Nova – Textos Críticos e Esperançosos*. Brasília, DF: Ed. UnB; Salvador: Edufba, 2007.

BORGES, R. Agora é que são elas: pode a Subalterna Falar – Escrever?. In: BORGES, R. *Esboço de um Tempo Presente*. Rio de Janeiro: Malê, 2016. p. 101-105.

BOURDIEU, P. Campo do Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe. In: MICELI, S. (org.). *A Economia das Trocas Simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 183-202.

BRASIL. Lei nº 13.409, de 29 de agosto de 2012. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 149, n. 169, p.1, 20 ago. 2012. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm. Acesso em: 5 jan. 2020.

CARNEIRO, S. *Escritos de uma vida*: Sueli Carneiro. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CARNEIRO, S. *Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

FOUCAULT, M. Os Intelectuais e o Poder. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982. p. 69-78.

GARCIA, L. P.; FREITAS, L. R. S.; SILVA, G. D. M. *et al.* Estimativas Corrigidas de Femicídios no Brasil, 2009 a 2011. *Revista Panam Salud Publica*, Washington, DC, v. 37, n. 4-5, p. 251-257, 2015.

HALL, S. O Papel da Representação. In: HALL, S. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016. p. 31-37.

HOOKS, B. *E eu não sou uma mulher?* – mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HOOKS, B. Intelectuais Negras. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, ano 3, p. 464-478, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>. Acesso em: 27 abr. 2018.

KILOMBA, G. *Memórias da Plantação* – Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

NATÁLIA, L. Intelectuais Negras e Racismo Institucional: um corpo fora do lugar. *Revista da ABPN*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 748-764, 2018. Número especial.

SILVA, L. Quem tem medo da palavra negro?. *Revista Matriz*, Porto Alegre, p. 1-12, 2010.

TEMPO rei. Intérprete: Gilberto Gil. *In: RAÇA Humana*. Intérprete: Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1984. 1 disco, faixa 4.

WEST, C. *O Dilema do Intelectual Negro*. [S. l.]: Basic Civitas Books, 1999.

CAPÍTULO 16

Determinismo e liberdade na trilogia de Antônio Torres

Ana Cristina da Silva Pereira

INTRODUÇÃO

Essa Terra (2004) é o romance aclamado como a obra prima de Antônio Torres, sucesso de público e de crítica, traduzido para Cuba, Argentina, França, Alemanha, Itália, Inglaterra, Estados Unidos, Israel, Holanda, Espanha e Portugal. A densidade dessa narrativa é percebida por meio de situações limites nas quais o personagem Totonhim catalisa uma série de vivências que apresentarão seus desdobramentos em dois outros volumes, *O cachorro e o lobo* (2008) e *Pelo fundo da agulha* (2006).

À luz do existencialismo sartreano, que norteia este capítulo, a configuração da realidade humana de Totonhim, protagonista da trilogia, será interpelada por determinações de ordem externa a ele mesmo, influenciando suas escolhas, ao longo da narrativa. Totonhim, foco central deste estudo, será trágico pelas demandas advindas do desenvolvimento do sistema econômico e pelas imposições ideológicas que o mundo globalizado impõe. Buscamos aqui desenvolver o entendimento de que o personagem central da trilogia se configura como mera realidade humana, conceito desenvolvido pelo existencialismo sartreano para a condição de *nadificação* do homem.

Segundo o existencialismo, o homem é lançado ao mundo e abandonado, sem apoio e sem referência a valores, existindo simplesmente. Posteriormente, poderá vir a desenvolver sua própria essência, a partir das motivações envolvidas em suas escolhas. Assim, a filosofia existencialista é centrada sobre a existência e sobre a liberdade da condição humana. O homem que inicialmente nada é, sente-se como que lançado num cenário com o qual não se identifica, desperto em seu sentimento de angústia. Para Sartre (1987), a angústia é própria da realidade humana, a apontar para a dificuldade humana em conviver com o vazio de ser. O homem é levado a buscar um caminho que o torne *ser-para-si*.

À luz do existencialismo sartreano, observaremos que a subjetividade marcará a configuração da realidade humana particularizando as escolhas e caminhos percorridos pelos personagens da trilogia. Ao focar a motivação dos protagonistas na questão das escolhas, da esperança e do sucesso que acreditam poder obter ao aventurar-se numa outra localidade com condições de desenvolvimento urbano e melhores condições de trabalho, Antônio Torres utiliza sua literatura para nos fazer perceber que um ato individual engaja toda a humanidade, ao modo do existencialismo sartreano.

Para Sartre (1987, p. 6-7), em primeira instância, o homem existe, encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define. Essa definição é dada através de um engajamento que nos responsabiliza não apenas individualmente, pois nossas escolhas são oriundas dos valores de uma coletividade da qual fazemos parte, determinando-nos. Sartre elucida:

Ao afirmarmos que o homem se escolhe a si mesmo, queremos dizer que cada um de nós se escolhe, mas queremos

dizer também que, escolhendo-se, ele escolhe todos os homens. Se por um lado, a existência precede a essência, e se nós queremos existir no mesmo tempo que moldamos nossa imagem, essa imagem é válida para todos e para toda a nossa época. Portanto, a nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, pois ela engaja a humanidade inteira.

A questão da subjetividade, da responsabilidade, da liberdade advindas disso, apresentarão seus desdobramentos em *O cachorro e o lobo* (2008) e em *Pelo fundo da agulha* (2006), outras duas obras que compõem a trilogia. Torres depura sua análise ontológica dos personagens, sobretudo na problematização suscitada por Totonhim, ao longo dos 30 anos em que são apresentados os reflexos das suas escolhas, fazendo emergir as consequências decorrentes delas, sempre tomando como cenário a sua relação com a terra natal. O personagem evoca melancolicamente um sentimento de perda irreparável em relação à realidade que ficara no passado e que é trazida à luz unicamente pela sua memória, a fazê-lo questionar se suas escolhas foram realmente as mais sensatas.

A condição de angústia, que é uma marca característica das reflexões e ponderações de Totonhim por toda a trilogia, reflete esse senso de responsabilidade por saber que suas escolhas engajam a toda a humanidade representada pelo seu povoado natal, Junco, como elucidada Jean Paul Sartre (1987, p. 7), ao afirmar que: “Portanto, a nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, pois ela engaja a humanidade inteira”.

Sartre considera que estamos condenados à liberdade porque, lançados ao mundo, somos obrigados a tomar decisões e a arcar com as suas consequências, visto que o homem é responsável por tudo aquilo que escolhe e faz. A determinação será, pois, limitada, na medida em que quase sempre, será possível modificá-la, reagindo e lutando para transformá-la.

É a própria angústia que constitui a condição de sua ação por pressupor que o indivíduo deve encarar a pluralidade dos possíveis e que, ao escolher um caminho, se dê conta do valor da sua escolha, sendo o único responsável por ela. Para Sartre (1987), há uma ligação fundamental entre o eu e o tu, dada fundamentalmente pelo olhar.

O DETERMINISMO COMO CAMINHO PARA A REALIDADE HUMANA

Tomando como ilustração a ação dos personagens das obras analisadas neste presente texto, observaremos que Nelo, o irmão mais velho de Totonhim, que seguira em êxodo para a metrópole paulistana antes dele, por exemplo, identificava-se com a fala e as roupas dos funcionários do banco que chegaram ao Junco, levando suas propostas de empréstimo junto com vestígios da civilização exterior àquela paragem. Diante da visita inesperada de representantes de uma instituição bancária que chegaram ao Junco com o objetivo de incentivar o cultivo de uma nova cultura agrícola, fornecendo subsídios para isso, Nelo, irmão de Totonhim, se sente motivado a ser como um deles. Escolhe viver como os bancários que chegaram ao Junco representando o progresso de um modelo ideológico considerado superior. A partir desse encontro, esse personagem não só se exila de sua terra, como adota uma nova identidade representativa dessa escolha. É a consciência que este personagem apresenta que promove o reconhecimento de si e do outro com o qual se identifica. Nelo tem despertado em si um sentimento de angústia, através do olhar, que o faz perceber-se distinto daqueles funcionários que representavam o sucesso financeiro por ele almejado. O efeito de olhar o outro e perceber-se diferente, em carência, gera sua redução à condição de objeto, mero ser-em-si, e daí deriva a vergonha, sentimento originário da sua relação com o outro.

De modo similar, Totonhim pode ser identificado como ser-em-si ao distanciar-se de sua identidade nordestina, num processo de des-identificação com (os de) sua terra e escolha de outro modelo. Para Sartre (1987, p. 7),

De fato, não há um único de nossos atos que, criando o homem que queremos ser, não esteja criando, simultaneamente, uma imagem do homem tal como julgamos que ele deva ser. Escolher ser isto ou aquilo é afirmar, concomitantemente, o valor do que estamos escolhendo, pois não podemos nunca escolher o mal: o que escolhemos é sempre o bem e nada pode ser bom para nós sem o ser para todos.

Partindo especificamente do local que se configura como o presente real e temporal, Antônio Torres apresenta o homem em sua

universalidade ao levantar motivações que estão para além daquelas de ordem econômica, social e ideológica. Sobressaem-se também as motivações de ordem subjetiva, que assumem maior relevância sobre as escolhas do personagem central, ainda que o geográfico seja importante, ao considerarmos que o desemprego e falta de perspectiva de ascensão econômica são as causas primordiais que marcam os processos migratórios em diferentes localidades.

Torres (2004) suscita questões de ordem política, existencial e metafísica que são transcendentais à temática do êxodo, urdindo a partir de aspectos físicos e socioeconômicos da região sertaneja, um espaço cênico que estabelece uma interdependência profunda entre a ação, o lugar e as personagens da trama. Não é algo restrito ao Junco, portanto. Trata-se de um problema universal.

A problemática que começa a se afigurar no protagonista d'*Essa Terra* se desdobrará, de modo que esta fissura cultural e identitária se vislumbrará com maior propriedade em *O cachorro e o lobo* (2008), em que se configura a ascensão social de Totonhim em sua inserção na metrópole e na adoção dos padrões de consumo almejados pela comunidade do Junco que tinha no seu irmão Nelo, o modelo idealizado de sucesso. Totonhim, nessa narrativa, acena para o entendimento da existência de motivações outras, para além daquelas de ordem econômica e geográfica que justifiquem o surpreendente processo migratório que fazia milhares de sertanejos buscarem a sorte na cidade grande: "Não me venham, por favor, com as razões da seca, da pobreza, das dificuldades da vida, que isso, por si só, não explica tamanha debandada". (TORRES, 2008, p. 79) Analiticamente, constata que fatores de ordem cultural tem preponderância na motivação dos baianos, ressentidos de serem tratados com toda carga de preconceitos e generalizações imputados aos retirantes nordestinos que buscam melhores condições de vida nas metrópoles do sul do país.

Para Sartre (1987), o ser refugia-se na má-fé para explicar o próprio fato de existir diante da aterradora realidade de não ter uma justificativa para si mesmo. Nessa perspectiva, o homem é habitado por uma falácia, o desejo de ser, que é desejo de fundamentar-se com base no outro que não ele mesmo. Jean Paul Sartre traz o conceito de má-fé para se referir a uma atitude possível diante do vazio de ser que habita a realidade humana.

Os questionamentos filosóficos que Totonhim empreende ao longo de *O cachorro e o lobo* (2008) evidenciam uma tomada de

consciência a respeito dos valores sociais, das ideologias, da cultura de massa e seus desdobramentos e aparecem com todas as suas nuances em *Pelo fundo da agulha* (2006). O autor liga-se ao conteúdo histórico em que transcorre a trama, repercutindo nesses três romances os efeitos decorrentes do momento histórico em que foram escritos. A vida de Totonhim desdobra-se dramaticamente, de indivíduo inserido satisfatoriamente no sistema globalizado de economia, como estável funcionário público e consumidor ativo, até ser finalmente descartado como excedente destituído de força ativa para o trabalho. Totonhim sofre os impactos da transformação econômica que marca a modernidade: em nome do progresso, a sociedade do consumo renova o seu estoque produtivo, descartando como excedentes aqueles que não representam uma maximização do lucro.

Apesar de ter como espaço geográfico uma cidade ficcional do sertão baiano, *Essa Terra* (2004) não pode ser considerado como romance regionalista, visto que a problematização sobre o isolamento do ser, a perda de valores e a desterritorialização são temas universais, que comportam vivências típicas de migrantes que se aventuram a tentar a sorte em uma outra localidade mais desenvolvida economicamente, abrindo mão de uma vida simples, rural, guiada por valores distintos daqueles encontrados numa metrópole.

As aparentes distinções apresentadas por Antônio Torres entre o cenário rural baiano e o cenário urbano eclodem numa similaridade entre a aridez sertaneja e o espaço das cidades grandes. Em *Essa Terra* (2004), os aspectos físico-geográficos da localidade do Junco são ilustrados através de construção descritiva, cuja estilística evoca sentimentos contraditórios no narrador. Exemplifica essa relação contraditória o trecho seguinte no qual Totonhim ressalta os traços de beleza natural da paisagem de sua terra:

O Junco: um pássaro vermelho chamado Sofrê, que aprendeu a cantar o Hino Nacional. Uma galinha pintada chamada Sofraco, que aprendeu a esconder o seu ninho. Um boi de canga, o Sofrido. De canga: entra inverno, sai verão. A barra do dia mais bonita do mundo e o pôr de sol mais longo do mundo. O cheiro de alecrim e a palavra açucena. E eu, que nunca vi uma açucena. Os cacos: de telha, de vidro. Sons de martelo amolando as enxadas, aboio nas estradas, homens cavando o leite da terra. O cuspe do fumo mascado da minha mãe, a queixa muda do meu pai, as rosas

vermelhas e brancas da minha avó. As rosas do bem querer.
(TORRES, 2004, p. 13-14)

Contudo, Totonhim também reconhece o caráter perverso e excludente de sua terra, reagindo em versos destoantes de uma triste paródia, tomada como modelo a partir da “Canção do Exílio” (2021), de Gonçalves Dias, ao afirmar: “Minha terra não tem palmeiras. Tem suco de mata-pasto. Sumo, como se diz aqui. Veneno da melhor qualidade”. (TORRES, 2004, p. 149) Totonhim demonstra, através de seus tristes versos, quão problemática é a sua relação com uma terra que não oferece subsídios de sobrevivência aos seus, e que faz brotar de solo não palmeiras onde cantam os sabiás, mas planta de potente veneno.

Esse sentimento negativo em relação à terra trata-se de uma crítica a uma dada condição social, que se faz presente em qualquer região do mundo. Totonhim, ao longo das narrativas, demonstra paulatinamente estranhamento e repulsa em relação ao espaço geográfico ocupado por seus conterrâneos na metrópole paulistana do qual, aos poucos, se afasta.

Em que pese o fato de Totonhim morar no centro da cidade e como funcionário federal de uma instituição bancária, ser considerado bem sucedido financeiramente em comparação aos seus compatriotas, buscará integrar-se ao meio condizente com sua condição, distanciando-se daqueles estigmatizados em razão de sua cultura, valores e modos de falar. Afasta-se de estigmas associados aos nordestinos, chamados genericamente de baianos. Sua mudança para uma localidade mais urbanizada e desenvolvida promove paralelamente um distanciamento cultural e identitário. Ao inserir-se num contexto desenvolvido que se configura como atributo de *status* social, ele se distancia do seu contexto identitário natal, alvo de estigmas e acirradas discriminações por parte da comunidade dominante.

TRAVESSIAS EM BUSCA DA LIBERDADE

O progresso financeiro confere a Totonhim uma identidade diferente daquela, definida de modo preconceituoso e genericamente pelo termo “pejorativo”. Não interessa a Totonhim a solidez de uma

identidade que não se ajuste às demandas de sua nova condição social. Levado por uma mudança de valores, próprios da modernidade na qual está incluso, Totonhim evidencia uma identidade líquida, de livre curso, diante de uma situação na qual estar fixo e ser identificado não traz vantagens. Esse entendimento dialoga com os estudos de Zigmunt Bauman em *Vidas desperdiçadas* (2005), ao reconhecer que cabe a cada indivíduo usar as próprias ferramentas e recursos para reconfigurar sua identidade, por meio de uma tomada de consciência da sua situação, conforme se nota na citação a seguir:

Tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age- e a determinação de se manter firme a tudo isso- são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’.
(BAUMAN, 2005, p. 17)

Totonhim se distancia de sua identidade de nordestino e se molda à identidade representativa dos valores culturais relacionados à metrópole paulistana. A transformação vivenciada pelo protagonista é própria da sua mudança social de discriminado retirante nordestino em bem-sucedido empregado do Banco do Brasil. Ao se aposentar, será novamente desafiado a moldar-se a outra identidade. No trecho a seguir, o narrador de *Pelo fundo da agulha* (2006, p. 149-150) analisa as motivações de Totonhim e os efeitos sociais provocados pelo êxodo, levando-o a fazer determinadas escolhas que o distanciam de sua gente e da sua identidade nordestina:

Agora, estava ali para provar se era o homem certo para a mulher certa. Tinha a seu favor um emprego que poderia ser considerado ‘de futuro’. No Banco do Brasil. E estava estudando muito para ascender na empresa. Sua desvantagem: o sotaque, a denunciar o imigrante. Teriam os pais dela lido, em algum túnel, muro ou tapume, a inscrição que dizia: ‘Mate um baiano por dia para manter a cidade limpa?’.

As aglomerações humanas têm alterado problematicamente o perfil das cidades, ao desenvolverem o medo urbano do outro, em determinados espaços interditados aos que são considerados

diferentes ou não pertencentes àquela esfera social, conforme assinala Giovanna Zimmermann no artigo “O lugar do outro: a imagem dos traçados urbanos como técnica de separação” (2009). Avalia essa autora: “A cidade possui uma inexorável ligação entre o seu espaço físico, as relações entre seus habitantes e a forma de manutenção e controle dessas relações”. (ZIMMERMANN, 2009, p. 47) Em seu estudo, a autora compreende a necessidade de se tratar os discursos e representações sobre a cidade como construções simbólicas plenamente dotadas de valores sociais, pois quanto mais avançamos no tempo, mais a aceleração dos processos sociais e as modificações dos espaços urbanos tornam-se vertiginosas, mais complexas, a exigirem o estabelecimento de normas de convivência.

Para Zimmermann (2009), as distinções estabelecidas na urbe se configuram como um fator de risco às relações humanas, pela dissolução de valores como a solidariedade, a gentileza e a polidez. Ressalta que a rotulação midiática estereotipada destitui do outro o caráter de semelhante, perdendo-se a motivação de encará-lo como igual, numa estruturação de relações marcada por frieza e distanciamento entre segmentos sociais, econômicos e culturais. Concordamos com a autora, no entendimento de que Totonhim vivencia, na prática, o modo cruel como são abalizadas diferentes identidades culturais e, diante da violência de não ter sua condição de humanidade reconhecida, rompe com as perversas engrenagens que as forças produtivas do sistema reservam aos seus conterrâneos, determinando a sua ação de assumir uma identidade cultural distinta daquela de seus patrícios.

A cultura a ser seguida por Totonhim pauta-se assim com um modelo ideologicamente construído ao longo da história brasileira sobre a representação do que seria considerado como o ideal de civilização, modernidade e superioridade em detrimento de outro modelo que está aliado ao que, infelizmente, ainda hoje, é considerado como modelo de inferioridade e atraso por parcela significativa dos setores hegemônicos de nossa sociedade, que através de seu poder ideológico perpetuam discriminações e desumanizadores juízos de valor.

Frente ao sistema econômico e às injunções que encontra na metrópole, Totonhim repensa sua identidade e faz a escolha que, segundo o seu entendimento, mostra-se como mais segura e valorizada. Rompe com os laços de uma comunidade que não representa

o seu ideal de progresso e modernidade, num processo de des-identificação com os antigos valores representativos daquela coletividade, distanciando-se de sua antiga cultura, avaliada como inferior.

Terry Eagleton, em *A ideia de cultura* (2011), delimita a ideia de cultura a um complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico. Reconhece que a condição de humanidade significa uma comunidade livre de conflitos, na qual primeiramente somos homens para depois sermos cidadãos, admitindo o caráter utópico desses conceitos. Segundo esse teórico, a identidade é uma criação que se forja como suporte ideológico utilizado na manutenção dos valores que interessam aos grupos hegemônicos. Na esteira desse entendimento, compreendemos que o protagonista da trilogia em estudo ajusta-se a uma identidade que ideologicamente é caracterizada como representativa de prestígio e sucesso econômico. Totonhim, bancário, representa o sucesso há muito cristalizado em sua memória e no imaginário da coletividade de onde saiu. Ele ergue uma realidade ao nível do padrão estabelecido como ideal, projetando-se como um modelo ideologicamente positivo. Afasta-se da identidade de retirante nordestino ao incorporar os valores metropolitanos que, acredita, apagarão os estigmas imputados aos baianos e fá-lo-ão o homem “certo” para uma honesta e bem criada moça de família tradicional paulistana.

Totonhim cantarola os versos: “Eu penei, mas aqui cheguei...”. (TORRES, 2006, p. 141) Não obstante, ao contrário do personagem cantado em verso na emblemática canção “Pau de arara” (1968), de Guio de Moraes e Luiz Gonzaga, ele se afasta de suas referências regionais, oprimido que se sente em seus valores culturais. Ao reconhecer as formas de discriminações, violências e preconceitos dirigidos aos seus conterrâneos, sente-se persuadido a adotar a identidade de seu opressor. Em relação aos impactos da ideologia hegemônica sobre a representação da identidade, Terry Eagleton (1997, p. 13) assevera:

A condição de ser oprimido tem algumas pequenas compensações, e é por isso que às vezes estamos dispostos a tolerá-la. O opressor mais eficiente é aquele que persuade seus subalternos a amar, desejar e se identificar com seu poder; [...] se tal dominação deixar, por muito tempo, de propiciar suficiente gratificação a suas vítimas, estas, com certeza, acabarão por revoltar-se contra ela.

A ideologia se refere principalmente às nossas relações afetivas e inconscientes com o mundo, aos modos pelos quais, de maneira pré-reflexiva, estamos vinculados à realidade social, considerando como essa realidade nos atinge, sob a forma de uma experiência aparentemente espontânea, no jogo estabelecido entre as relações travadas na vida social.

Totonhim racionaliza e, diante dos preconceitos contra baianos e nordestinos, sente-se seduzido a enquadrar-se a outro modelo identitário. Busca se enquadrar a um padrão de pertencimento identitário mais seguro e que seja considerado bem-sucedido. Ele age como se as imposições de ordem social fossem o fator mais preponderante para a sua existência, só se desvencilhando desse condicionamento quando, finalmente aposentado, será descartado pelo sistema. Antes disso, busca as escolhas que julga melhor e que sabe serem aquelas enaltecidas como ideais, num processo de atribuição de valores sociais e culturais que são compartilhados por toda a coletividade. As determinações que dirigem sua ação, encontram consonância na análise que Sartre (1987) estabelece sobre as escolhas que forjarão as subjetividades dos indivíduos. Considera que:

Assim, quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável pela sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens. A palavra subjetivismo tem dois significados, e os nossos adversários se aproveitaram desse duplo sentido. Subjetivismo significa, por um lado, escolha do sujeito individual por si próprio, e por outro lado, impossibilidade em que o homem se encontra de transpor os limites da subjetividade humana. É esse segundo significado que constitui o sentido profundo do existencialismo. [...] Escolher ser isso ou aquilo é afirmar, concomitantemente, o valor do que estamos escolhendo, pois não podemos nunca escolher o mal: o que escolhemos é sempre o bem e nada pode ser bom para nós sem o ser para todos. (SARTRE, 1987, p. 16-17)

Ainda que a escolha de Totonhim possa parecer individual, subjetiva e levada por iniciativa própria, na verdade, reitera um paradigma identitário, embasado primordialmente por seu irmão primogênito, estendendo-se a sua mãe, irmãs, tios, primos, família

e conhecidos que reverenciavam os recém-chegados das cidades grandes. Particularmente, o *status* alcançado como funcionário federal confere a Totonhim uma projeção que o distingue como imagem a ser seguida. Sua escolha reflete uma responsabilidade sobre o futuro de toda uma população que projeta nele a ideia de sucesso, à imagem do entendimento sartreano. Sartre (1987, p. 7) assevera: “Sou deste modo, responsável por mim mesmo e por todos e crio determinada imagem do homem por mim mesmo escolhido; por outras palavras: escolhendo-me, escolho o homem”. Totonhim consolida a sua imagem identitária e carrega por toda a vida a responsabilidade por essa escolha, demonstrando um processo de ampliação de sua consciência, sobretudo nas outras obras componentes da trilogia.

Em *O cachorro e o lobo* (2008), Totonhim, já maduro e bem estruturado financeiramente, refaz a viagem de volta ao Junco, após um período de 20 anos, apresentando-nos suas impressões a respeito de sua terra e as repercussões que esta viagem tem sobre si. Nesse romance, a distância temporal permite que Totonhim possa desapassionadamente reconsiderar as escolhas éticas, afetivas e ideológicas deliberadas na juventude. A considerável distância temporal entre o passado da história e o presente da narração favorece uma visão crítica do narrador em relação aos rumos que sua terra tomou ao longo desse período. Constatada, desencantado, que o progresso chegou ao Junco, seguindo um modelo ideológico de cultura e consumo que padroniza locais e pessoas, num mundo globalizado e que incluía, à época histórica em que transcorre a narrativa, a televisão como seu principal instrumento de difusão de valores desse moderno modo de vida. É, pois, com surpresa, que Totonhim constata que Seu Antão, seu pai, não possui esse eletrodoméstico em casa, como se nota na seguinte citação:

Silêncio. É como um prêmio, uma benção, a prova definitiva de que valeu a pena ter vindo a este mundo onde não é preciso fechar os olhos para lembrar que tive uma vida antes e que não é igual à que tenho agora, seja lá o que for que faça a diferença entre uma coisa e outra, cargas e descargas elétricas, trepidações, hora marcada, pressa, sei lá. Parece mentira, mas nesta casa não tem televisão. Silêncio. (TORRES, 2008, p. 34)

A globalização da economia e as conseqüentes mudanças dos paradigmas culturais decorrentes dessa transformação, que buscam conectar a todos no mesmo modelo cultural de consumo, têm reflexos diretos sobre os valores e sobre o modo de vida a serem adotados pela sociedade. Seu Antão apresenta-se como uma exceção a esse modelo de integração e consumismo e talvez, por não ter uma televisão, não sofra tanto os efeitos desse processo de midiatização.

Pierre Nora (1981) constata que o modo de percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituiu uma memória voltada para a herança em sua própria intimidade, pela película efêmera da atualidade, tendo na televisão seu principal meio de difusão. A substituição da memória pela história tem repercussões muito particulares na América Latina, ao considerarmos que as distinções locais, a desigualdade social e a exclusão econômica que atingem grande parte da população latina e brasileira fazem com que os avanços tecnológicos e os aspectos positivos da globalização não contemplem uma (considerável) parcela da população destituída do acesso à aquisição de determinados bens de consumo que passam a ser valorizados como emblemas de *status* pela sociedade.

A memória coletivamente construída ao longo da história era validada pelos mais velhos, narradores que detinham o papel de disseminadores das tradições de toda a coletividade. Com a aceleração da história, o antigo padrão perde espaço para as novas configurações históricas da modernidade, cujo modelo paradigmático incentiva a aquisição de bens que funcionam como simbólicos de sua inserção num estilo de consumo que passa a ser valorizado socialmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A transformação temporal que caracteriza o processo de modernidade, aludida por Bauman em *Globalização: as conseqüências humanas* (1999), opera de maneira mecânica, monótona e impessoal a vida das pessoas. No mundo globalizado em que estão incluídos, indivíduos perdem suas referências territoriais, comunitárias e coletivas, solidamente construídas ao longo da história para agora poderem, através da cultura de massa, perceberem-se como parte

integrante de uma mesma comunidade globalizada que adquire, de tempos em tempos, os mesmos bens de consumo.

Bauman (1999, p. 19) compreende que “as distâncias já não importam, ao passo que a ideia de uma fronteira geográfica é cada vez mais difícil de sustentar no ‘mundo real’”. Nota-se uma fragilização das distâncias territoriais, visto que não há mais fronteiras naturais intransponíveis a serem ocupadas. Essa liquidez de fronteiras repercute diretamente nas escolhas humanas, transformando-as aos (dis)sabores do processo de globalização que abarca a todos, indistintamente. Em consequência desse fato, a sociedade passa a produzir sujeitos ilhados e esmagados por uma abundância de tempo redundante e inútil, no qual nada acontece, mas que tem a televisão como um importante marcador de ações a serem desempenhadas ao longo do dia. Sobre esses efeitos, Bauman (1999, p. 92) esclarece que:

Os habitantes do Segundo Mundo, ao contrário, vivem no espaço, um espaço pesado, resistente, intocável, que amarra o tempo e o mantém fora do controle deles. O tempo deles é vazio: nele ‘nada acontece’. Para eles, só o tempo virtual da TV tem uma estrutura, um ‘horário’ – o resto do tempo escoia monotonamente, chegando e partindo sem exigir nada e aparentemente sem deixar vestígio. Suas marcas acumuladas aparecem de repente, imprevistas e sem serem convidadas.

Ao perceber as transformações culturais e ideológicas que repercutem diretamente sobre a sua terra natal, ao longo da trilogia constata que a imagem singelamente construída em sua memória a respeito de sua terra ficara no passado. Com certa melancolia, Totonhim nota, em suas digressões sobre suas vivências no passado que a realidade do Junco à sua frente se transformou, aproximando-se do padrão de vida e consumo encontrado na metrópole. Melancolia que, aliás, como traço da personalidade de Totonhim, é um componente sentimental marcante e recorrente nas descrições memorialísticas do Junco. No fragmento a seguir, retirado de *O cachorro e o lobo* (2008, p. 134), nota-se tal sentimento do protagonista, frente à realidade com a qual se depara:

Já não vejo casas, gente, bois, ovelhas e cavalos nos pastos, galinhas e cachorros nos terreiros. O que há são as cercas de

macambira e arame farpado, cancelas trancadas a cadeado. ‘Muitos pastos e poucos rastos. Uma só cabeça para um só chapéu. Um só rebanho para um só pastor’. Nenhum rebanho, na verdade. Nenhum pé de feijão. Quem quiser que compre no supermercado.

A melhoria das condições socioeconômicas e seus reflexos nos processos de aquisição de mercadorias são refletidos em toda parte, incluindo aí o pequeno povoado natal do protagonista. Inserindo-se num paradigma da modernização e de regras impostas pelo modelo econômico, o Junco eleva-se a um padrão de consumo que pode ser encontrado em qualquer outra localidade do mundo com o mínimo de acesso a itens até então restritos aos centros urbanos.

Paralelo a esse processo de ampliação da possibilidade de aquisição dos bens de consumo, observa-se um apagamento da memória coletiva que mantinha as antigas distinções históricas. A esse respeito, Pierre Nora, em *Memória e história: a problemática dos lugares* (1981, p. 7), suscita a seguinte reflexão: “Pensemos nessa mutilação sem retorno que representou o fim dos camponeses, esta coletividade memória por excelência cuja voga como objeto da história coincidiu com o apogeu do crescimento industrial”. Por compreender que o mundo inteiro se alinhou a esse fenômeno conhecido por mundialização, que promove o apagamento das “ideologia-memória” responsáveis por assegurar a transmissão de valores de uma dada coletividade, esse autor defende que o desmoronamento central de nossa memória só é um exemplo do alcance da mundialização na qual estamos inseridos. Categoricamente afirma que a aceleração da história acarretou uma ruptura com o passado e promoveu o esfacelamento da memória, sobretudo pelo papel que passa a ser exercido pela democratização da massificação e da mediatização que contempla universalmente habitantes das mais distintas localidades do globo.

Totonhim parece perceber que a memória que ele preserva do Junco está condenada ao esquecimento por conta das mudanças na estrutura da sociedade na contemporaneidade. Contudo, o avanço da sociedade globalizada demonstra que a liberdade de escolha se reduziu drasticamente em função do caráter efêmero, fluido, líquido das relações e das culturas, impulsionando as pessoas a uma ação de busca constante de poder e permanência diante das exigências mercadológicas por novidade e adequações a novas demandas.

A velocidade com que ocorrem as transformações identitárias, culturais, sociais tem sofrido uma aceleração que chega a ser considerada perversa, descartando, excluindo e refugando pessoas, ao tempo em que dialeticamente instigam as pessoas a buscarem sempre mais, a estabelecerem novos valores e padrões e a se adequarem a uma identidade líquida, dinâmica e fluida.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 2005.
- BAUMAN, Z. Turistas e vagabundos. *In*: BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 1999. p. 85-110.
- BAUMAN, Z. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- EAGLETON, T. Cultura em crise. *In*: EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. 2. ed. São Paulo: Ed. UNESP. 2011.p.49-71.
- DIAS, G. Canção do Exílio. *Horizonte*, Cidade do México, 2021. Texto publicado originalmente em 1847. Disponível em: <http://www.horizonte.unam.mx/brasil/gdias.html>. Acesso: 10 mar. 2021.
- EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. 2. ed. São Paulo: Ed. UNESP. 2011.
- EAGLETON, T. *Ideologia*. São Paulo: Ed. UNESP: Boitempo, 1997.
- NORA, P. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. São Paulo: Projeto História-PUC-SP, 1981
- PAU de Arara. Intérprete: Luiz Gonzaga. *In*: OS GRANDES Sucessos de Luiz Gonzaga. Intérprete: Luiz Gonzaga. São Paulo: RCA Camben, 1968.1 LP.
- SARTRE, J. P. *O Existencialismo é um Humanismo*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- TORRES, A. *Essa Terra*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- TORRES, A. *O cachorro e o lobo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- TORRES, A. *Pelo fundo da agulha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ZIMMERMANN, G. A. O lugar do outro: a imagem dos traçados urbanos como técnica de separação. *Revista Outra Travessia*, Florianópolis, n. 8, p. 45-53, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/16209>. Acesso em: 29 set. 2020.

CAPÍTULO 17

Atos de morrer

A ficcionalização da morte
na obra de Adelice Souza

Poliana Pereira Dantas

INTRODUÇÃO

A morte, componente precível e destrutível da existência, é, de fato, o esvaziamento de tudo que representa a condição humana, desde o corpo até a consciência. A morte provoca a ausência, o vazio, a incompletude e sentimentos inquietantes devido à condição de finitude com que ela se apresenta diante da vida. Na linguagem literária, a morte é construída pela verossimilhança dos textos que edificam estratégias criativas para expressar sentimentos, como a negatividade, a tristeza, a solidão e a dor, que estão relacionados com a carência provocada pelo desfazer da vida.

Maurice Blanchot, em *O livro por vir* (2005), aborda a configuração da morte na literatura pelo viés do pensamento centrado em uma espécie de variação sobre tal temática. Para o teórico, a literatura é um instrumento que resta aos homens para expressar o que eles não compreendem – experiências do que não pode ser explicado pela linguagem cotidiana. Assim, a produção literária busca expressar o vazio da linguagem e da morte através de mecanismos e recursos próprios da literatura, da arte e da estética.

A morte, em muitas culturas, sempre esteve associada à perda e à dor. Tanto nas narrativas míticas como nas ficcionais, a criação artística – que transcende a noção de realidade, na busca por experimentar a falta, o esvaziamento de sentido, a experiência entre vida e morte – está presente, por vezes, em “[...] cantos órficos, que elaboram a morte – o desamparo do homem – e ao mesmo tempo a vida, vendo o uso da linguagem como uma vitória sobre a morte”. (DUARTE, 2008, p. 14)

Nas narrativas mitológicas, para os heróis gregos, “descer ao reino dos mortos” é a representação de uma dádiva divina, o reconhecimento da bravura, da inteligência e da habilidade. É na descida ao reino dos mortos que tais heróis se consagram como cumpridores das missões superiores a que os deuses os destinaram, o que constitui uma forma de alcançar a glória. (TEIXEIRA, 1986) O ideal da morte consiste na crença de uma importância imperecível, que arranca os homens ainda jovens, na plenitude de sua natureza viril, conferindo ao guerreiro morto um conjunto de atributos, prestígios e valores, que fazem dele um lutador devotado à pátria e merecedor de uma “bela morte”. (VERNANT, 1979)

Na escrita literária, a encenação da morte segue pelo reino do fascínio, buscando alcançar o trágico, ao se nortear e se guiar pela potencialidade do signo linguístico, da palavra. A morte é uma temática trabalhada por diversos escritores. Para Michel Picard (1995 apud FERREIRA, 2006) por ser uma entidade de difícil definição e compreensão, a morte seria um “ser de linguagem”, uma vez que somente por intermédio da linguagem metafórica e imagética torna-se possível, se não compreendê-la, ao menos, caracterizá-la, tendo sempre em mente o mistério que ela representa para o homem.

A representação da morte é um tema exponencial que não passa despercebido nas narrativas da escritora baiana Adeline Souza, porquanto parece demonstrar certo deslumbramento pelas abordagens

desse mistério, a ponto de afirmar: “[...] talvez a morte seja a única coisa que realmente me interessa. A compreensão da morte, pra mim, é o entendimento de tudo. [...] A morte é o universo inteiro”.¹ (Adelice Souza)

Apresentada através de elementos que causam um efeito estético, em algumas narrativas da autora baiana, a morte adquire diversas faces, em diferentes contextos, a partir de fatalidades, como acidentes de moto, de barco, atropelamento, assassinato e suicídio – este último sendo o tipo de morte que mais se destaca entre os citados. São encenações de mortes individuais, encampadas por personagens mergulhadas em situações limites. A representação da morte pode ser encontrada nos livros *As camas e os cães* (2001b), *Caramujos zumbis* (2003b), *Para uma certa Nina* (2009a) e *O homem que sabia a hora de morrer* (2012). Somam-se um total de 12 narrativas curtas e um romance com a referida abordagem.

ATOS DE MORRER E DE MATAR

Em “Vieirinha”, conto integrante do livro *Para uma certa Nina* (2009a), todas as pistas dadas pelo texto parecem ancorar em um caso de assassinato, mas a morte vai ser apresentada na narrativa por meio de uma situação inesperada. O amante da mulher do padre estava marcado para morrer, mas, antes de cair na emboscada, morre em um acidente: “[...] a moto derrapara numa curva e, sem capacete, Vieirinha sofrera morte instantânea na queda”. (SOUZA, 2009b, p. 23) O fim da vida de Vieirinha, que fora encomendada, pelo Padre, aos jagunços de um coronel, não se concretizou conforme planejado: “Vieram devolver-lhe o dinheiro, mas ele não aceitou. Dirigiu-se aos seus aposentos e rezou agradecendo a Deus por aquele ato da providência”. (SOUZA, 2009b, p. 23) O destino se encarregou de providenciar a partida de Vieirinha, de forma efêmera e sem dor.

Caramujos zumbis (2003b) é o livro em que está concentrada a maioria dos contos de Adelice que trata da questão da morte. Em

1 Entrevista concedida por *e-mail* em 2015 para a pesquisa sobre o estudo da produção literária de Adelice Souza. Entrevistadora: Poliana Pereira Dantas, Salvador. Questionário (10 questões).

um passeio por dois desses contos – “Correspondência do desterro” e “Príncipe” –, pode-se notar como é concretizado o ato de morrer e matar, com que se retratam impressões de esvaziamento da vida.

Em “Correspondência do desterro”, a narrativa tematiza o desejo de um homem: assassinar o colega de trabalho. Há uma personagem que ainda jovem, aos 19 anos de idade, arrumou um estágio em um banco: “[...] foi subindo de cargo vertiginosamente. Acordava, levantava, dormia, comia e fazia todas as atividades diárias pensando apenas no trabalho”. (SOUZA, 2003c, p. 76) Ele viveu em prol do trabalho, progrediu muito profissionalmente no banco, mas tinha um desejo a ser concretizado:

[...] tudo que desejo mesmo no momento é matar o diretor do banco. [...] Não tenho nada contra ele, acho ele até um cara simpático, bem instruído, gosta de mim, me trata bem. Mas quero mata-lo. Já faz uns três meses que elaboro a ideia. [...] Não era certo deixar um homem fraco como este dirigir um banco, ter uma esposa decoradora, ser pai de um lindo filho de dois anos, ter bichos de estimação. O que vai ser desta mulher daqui a vinte anos? E essa criança? E os bichos? E os clientes do banco? Quis matar o diretor. (SOUZA, 2003c, p. 76-77)

No final do conto, não se sabe ao certo o que aconteceu, pois o personagem-narrador não descreve o assassinato, apenas dá indícios de que o provável assassino não queria ser descoberto: “[...] privo, você, caro leitor, de maiores detalhes sobre o assassinato do diretor”. (SOUZA, 2003c, p. 78)

Em “Príncipe”, a morte se faz presente por meio de um atropelamento. Narra-se a chegada de um cachorro encontrado por Jandurinha, filho mais velho do casal Belarmino e Judite. “Grande, forte, bem alimentado, o cachorro era tudo que eles queriam ser, e, escondidos dos pais, começaram a criá-lo”. (SOUZA, 2003c, p. 81) A descrição das características do cão pelo narrador deixa a impressão de que era um animal bem tratado. O cão tinha pedigree, era de raça nobre e trazia na coleira um papelzinho branco com um nome escrito. Como as crianças não sabiam ler, resolveram colocar um novo nome. Por causa dos “príncipes da televisão e dos brinquedos nas vitrines das lojas” (SOUZA, 2003c, p. 81), dos pelos claros, que pareciam até cabelos loiros, e da aparente nobreza, recebeu o nome de “Príncipe”.

Sorrateiro, bonito, o cão era o motivo de felicidade para os nove filhos de Belarmino e Judite. O animal foi surpreendido pela morte em uma de suas travessuras, sendo atropelado na beira da estrada. Ele havia se tornado a alma da casa, uma luz na vida daquelas crianças que já sofriam, por serem mal-alimentadas, com a vida pobre que levavam.

“Foi João Pedro, o menino de seu Tunico, dono da venda, que viu o cachorro ser atropelado, na noitinha de ontem, disse assim, por um carro da estrada e levado no outro dia pela caçamba de lixo”. (SOUZA, 2003c, p. 83)

As crianças ficaram inconsoláveis pois não conseguiam imaginar o seu lindo cão, Príncipe, “destronado como um entulho”. (SOUZA, 2003c, p. 83) Em “Vierinha”, “Correspondência do desterro” e “Príncipe”, o destino fatal das personagens que vieram a óbito traduz a sensação de fragilidade da vida.

MORTE VOLUNTÁRIA, ÚLTIMOS LAMPEJOS DA CONSCIÊNCIA

O desejo de autodestruição, marcado pelo suicídio, pode ser encontrado nas narrativas “Faltam cinco para as sete” e “A atriz que não sabia morrer”, ambos da antologia *As camas e os cães* (2001b), bem como no romance *O homem que sabia a hora de morrer* (2012). Nessas histórias, as personagens se defrontam com a lida cotidiana. No romance em pauta, a personagem busca administrar a própria morte, uma vez que afirma saber o dia em que irá morrer, pois nutre o propósito de, em uma data específica, se suicidar.

Émile Durkheim, no seu livro *O suicídio: estudo de sociologia* (2000), considera esse tipo de morte um ato intempestivamente realizado pela vítima, na intenção de alcançar um objetivo: a própria morte. Esse ato voluntário de pôr termo à vida promove um leque de discussões em várias áreas do conhecimento, como filosofia, sociologia, psicologia e literatura – sendo problematizado, nesta última, em muitas obras clássicas. Destaca-se como exemplo a dramaturgia shakespeariana, em que existem várias personagens que se atêm à “morte voluntária”, e, entre elas, se destacam os pares Romeu e Julieta, Otelo e Ofélia. O livro mais emblemático que retrata tal ato talvez seja *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado

por Goethe em 1774. O destino do jovem protagonista provocou uma onda de suicídios no período do romantismo na Europa do século XVIII. Também abordaram esse tema narrativas como *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde e *O médico e o monstro* (1941), de Robert Louis Stevenson, além de várias tramas de Dostoiévski, que explorou a problemática do suicídio de forma abrangente. Em algumas tramas do escritor russo, “[...] o aniquilamento do corpo foi estilizado como escolha desesperada daqueles que haviam rompido todos os laços, sejam eles afetivos, sociais ou religiosos”. (CHAVES, 2015, p. 35)

No livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (2002), Mikhail Bakhtin argumenta que a morte natural quase não é retratada na obra do escritor russo. Os óbitos, em sua maioria, ocorrem por meio de causas extremas e envolvem algum tipo de crime ou perda da razão. O suicídio é uma das principais questões discutidas nas narrativas e surge associado à dificuldade dos personagens de lidar com as desarmonias do cotidiano, não conseguindo tomar as rédeas dos próprios destinos. Segundo Bakhtin (2002), tal incompreensão acaba levando-os à falta de sanidade e aos “últimos lampejos de consciência”. (BAKHTIN, 2002, p. 245)

Na prosa literária de Adelice Souza, as personagens optam pelo suicídio ao perceberem que a falta de sentido da vida está sendo ocasionada por alguma situação de desagrado, incômodo, invasão, loucura e solidão. Procuram estabelecer uma relação de liberdade ao se matarem. A morte voluntária é a ação mais desumana de esvaziamento da vida, o que sustenta uma contradição fatal no suicídio. Essa contradição pode se afirmar na atitude e arrogância do próprio suicida que, ao se matar, decide se negar ao mundo e quer fazer da sua morte um ato compreensível. (BLANCHOT, 1987)

Os suicidas das ficções de Adelice Souza são personagens jovens, homens e mulheres, com exceção de Lau Rodrigues do romance *O homem que sabia a hora de morrer* (2012), um ancião. Maíta e Rita, as irmãs gêmeas do conto “As escravas gêmeas”, decidiram morrer juntas, por envenenamento. “Beberam num mesmo instante uma pequena porção líquida de um veneno verde”. (SOUZA, 2003a, p.22) Carlos, o duplo de Padilha, professor de linguagem cinematográfica na história de *Caramujos zumbis*, ao saber da morte do Outro, confuso, vem também a se matar com uma faca. A maneira como as personagens se desintegram ou como se destroem constitui-se em

uma atmosfera deprimente e triste no final das narrativas. As personagens são tomadas por sentimento de culpa e impulsividade que as levam a optarem por alternativas libertárias do abismo, investindo contra a própria existência.

Em “Faltam cinco para as sete”, do livro *As camas e os cães* (2001b), o suicídio é praticado pela personagem que não suporta mais esperar diuturnamente pelo amado que nunca vem, nunca aparece. A espera inútil a faz refletir sobre a inutilidade de sua vida: “[...] Eu acho que não queria, amor. Mas aquela faca... Foi um acidente. [...] Não sei como aconteceu. [...] Ele não vai acreditar que foi um acidente. E logo nos dois pulsos”. (SOUZA, 2001c, p. 94)

A autodestruição é concretizada por conta de não mais suportar a permanência naquela espera infrutífera do amado, o qual seria o elemento que possibilitaria a razão, o sentido de sua vida e da sua morte. Em todas as narrativas, o ato voluntário aparece como uma premeditação, nada é produto de uma impaciência ocasional.

MORTE: UMA TRAVESSIA PARA SE CHEGAR À FINITUDE

No romance *O homem que sabia a hora de morrer* (2012, p. 119-120), o suicídio do avô da personagem narradora é apresentado com detalhes que sugerem algumas interpretações da morte na obra de Adeline Souza:

Meu avô morreu com um tiro de espingarda. Era uma espingarda de cano duplo. Nem fuzil, nem rifle, nem cartucheira, nem garrucha, como o meu avô gostava de chamar. Era uma espingarda caçadeira. Descobri depois, num mostruário de armas. O meu avô morreu com as duas mãos agaradas nela. Como se, depois de morto, continuasse a dizer: é minha, a espingarda é minha, a morte é minha, ninguém pode tirá-la de mim

II

A morte é somente uma ponte para o outro lado, uma ponte. E, para atravessá-la bem, é necessário apenas um determinado tipo de equilíbrio, pois não é uma ponte concreta, daquelas que podemos escolher o momento do deslize, o passar para o outro lado do rio.

Esses excertos podem ser lidos a partir da relação entre a morte e o ato de morrer, perspectiva que se realizaria por meio de um ato voluntário, provocado pelo personagem Lau Rodrigues.

O primeiro fragmento narra a morte do ancião, por meio do suicídio com um tiro de espingarda, que seria o elemento esclarecedor da certeza do dia da morte: como alguém poderia saber a hora da sua morte? O mistério sobre como o homem sabia exatamente o dia e a hora do seu passamento foi esclarecido. Porém, os motivos que o levaram a dar fim à própria vida nunca foram elucidados.

Na obra em questão, a morte traz a impressão de ser uma travessia para um lugar sem retorno, como se destaca no segundo excerto, que compara a morte a uma ligação para outro lugar. O conto adverte sobre o cuidado para realizar a travessia, mantendo certo equilíbrio sobre uma estrutura imaginária para se chegar ao outro lado da margem de um rio. Descreve, também, um momento de escolha, entre ficar ou atravessar, desafiando a morte e evitando a ponte. Lau Rodrigues, um ancião que desfrutava da sabedoria da idade, vivia o impasse entre a beleza e a dissolução da vida. Optou, portanto, pelo dissolver, no momento em que decide atravessar a ponte para o outro lado: “Tem uma hora que o homem sabe a sua hora, não pode teimar com isso, nem insistir. É sua hora e pronto. O melhor a fazer é despedir-se com serenidade [...]”. (SOUZA, 2012, p. 61)

Nesse romance, Adelice Souza misturou fatos reais com ficção, reelaborando acontecimentos ocorridos no próprio passado, em conjunção com crenças religiosas e folclóricas. Ao fazer uma mistura entre ficção e traços autobiográficos em *O homem que sabia a hora de morrer* (2012), Adelice parece promover uma reinvenção do passado, momento em que a escrita de si marca a narrativa e desperta a curiosidade do leitor, levando-o a relacionar os fatos narrados com fatos vividos por ela. Segundo Phillippe Lejeune (2008), autobiográfico é todo texto que o leitor pode ter pretextos para suspeitar de que haja uma identificação entre autor e personagem. Contudo, a autora propõe negar essa identidade ao afirmar que o livro não é memorialista: “[...] é um brinquedo, como um jogo de cartas, onde todas as lembranças e invenções estão misturadas num mesmo caldeirão”. (SOUZA, 2012, p. 124)

No estudo desse romance, é importante destacar o olhar sobre o foco narrativo em primeira pessoa, já que evidencia um traço importante do narrador que relata fatos, impressões, leituras do

Outro. Isto é, aspectos com que se envolvem ele e as outras personagens, captadas a partir do seu olhar.

Adelice Souza, grande leitora que sempre foi, não nega a filiação de seus textos. Assim, no romance em análise, a personagem narradora, destituída de identificação nominal, conhecida apenas como a neta, percorre o tempo passado de sua história, ou seja, da história pessoal, para também acompanhar a trajetória de vida do avô Lau Rodrigues.

A presença desse foco se atrela à importante questão do tempo, uma vez que o distanciamento temporal, indispensável nas narrativas com esse traço, apresenta-se como baliza com a qual se constrói o desempenho da personagem narradora. Os dois tempos – passado e presente – se imiscuem na atuação e referenda à credibilidade dessa narradora que, valendo-se das instâncias temporais, constrói relatos das outras personagens, mas principalmente retrata aspectos de sua trajetória de vida.

O distanciamento temporal e sua indiscutível importância comparam marcando a trajetória da adolescente que se torna adulta, também, por força dos resultados dos acontecimentos que tanto a impressionam. Dessa forma, a adolescente que sofre com o desaparecimento do avô – que some, desaparece sem deixar notícias, fato que não lhe foi explicado exatamente – vive a terrível dor frente à suposta morte do avô querido:

“E quando o meu pai e minha mãe me chamaram para falar sobre meu avô, sem me dizerem ainda o que tinha acontecido, como foi e onde e quando, eu me desesperei por dentro. O corpo queria gritar, e nenhum som saía”. (SOUZA, 2012, p. 63)

Há o relato, em momento posterior, no qual a narradora, já adulta, toma conhecimento da morte real do avô, que teria se suicidado no dia seguinte à visita que ele lhe fizera na capital. Lau Rodrigues (o avô) volta à casa da roça, sua residência, e lá teria colocado fim na própria vida. Não se esclarece se foi realmente suicídio. A morte do avô é cercada de mistérios. A reação da narradora, não mais menina, adolescente, mas, sim, uma mulher, diante da notícia da morte real do avô, reflete os efeitos da passagem do tempo e as transformações daí decorrentes. É importante observar suas análises e constatações:

Pois eu aprendi com o sofrimento daquele dia que a morte do meu avô quando ela viesse, seria uma libertação, um

passaio para outro canto. Para o lado que ele escolheria, que só ele sabia o porquê, só ele sabia. (SOUZA, 2012, p. 66)

O livro está dividido em capítulos, cada um com um subtítulo, e todos desaguam nas aventuras do avô com a neta mais velha e a relação deste com a família. Porém, o mistério sobre o dia da sua morte é o foco que atravessa todo o texto.

No primeiro capítulo – “*α*. No princípio, o verbo”, o subtítulo pode ser associado à frase bíblica: “No princípio era o verbo” (BÍBLIA, 2011), presente na passagem inicial do livro do Evangelho de João. De início, a narradora traz a história da vida simples e honesta de Lau Rodrigues, homem que morava na roça e que, quando criança, vendia bananas na feira. Desde essa época, já nutria o desejo de saber o dia de sua morte.

No capítulo intitulado “Os dois”, a história que se desenvolve em meio às possibilidades de morrer apresenta situações em que a morte pode surpreender uma pessoa a qualquer instante, seja por tragédias ou, até mesmo, por um desfazer da vida de forma mais tranquila:

Penso que um dos pombos que frequenta a minha varanda pode me infectar. Então eu sou infectada pelo pombo, fico doente de histoplasmose, criptococose, não me curo, morro. Ou no elevador. O elevador pode cair. Destroços. Eu, dentro dele, nos destroços. [...] E me percebo morrendo no mar... Quando sinto mais perto que vou morrer, sinto no mar. Quando penso mais profundamente onde morreria, vem o mar. Sem dor. Morte das felizes. Como adormecer e não acordar, morrer no sonho. Ou no sono. Morrer dormindo pode ser a maior elegia à vida. No mar, deve ser tão doce morrer quanto no sonho. Sem desastre, sem acidente, eu e a água. Somente eu e a água. Uma comunhão de espíritos, um batismo às avessas, eu batizando as águas com minha morte. (SOUZA, 2012, p. 23)

A narradora, que se preocupava com as formas de morrer, via a morte no mar como uma passagem serena e divina. Mesmo assim, para ela, a possibilidade de morrer ainda era algo complexo.

No capítulo “Infância”, Souza mescla personagens folclóricas com divindades do candomblé e santos católicos. O avô era visto como um Oxóssi, porque gostava de caçar. Porém, não simpatizava

com a comparação porque tinha medo do candomblé e afirmava devoção ao catolicismo. “Não sabia nem distinguir santo de orixá. Mas sabia o que era santo. E que era mesmo devoto de São Roque por causa de um reumatismo que se instala desde que ele era bem miúdo”. (SOUZA, 2012, p. 29)

Em “A roça”, a personagem narradora rememora a infância trazendo alguns momentos de descontração e alegria: “Hoje, lembrando da casa na roça, vejo como ela se assemelhava aos palheiros dos contos de fada [...]”. (SOUZA, 2012, p. 41) Nesse recôndito, brincava de esconde-esconde com os primos e comia licuri na cordinha. Ao completar oito anos, ganhou um bezerro de presente. Gostava de apitos para chamar passarinhos, sonhava em ser personagens da literatura infantil, como a Bela Adormecida, Cinderela e Chapeuzinho Vermelho.

Nesse romance, a morte é mostrada de forma esquemática. São várias passagens descrevendo os momentos de alegria, angústia e tristeza, aspectos relacionados com a vida e com o dia em que Lau Rodrigues, efetivamente, morreu.

O desejo do avô de saber o dia da própria morte é sepultado junto com ele. O passamento de Lau Rodrigues remeteu a personagem narradora a um universo de questionamentos:

Como terá sido o momento da morte de meu avô? O avô perguntou a si como é esse sentir de morte por dentro? Ou nunca perguntou nada por que sempre sentiu? Foi morte vista, assim, premeditada? Ou apenas sorriu e atirou contra seu próprio rosto?. (SOUZA, 2012, p. 121)

Lau Rodrigues executou uma “morte voluntária”, o que expressa uma recusa em ver a outra morte – aquela que não se consegue aprender, que não é possível compreender, a não ser pela escrita. Essa atitude sela uma espécie de aliança com a morte visível para excluir a invisível. (BLANCHOT, 1987) O avô voluntariamente fez a aliança com a morte, um dia depois de ter assistido, pela primeira vez, a uma peça teatral, adaptação da *Odisseia*.

Em “Canto XIII – De volta para casa”, penúltimo capítulo do romance, a autora usa seus conhecimentos sobre mitologia e dramaturgia para discorrer sobre a primeira vez que o avô Lau Rodrigues assistiu a uma apresentação teatral. A peça *Odisseia*, junção teatral da mitologia grega com as divindades africanas (orixás) e cantigas

populares, trava-línguas, samba de roda, entre outros elementos da cultura popular brasileira, foi adaptada por Adeline Souza quando trabalhou no Liceu de Artes e Ofício da Bahia:²

Chegamos cedo, as pessoas ainda estavam começando a chegar, mas foi bom, pois eu estava preocupada como meu avô assistiria ao espetáculo em pé, como ficaria tanto tempo em pé. O cenário e a luz estavam montados. Na Praça dos Afritos, no bairro da Gamboa, perto do quartel. A Odisseia perto das armas. Havia uma grande vela de navio, feita em lona, com vários remendos com tecido azul. E a vela balançava com a brisa, pois a praça ficava perto do mar. De onde assistíamos, inclusive, parecia que o mar estava exatamente atrás da vela, o que conferia um charme ao espetáculo e nos dava a impressão de que ele estava sendo encenado no mar. (SOUZA, 2012, p. 105)

Foi uma experiência inesquecível para o avô que, assim como Odisseu, em breve iria fazer uma longa viagem. Todavia, Lau Rodrigues não retornaria do mundo dos mortos como Odisseu, no canto XI da *Odisseia*. Este último desce ao Hades, à terra dos mortos, para interrogar a alma do tebano profeta Tirésias, momento em conversa também com os espíritos de Elpenor e Anticleia, sua mãe, e tantos outros que já habitavam o mundo subterrâneo. “Os termos mais usuais para designar a ida de Odisseu ao Hades são necromancia, catábasis ou sacrifício para a evocação”. (SILVA JUNIOR, 2008, p. 131) Odisseu retorna ao mundo superior. Entretanto, Lau Rodrigues não retornaria por causa do suicídio, morte inconsequente e voluntária, pois “aquele que se mata é o grande afirmador do presente”. (BLANCHOT, 1987, p. 100)

Esse tipo de morte, na concepção de Blanchot, funciona como um ato de fragilidade, uma vez que provém de quem persiste numa concepção do mundo reforçada por uma determinada certeza. Por outro lado, o suicídio demonstra uma força marcada pela passividade externa, que é vislumbrada nesse tipo de ato, já que tal comportamento é visto como uma “máscara de um despojamento fascinado”. (BLANCHOT, 1987, p. 99)

2 Posfácio do romance *O homem que sabia a hora de morrer* (2012).

Em *O homem que sabia a hora de morrer*, a escritora baiana usa estratégias estéticas para abordar, através do mundo simbólico, a temática da morte, como uma travessia e, sobretudo, como um ato voluntário. A linguagem que expressa a morte se vale do efeito estético, podendo provocar uma catarse no leitor devido à representação trágica e vigorosa no plano da ficção. Tal reação pode percorrer uma escala de atitudes como o espanto, o choque, a simpatia, a compaixão, o choro e o riso, sugestões emitidas pela obra. (JAUSS, 1994)

SUICÍDIO: MORRER OU NÃO MORRER, EIS A QUESTÃO?

Na narrativa curta “A atriz que não sabia morrer”, o leitor também pode experimentar o efeito da catarse, produzido pelo texto literário, quando a dificuldade de morrer se torna cômica e trágica, pois a personagem não conseguia mais viver ao perder o papel do cão que interpretava no teatro e estava consumida pela angústia da dificuldade de morrer em cena. Ela recorre ao suicídio como meio de aliviar o sofrimento.

Esse conto, um dos que compõem o livro *As camas e os cães* (2001b), narra a tensão vivida por duas mulheres, atrizes que percorriam várias cidades interioranas com uma peça sobre uma mulher solitária e seu cão débil. Após a troca de papéis sugerida por uma das mulheres, instaura-se um drama na vida das artistas, a partir da nova interpretação das personagens:

Era uma jovem atriz solitária que não sabia morrer. Ou melhor, era uma personagem que precisava morrer, e não sabia como. Ou ainda, era uma jovem atriz que morria a cada dia, mas que, no palco, não sabia como se morria. Esta estória me foi contada por uma jovem senhora muito bonita, cujo rosto parecia o de uma dançarina de cabaré francês do início do século, numa madrugada de outono à beira de águas no hotel de uma cidade do interior. Contou-me, na ocasião, que nunca esquecera de uma determinada peça de teatro representada por duas mulheres. Uma delas interpretava o papel de um cão, a outra, o de uma mulher solitária que vivia com seu cão. As duas atrizes perambulavam cidades contando a estória daquelas duas mulheres. (SOUZA, 2001a, p. 9)

Nesse conto, o suicídio apresenta-se com uma solução imposta por uma das atrizes para aliviar o desconforto que a dominava pela troca dos personagens na peça que, há oito anos, encenavam. Esta não era uma comédia e nem uma tragédia, mas quase um drama psicológico em que as duas atrizes itinerantes sempre pareciam representar a si mesmas “tudo era um cansaço: as longas estradas onde os olhos só identificam o verde [...]; as longas conversas com pessoas da cidade responsáveis pela divulgação da peça, um cansaço do óbvio [...]”. (SOUZA, 2001a, p.10)

Certa feita, tomada por um desejo súbito, a atriz que interpretava “a mulher solitária”, ao acordar, resolveu não querer mais viver tal personagem no palco. Desejava o papel do cão. Não se sabia ao certo se era por vontade de mudar de personagem ou se era por inveja da nudez da outra atriz, no papel do cachorro, pois esta era mais bonita, com uma forma física que despertava os olhares dos homens. A outra, porém, não concordou com a mudança: “Instalou-se o caos: havia uma temporada em algumas cidades ainda a ser cumprida. As duas já quase não se falavam”. (SOUZA, 2001a, p. 12) A tensão aumentou à medida que esquentou a disputa entre as atrizes para representar o papel do cachorro, rejeitando a outra o já conhecido papel da mulher solitária, pois a reprodução animalésca do cão chamava a atenção da plateia.

Interpretar o papel da mulher solitária para a jovem atriz que encenava o papel do cão poderia ser fácil, se não precisasse morrer. Nunca havia morrido em cena. A morte para a atriz era triste, sofrida, e isso a atormentava, não sabia como agir diante de tal circunstância: “Ela deveria ter treinado para morrer e, no entanto, se esqueceu. Viveu apenas aprendendo a viver, sem perceber que a morte, um dia, iria ser uma ocupação, ou antes, uma preocupação da sua vida”. (SOUZA, 2001a, p. 14)

A performance canina já estava entranhada em seu corpo numa dinâmica processual de sentir e ser, reproduzindo os modos de agir do animal. Com a expressão da linguagem, verbal ou corporal, a jovem atriz constituía uma constante reinvenção e experimentação de si, o que talvez tenha alimentado uma relação de complacência com a personagem, provocando um conflito de identidade que comprometia a arte da atriz.

Uma situação semelhante à personagem do texto de Adeline Souza aparece na peça teatral *Trovarsi* (1932), que significa

“Encontrar-se” na língua portuguesa. A peça é do dramaturgo Luigi Pirandello, escrita mais precisamente para a atriz Marta Abba, a qual encenou o texto. A obra aborda o mergulho de uma atriz em sua arte, em seu próprio processo de criação interior. Apresenta uma teoria sobre a arte do ator, que, na qualidade de intérprete, se deve manter vazio da própria personalidade e das experiências pessoais, pois não será ele a entrar na personagem, mas a personagem que deverá entrar no ator ou na atriz. A peça, em três atos, traz a história de Donata Genzi, uma atriz em plena crise com sua arte. Esta se identificava tanto com as personagens representadas no palco que perdeu a identidade própria, não mais se reconhecendo. Ela não mais se encontrava como mulher, vivia para o teatro, em nome do fascínio de ser atriz. (RIBEIRO, 2008)

A jovem atriz do conto “A atriz que não sabia morrer”, assim como Donata Genzi, personagem de *Trovarsi*, estava em crise com a arte. A dificuldade em interpretar uma mulher solitária que precisava morrer despertava um sentimento incômodo, e deixar de viver o cão a entristecia. A atriz não sabia e nem queria morrer em cena, nutria um sentimento de repulsa pela morte. A experiência de viver, durante oito anos, o cão, havia esgotado todas as suas porções de morte no teatro. Desistira de outros papéis, incluindo o de uma estudante de medicina que se suicidava numa piscina num curta-metragem e o papel de uma prostituta cubana, pois “preferira o cão à puta [...]”. (SOUZA, 2001a, p. 15)

A relação entre as duas atrizes, que viajaram durante anos encenando a peça, foi abalada. Já tinham sido muito amigas e várias coisas já tinham acontecido nesse percurso. A jovem atriz percebera que não era justo o que a colega tinha feito. A troca de papéis não era uma boa ideia. Ela reconhecia que não deveria ter aceitado tal situação voltada para viver o papel desempenhado pela colega há tanto tempo. Deprimida e tomada pela angústia, como a personagem Ofélia de *Hamlet*, tragédia shakespeariana, viu-se diante de um colapso de identidade, finalizando aquele conflito com o suicídio. “Encontraram-na, mais tarde, morta, rodeada de velhas fotografias de antigos personagens e outras tantas do cão”. (SOUZA, 2001a, p. 17)

A atriz que sobrevivera, no mesmo dia, subiu ao palco de uma pequena cidade do interior, chocada e em lágrimas por causa da atitude da colega de trabalho. As pessoas entravam no teatro e viam

uma mulher nua, de quatro, e não conseguiam entender o lamento da atriz, através da performance animalesca de um cão triste.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas narrativas analisadas, foram percorridas algumas veredas da morte – temática a que as obras de Adelice Souza convergem em sua maioria. A autora retrata o tema investindo na elaboração de imagens, que representam a expressão de tudo que pode ser considerado como uma travessia para se chegar à finitude. Seus textos refletem também seus trabalhos no teatro, ou seja, há um entrecruzamento do texto literário com o texto teatral.

Em suas ficções, o ato de morrer se apresenta como uma expressão profunda do sentimento de desespero, provocado pela angústia, vazio, solidão, loucura e desencontros. Todas as personagens das obras selecionadas vão ao encontro da morte.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense, 2002.
- BÍBLIA. N. T. O Evangelho de João. In: BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*: antigo e novo testamento. 4. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, M. O olhar de Orfeu. In: BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 171-176.
- CHAVES, T. F. *Tanatografia n' Os demônios de Dostoiévski: arena discursiva e suicídio literário de Stavróguin*. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015.
- DUARTE, L. P. (org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia: Ateliê Editorial; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2008.
- DURKHEIM, É. *O suicídio: estudo de sociologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FERREIRA, I. M. C. *A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2006.

GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v. 36).

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

RIBEIRO, M. M. *A dramaturgia do último Pirandello: um teatro para Marta Abba*. 2008. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SILVA JUNIOR, A. R. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

SOUZA, A. A atriz que não sabia morrer. In: SOUZA, A. *As camas e os cães*. Salvador: Casa de Palavras, 2001a. p. 9-17.

SOUZA, A. *As camas e os cães*. Salvador: Casa de Palavras, 2001b.

SOUZA, A. As escravas gêmeas. In: SOUZA, A. *Caramujos Zumbis*. Salvador: EPP, 2003a. p. 17-23.

SOUZA, A. *Caramujos Zumbis*. Salvador: EPP, 2003b.

SOUZA, A. Correspondência do desterro. In: SOUZA, A. *Caramujos Zumbis*. Salvador: EPP, 2003c. p. 73-79.

SOUZA, A. Faltam cinco para às sete. In: SOUZA, A. *As camas e os cães*. Salvador: Casa de Palavras, 2001c. p.87-97

SOUZA, A. *O homem que sabia a hora de morrer*. São Paulo: Escrituras, 2012.

SOUZA, A. *Para uma certa Nina*. Salvador: P55 Edições, 2009a.

SOUZA, A. Príncipe. In: SOUZA, A. *Caramujos Zumbis*. Salvador: EPP, 2003e. p. 81-84.

SOUZA, A. Vieirinha. In: SOUZA, A. *Para uma certa Nina*. Salvador: P55 Edições, 2009b. p. 21-23.

STEVENSON, R. L. *O médico e o monstro*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.

TEIXEIRA, E. M. A descida do herói ao reino dos mortos. *Letras*, Fortaleza, v. 11, p. 1-9, 1986.

VERNANT, J.-P. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discursos*, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1979.

WILDE, O. *O Retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2012.

Sobre os autores

Ana Carolina Pedrosa Pontes

Doutoranda em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestra em Estudo de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Pesquisa arte e linguagens, tecnologias ancestrais, epistemes de terreiro e saúde mental antimanicomial. Também é artista visual e poeta.

E-mail: anapedrosap@gmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7936930776870499>.

Maria do Socorro Silva Carvalho

Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande Sul (PUC-RS). É professora titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), onde atua como docente permanente do

Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) e na graduação em Comunicação Social. Pesquisadora do cinema brasileiro, tem experiência nas áreas de comunicação, cultura e história, com ênfase em meios audiovisuais. Integrante da equipe do Projeto da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e do Programa de Cooperação Acadêmica (Procad) “Escritas contemporâneas: desafios teórico-críticos (2014-2018)”, que reúne a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), a UNEB, a Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e a Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás), realizando estágio pós-doutoral na PUC-Rio.

E-mail: mssscarvalho@uol.com.br. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9613523118543500>.

Brenda Viana Feitosa

Graduada em Letras Vernáculas com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), participou como bolsista da Iniciação Científica pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic) no projeto “Os novos cortiços: estudo das adaptações em quadrinhos do clássico de Aluísio Azevedo” (2018-2019). Foi aluna especial na disciplina do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da UNEB, Tópicos Especiais da Educação Básica III.

E-mail: brenda_feitosa@hotmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1123593471750279>.

Caio Marcos Gonçalves Reis

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Psicanalista, membro e presidente da Associação de Psicanálise da Bahia. Graduado em Psicologia pelo Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge). Pós-graduado em Psicologia Clínica (Psicanálise) pela Universidade de Araraquara. Extensão no Instituto de Saúde da Unijorge. Organizador do livro *O sintoma na psicanálise: o que o*

social tem a ver com isso (2017). Experiência clínica com transtornos psicossomáticos, depressões e quadros psicóticos.

E-mail: psicanalistacaioreis@gmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0327722411004722>.

Elane Alves Oliveira Silveira

Mestranda em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), na linha de pesquisa Leitura, Literatura e Identidades. Graduada em Letras com Inglês. Especialista em Ensino da Língua Inglesa. Especialista em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora efetiva da Prefeitura Municipal de Dias D'ávila, atuando no ensino fundamental II.

E-mail: elane.alves@hotmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1369642271452804>.

Gláucia Oliveira Guerreiro

Psicóloga, sexóloga e psicanalista, especialista em relações familiares e contextos sociais. Mestre em Estudo de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Experiência na clínica de atendimento individual e de casais (todas as idades) e psicologia hospitalar. Docente de curso de pós-graduação em teoria psicanalítica, palestrante, ministrante de cursos e grupos de estudos.

E-mail: glauciaguerreiro38@gmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2584638084752303>.

Rita de Cássia Leitão Santos

Graduada em Artes Plásticas e licenciada em Desenho e Plástica pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui especialização em Fundamentos do Ensino da Arte pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É mestra pelo Programa de Pós-Graduação

em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *campus* I, com a pesquisa intitulada “Documentos oficiais e políticas públicas educacionais: existe um lugar para o ensino de Arte Visual nas escolas municipais em Salvador?” (2020). Participante do Ciclo de Formação em Artes Visuais – Projeto Arte no Currículo – da Secretaria Municipal da Educação (SMED) e da UFBA. Professora concursada da Rede Municipal de Ensino de Salvador, atuando no ensino fundamental II, com o componente curricular Artes Visuais.

E-mail: prossa_6@hotmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4207934110329371>.

Luciana Campos de Albuquerque

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) na Universidade Estadual da Bahia (UNEB), *campus* I. Possui graduação em Letras com Língua Inglesa, duração plena na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Tem experiência na área de letras, com especialização em Metodologia do Ensino de Língua Inglesa pelo Instituto Brasileiro de Pós-Graduação e Extensão (Ibpex) e especialização em Linguística Aplicada pela Faculdade do Vale do Cricaré. Trabalha como professora da educação básica estadual há 12 anos.

E-mail: lucianaalbuquerqueeducadora@gmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1752479222388310>.

Sayonara Amaral de Oliveira

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professora titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), atuando como docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL). Em 2017, realizou estágio pós-doutoral na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), no âmbito do Projeto da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e do Programa de Cooperação Acadêmica (Procad) “Escritas contemporâneas: desafios teórico-críticos”, com apoio financeiro da Capes. Publicou trabalhos em periódicos, em

capítulos de livros coletivos, bem como integrou a equipe de tradução do livro *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, de Stuart Hall, organizado por Liv Sovik e publicado pela Editora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2003. É autora do livro *Aos cuidados de Paulo Coelho.Com: um estudo de recepção nos blogs do escritor* (2015).

E-mail: sayo22@terra.com.br. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8522024476041438>.

Mercia de Lima Amorim

Possui graduação em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), especialização em Gestão do trabalho pedagógico: supervisão, orientação, inspeção e administração escolar pela Faculdade Venda Nova do Imigrante (Faveni) e mestrado em Estudos de Linguagens com foco na linha de pesquisa Leitura, Literaturas e Identidades pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) da UNEB. Atua pesquisando sobre os seguintes temas: literatura brasileira contemporânea, literatura e política/militância, racismo anti-negro e genocídio do povo preto de periferias.

E-mail: merciaamorim.92@gmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1266615511093857>.

Luciana Sacramento Moreno Gonçalves

Possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Católica do Salvador (UCSal), especialização em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestrado em Educação e Contemporaneidade pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). É professora adjunta da UNEB e coordenadora do projeto “Leituras Afirmativas” da mesma universidade. Tem experiência na área de letras, com ênfase em letras, atuando principalmente nos seguintes temas: leitura, literatura, formação de leitores. É lotada no Departamento de Educação, *campus* XIII em regime de dedicação exclusiva e também atua no Programa de

Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL), como professora permanente.

E-mail: lusamog@gmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3833587800945065>.

Paulo Sérgio Silva da Paz

Mestre em Estudo de Linguagens com ênfase em Leitura, Literatura e Identidade pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *campus* I. Possui graduação em Letras Língua Portuguesa pelo Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge). Tem experiência na área de letras, com ênfase em estudos culturais, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, cultura e identidade.

E-mail: paulosergio90@yahoo.com.br. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8273523821262148>.

Ricardo Oliveira de Freitas

Possui Graduação em Artes pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestrado em Comunicação e Cultura pela UFRJ e doutorado em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Realizou pós-doutorado em Estudos Culturais e Mídia pelo Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS) da Universidade Federal Fluminense (UFF), com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e em Estudos Culturais, pelo Programa Avançado em Cultura Contemporânea (PACC) da UFRJ, também com bolsa CNPq. É professor titular pleno da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *campus* I, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da UNEB e do Programa de Pós-Graduação em Letras, Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Coordena o Grupo de Pesquisa e Estudos em Mídia Alternativa e Mídia Alternativas (Gupema).

E-mail: ricofrei@gmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5195847447332323>.

Maria Lívia Ferreira dos Santos

Licenciada e bacharel em Geografia Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pedagoga pela Faculdade de Ciências da Bahia. Especialista em Educação com ênfase nos ensinios fundamental II e médio pelas Faculdades Integradas Norte do Paraná (Unopar). Especialista em Educação com Ênfase em Gênero e Direitos Humanos pela UFBA. Especializando-se em Psicopedagogia e Educação Especial (Faculdade Única) e em Mídias na Educação pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), professora de Geografia nos Quilombos Educacionais Gbesa e Jenipapo Urucum. Coordenadora pedagógica da Rede Estadual da Bahia e pesquisadora das temáticas relacionadas à construção das identidades e à produção do espaço urbano.

E-mail: m.livi.a@hotmail.com.br. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1143234032799583>.

Daniela dos Santos Damasceno

Graduada em Letras, Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *campus* II. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da UNEB. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) com a pesquisa intitulada “Com os pés voltados para África: a literatura de Aline França”. Integrante como estudante no grupo de pesquisa Estudos de produção e recepção em culturas e linguagens (2018-2020), da UNEB. Integrante como estudante no Grupo de Pesquisa Línguas e Literaturas Estrangeiras na Sociedade Contemporânea (GPELLE), da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

E-mail: danisrad2010@gmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6505274305092301>.

Marcos Aurélio dos Santos Souza

Professor titular da área de linguagem da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), do Departamento de Educação, *campus* I, Salvador.

Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), mestrado em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e doutorado em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem experiência na área de letras, com ênfase em teoria literária, literatura brasileira, prática de leitura e produção de texto, literatura e educação, atuando na pesquisa e extensão nos seguintes temas: estudos culturais, multiculturalismo, identidade nacional e teoria pós-colonial. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da UNEB.

E-mail: marcosuesb@gmail.com *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2476381543885778>.

Rita de Cássia Sena Carvalho

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagem (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Especialista em Gestão Educacional pela Faculdade João Calvino e em Estudos Linguísticos e Literários pela UNEB. É graduada em Letras pela UNEB. É professora efetiva da Rede Municipal de Educação de Itaguaçu da Bahia, exercendo a função de coordenadora-técnica na Secretaria Municipal de Educação.

E-mail: cassiacordeiro@gmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5888904576555153>.

Cintia Lima

Cursa Licenciatura em História pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *campus* 1. Foi bolsista do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica (Procad) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) sob a orientação do prof. Dr. Marcos Aurélio Souza Santos do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagem (PPGEL) da UNEB que promoveu missões de estudo entre a UNEB e a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (UFRJ). Atua nas seguintes áreas: literatura, história social do trabalho, emancipações e pós-abolição, mulheres negras.

E-mail: cintialema@gmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6277177720211244>.

Randra Kevelyn Barbosa Barros

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Mestre em Estudo de Linguagens Pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagem (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Linha de Pesquisa 1 – Leitura, Literatura e Identidades. Graduada em Letras Língua Portuguesa e Literaturas pela UNEB.

E-mail: randrakevelyn@gmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5627538864650308>.

Lígia Santos Costa

Mestra em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Professora de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação do estado da Bahia, psicóloga Gestalt-terapeuta.

E-mail: lisancosta@yahoo.com.br. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4103215829310238>.

Ana Cristina da Silva Pereira

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Especialista em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Especialista em Estudos Étnicos e Raciais pelo Instituto Federal da Bahia (IFBA). Especialista em Educação, Pobreza e Desigualdade Social pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pós-graduanda no Programa de Especialização em História Social da Cultura pela UNEB. Licenciada em Filosofia pela UFBA. Licenciada em Letras Vernáculas pela UNEB. Professora efetiva na rede pública estadual de ensino da Bahia. Desenvolve pesquisa de temas relacionados à literatura, identidades e culturas.


E-mail: anacristinadasilva.cris@gmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6306448286437951>.

Poliana Pereira Dantas

Possui graduação em Letras Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *campus* VI. Especialização em Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Candido Mendes (UCAM). Mestrado em Estudo de Linguagens pela UNEB, com período sanduíche no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), através da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e do Programa de Cooperação Acadêmica (Procad).

E-mail: poliuneb@gmail.com. *Link* do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8990501712442411>.

Este livro foi produzido em formato 170 x 240 mm e utiliza as tipografias Tiempos Text e Guardian Egyptian, com miolo em papel Alta Alvura 75g/m² e capa em Cartão Supremo 300g/m², impressa na Gráfica 3. Tiragem: 300 exemplares.



Nesta obra, os autores e as autoras analisam e discutem questões relacionadas à literatura, oferecendo aos leitores uma diversidade de temáticas: poesia e psiquiatria; adaptações literárias; literatura e escrita, gêneros literários; literatura e gêneros identitários; ensino das artes na educação básica; modos de leitura de literatura; literatura, política e militância; saraus literários; literatura indígena; literatura negra; literatura e realidade humana etc. Esta obra se configura como extremamente relevante para os estudos literários e também para as áreas afins, pelo alcance das discussões, pela diversidade de temáticas, pela abordagem de obras contemporâneas, pelas relações estabelecidas com os diversos contextos explorados, pela defesa de posicionamentos político-afirmativos de autoras e autores.

ISBN 978-65-5630-142-6



9 786556 301426