ESTUDOS LITERÁRIOS

Charles Borges CASEMIRO
Paulino Soma ADRIANO
Maria João MARÇALO
Mônica Maria SOARES SANTOS

VIII SIMELP
III SINTEL
Volume X

Estige Editorial
2023

VIII SIMPÓSIO MUNDIAL DE LÍNGUA PORTUGUESA
2022

III SIMPÓSIO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA LINGUAGEM
2022

VOLUME X
2023

ESTUDOS LITERÁRIOS

VOLUME X
2023

ORGANIZADORES:

Charles Borges CASEMIRO
Paulino Soma ADRIANO
Maria João MARÇALO
Mônica Maria Soares SANTOS

ESTUDOS LITERÁRIOS

VOLUME X
2023

Estudos Literários
Copyright© 2023 by VIII SIMELP e III SINTEL
[2023]

Todos os direitos desta edição são reservados à:
VIII SIMELP e III SINTEL 2022
http://www.simelp.com

Estige Editorial Ltda
Rua Marujal, 09
05879-460 – São Paulo – SP – Brasil

DIRETORIA EDITORIAL:
Gabriel Banqueri Casemiro
Ieda Ferreira Banqueri Casemiro

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO:
Ana Luiza Gerfi Bertozzi
Charles Borges Casemiro

REVISÃO:
Ana Luiza Gerfi Bertozzi
Ieda Ferreira Banqueri Casemiro
Charles Borges Casemiro

Estige Editorial

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

CASEMIRO, Charles Borges
Estudos Literários / Charles Borges Casemiro, Paulino Soma Adriano, Maria João Marçalo, Mônica Maria Soares Santos – São Paulo: Estige Editorial, 2023.
420 p. ISBN: 978-65-85731-03-4
1. Literatura. 2. Crítica Literária. 3. História da Literatura. I. ADRIANO, Paulino Soma. II. MARÇALO, Maria João. III. SANTOS, Mônica Maria Soares; IV. Título.

Estige Editorial
2023

VIII SIMELP – SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA 2022

III SIMPÓSIO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA LINGUAGEM 2022

Brasil / Angola, 2022

EDIÇÃO ESPECIAL HÍBRIDA

APOIO:

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico Tecnológico (CNPq)

Realização:

VIII SIMELP – Edição Especial Hub Angola-África

SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

III SINTEL – SIMPÓSIO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA LINGUAGEM

04 a 07 de outubro de 2022

São Paulo - Brasil

REALIZAÇÃO:

Universidade de São Paulo – FFLCH/USP
Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE
Instituto Federal de São Paulo – IFSP
Universidade de Évora (Portugal) – EU

PRESIDÊNCIA DE HONRA DO SIMELP

Maria Célia Lima-Hernandes (Universidade de São Paulo)
Maria João Marçalo (Universidade de Évora)

DIRETORIA EXECUTIVA DO SIMELP

Cristina Lopomo Defendi (Instituto Federal de São Paulo)
Renata Barbosa Vicente (Universidade Federal Rural de Pernambuco)
Mônica Maria Soares Santos (Universidade de São Paulo)

PRESIDÊNCIA DO VIII SIMELP (Edição 2022)

Mônica Maria Soares Santos (Universidade de São Paulo e
Universidade de Santiago – Cabo Verde)

INSTITUIÇÃO PARCEIRA ANGOLANA (Edição 2022)

Paulino Soma Adriano (Instituto Superior de Ciências da Educação –
Huíla – Angola)

COMISSÃO TÉCNICA DE ORGANIZAÇÃO

Alícia Auxiliadora Nunes Arruda
Paula Korey da Silva
Sálvia de Medeiros Souza

COMISSÃO CIENTÍFICA

Adilson Ribeiro de Oliveira (IFMG)
Alexandre António Timbane (UNILAB)

Amanda Heiderich Marchon (UFES)
Ana Alexandra Silva (UE)
Ana Cristina Teixeira de Brito Carvalho (UEMA)
Ana Luísa Vilela (UE)
Ana Paula Mendes Alves De Carvalho (IFMG)
Ana Paula Tribesse Patrício Dargel (UEMS)
Andreia da Silva Santos (FIS)
Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)
Aparecida Negri Isquerdo (UFSM)
Atilio Butturi Junior (UFSC)
Beatriz Daruj Gil (USP)
Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)
Charles Borges Casemiro (IFSP)
Cilene Margarete Pereira (UNIFAL)
Cindy Mery Gavioli-Prestes (UNICENTRO)
Claudia Maris Tullio (UNICENTRO)
Claudia Regina Castellanos Pfeiffer (UNICAMP)
Clézio Roberto Gonçalves (UFOP)
Clotildes Farias (UFS)
Cristiano Lessa de Oliveira (IFAL)
Cristina Becker Lopes Perna (PUC-RS)
Daniel Marra (IFTO)
Daniela Palma (UNICAMP)
Darcilia Simões (UERJ)
Denise Giarola Maia (IFMG)
Edvaldo Balduino Bispo (UFRN)
Eliana Merlin Deganutti de Barros (UENP)
Evangelina Maria Brito de Faria (UFPB)
Fábio Marques de Souza (UEPB)
Fabíola Silva de Oliveira Vilas Boas (UEFS)
Fabrício da Silva Amorim (IFBA)
Fernando da Silva Cordeiro (UFERSA)
Flaviane Faria Carvalho (UNIFAL)
Flaviane Romani Fernandes Svartman (USP)
Gabriela da Silva Bulla (UFRG)
Gesieny Laurett Neves Damasceno (UFES)
Gian Luigi de Rosa (UniRoma 3)
Glaucia Maria dos Santos Jorge (UFOP)

Gorete Marques (IP Leiria)
Hélvio Frank (UEG)
Hugo Lenes Menezes (UFPI)
Ieda Maria Alves (USP)
Iran Ferreira de Melo (UFRPE)
Isabel Roboredo Seara (UAb)
Ivo da Costa do Rosário (UFF)
Janaína Zaidan Bicalho Fonseca (UFTM)
Janderson Lemos de Souza (UNIFESP)
João Paulo Rodrigues Balula (IPV)
Jorge Rodrigues de Souza Junior (IFSP)
Josane Moreira de Oliveira (UEFS/UFBA)
Juscelino Francisco do Nascimento (UFPI)
Karla Renata Mendes (UFAL)
Karylleila dos Santos Andrade Klinger (UFT)
Lauro José Siqueira Baldini (UNICAMP)
Leandro Tafuri (UniGuairacá)
Lídia Spaziani (FaSouza)
Lilásia Chaves de Area Leão Reinaldo (IFMA)
Liliane Santos (UNIV-LILLE)
Luciana Fracassi Stefaniu (UNICENTRO)
Luciani Ester Tenani (UNESP)
Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR)
Lucília Maria Abrahão e Sousa (USP)
Luísa Marinho Antunes Paolinelli (FAH/Uma)
Marcela Ferreira (IFG)
Marcela Moura Torres Paim (UFRPE)
Marcello Ribeiro (UniDrummond)
Marcelo Módolo (USP)
Márcia Santos Duarte de Oliveira (USP)
Maria Aliete Cavalcante Bormann (IFESP)
Maria Angélica Furtado da Cunha (UFRN)
Maria Carolina de Godoy (UEL)
Maria Célia Dias de Castro (UEMA)
Maria Cláudia Teixeira (UNICENTRO)
Maria Cleci Venturini (UNICENTRO)
Maria da Penha Casado Alves (UFRN)
Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC-GO)

Maria de Fatima do Nascimento (UFPA)
Maria Francisca Oliveira Santos (UNEAL)
Maria Helena de Araújo e Sá (UA)
Maria Helena de Moura Neves (UNESP/UPM)
Maria João Marçalo (UE)
Maria Jussara Abraçado de Almeida (UFF)
Maria Lucia Leitão de Almeida (UFRJ)
Maria Madalena Teles de Vasconcelos Teixeira (UA)
Maria Mercedes Saraiva (USP)
Mariangela Rios de Oliveira (UFF)
Marianne Carvalho Bezerra Cavalcante (UFPB)
Marileia Reis (UNILA)
Marilúcia Domingos dos Santos Striquer (UENP)
Marinalva Vieira Barbosa (UFTM)
Mariza Vieira da Silva (UNICAMP)
Marize Mattos Dall'Aglio Hattnhe (UNESP)
Marli Quadros Leite (USP)
Marta Lúcia Cabrera Kfouri (UNESP)
Mayra Pinto (IFSP)
Nelci Alves Coelho Silvestre (UEM)
Neusa Bastos (PUC-SP/UPM)
Neusa Inês Philippsen (UNEMAT)
Nilza Barrozo Dias (UFF)
Obdália Santana Ferraz Silva (UNEB)
Paulo Henrique Duque (UFRN)
Paulo Osório (UBI)
Phellipe Marcel Da Silva Esteves (UFF)
Regina Pires de Brito (UPM)
Renata Ferreira Costa (UFS)
Ricardo Yamashita Santos (UNP)
Roberval Teixeira e Silva (UM)
Roselene de Fátima Coito (UEM)
Rosineide Magalhães de Sousa (UNB)
Sabrina Rodrigues Garcia Balsalobre (UNILAB)
Silvia Melo-Pfeifer (UNI-HAMBURG)
Suzana dos Santos Gomes (UFMG)
Tânia Ferreira Rezende (UFG)
Thaís de Araujo da Costa (UERJ)

Thaís Ludmila da Silva Ranieri (UFRPE)
Thomas Johnen (FH-ZWICKAU)
Úrsula Cunha Anecleto (UNEB)
Valéria Gil Condé (USP)
Valter de Carvalho Dias (IFBA)
Vanise Medeiros (UFF)
Verena Kewitz (USP)
Verli Petri (UFSM)
Violeta Virginia Rodrigues (UFRJ)

Estige Editorial
2023

SUMÁRIO

Apresentação ► 16◄
Comissão organizadora

Capítulo 1 ► 20◄
MENINAS DE NEVE: O imaginário corrompido em *Branca de Neve* e *The Snow Child*
▲ Ana Luiza Gerfi BERTOZZI / Charles Borges CASEMIRO

Capítulo 2 ► 44 ◄
SUJEITO E SUBJETIVAÇÃO NA OBRA LAVOURA ARCAICA DO AUTOR RADUAN NASSAR: Relações de poder e saber em confronto com a realidade
▲ Sandrelli Santana dos PASSOS / Cleudemar Alves FERNANDES

Capítulo 3 ► 63 ◄
CONHECIMENTO E FILOSOFIA PERFORMÁTICA EM *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS
▲ Adilson Guimarães JARDIM

Capítulo 4 ► 76 ◄
JURUBATUBA, DE CARMO BERNARDES: Espaço romanesco, transcriação e ecocrítica
▲ Vanderleia Moraes FERREIRA

Capítulo 5 ► 101 ◄
O TROVADOR E O JOGRAL NAS CANTIGAS DE AMIGO: A desinência <-des> na poética de Dom Dinis e Juião Bolseiro
▲ Geandro Silva SANTOS / Valéria Gil CONDÉ

Capítulo 6 ► 120 ◄
POESIA E EROTISMO EM BATENDO PASTO, DE MARIA LÚCIA ALVIM
▲ Jean Cleber Marcondes LOURENÇO / Sandro Adriano da SILVA

Capítulo 7 ► 135 ◄
A TRANSGRESSÃO FEMININA ENTRE A ADAPTAÇÃO FÍLMICA MADAME BOVARY E A CANÇÃO MEU MUNDO CAIU, DE MAYSA
▲ Marcilene Cavalcante da Silva CERVANTES / Sandro Adriano da SILVA

Capítulo 8 ► 156 ◄
REPRESENTAÇÃO DOS TRAÇOS AUTOBIOGRÁFICOS DE MARCOS SISCAR
▲ Maria Eduarda Cesar OLIVEIRA

Capítulo 9 ► 168 ◄
UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA ESCREVIVÊNCIA DE CAROLINA MARIA DE JESUS NA OBRA QUARTO DE DESPEJO
▲ Suelen Wanderley de OLIVEIRA

Capítulo 10 ► 181 ◄
A FIGURA FEMININA NO IMAGINÁRIO MOÇAMBICANO EM MUTOLA, DE PAULINA CHIZIANE
▲ Antonia Rosane Pereira LIMA

Capítulo 11 ► 195 ◄
MEMÓRIAS DE MULHERES NEGRAS: Escrevivência e testemunhos como práticas epistêmico-metodológicas da decolonialidade
▲ Nadja Karoliny Lucas de Jesus ALMEIDA

Capítulo 12 ► 214 ◄
A BAGAGEM – Uma geopoética do imaginário através da performance literária
▲ Jamile do CARMO-STANIEK

Capítulo 13 ► 231 ◄
VIOLÊNCIA DE GÊNERO – Escrita e enfrentamento na ficção criminal de Patrícia Melo
▲ Raquel Souza de MORAIS

Capítulo 14 ► 248 ◄
A POTÊNCIA DA OBRA NOME DE ARNALDO ANTUNES
▲ Andreia da Silva SANTOS

Capítulo 15 ► 260◄
TER UMA PELE BRANCA ERA UM ESCUDO, UM SALVO-CONDUTO: A violência cotidiana sobre os corpos negros em *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus
▲ Edinage Maria Carneiro da SILVA

Capítulo 16 ► 273 ◄
À PRIMEIRA VISTA: A representatividade feminina nas capas de livros infantis vinculados ao clube de assinatura Minha Pequena Feminista, sob a ótica da gramática do *design* visual
▲ Jaíne Reis MARTINS / Flaviane Faria CARVALHO

Capítulo 17 ► 291 ◄
PERFORMANCE E EXPRESSIVIDADE LINGUÍSTICA D´ELE, O TAL! Os cordéis do trovador andarilho, Cuíca de Santo Amaro, percebidos sob a estilística de Bakhtin
▲ Juliana Behrends de Souza CERQUEIRA / Gisele Arruda ECKHARDT

Capítulo 18 ► 315 ◄
UMA LACUNA ENTRE O QUERER DA MULHER E A EXPECTATIVA DOS OUTROS NO CONTO O BORDADO, DE MARTA HELENA COCCO: Linhas e letras alinhavadas por mulheres
▲ Eliane Inês Kulkamp EYNG

Capítulo 19 ► 330◄
A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922: Influência e desdobramentos em Goiás na intersemiose da produção do escritor Miguel Jorge
▲ Luiz Carlos Moreira Ramo MANTOVANO / Custódia Annunziata Spenciere OLIVEIRA

Capítulo 20 ► 340 ◄
INDECÊNCIA DE QUERER DIZER: Maria Velho da Costa e a revolta de ser escrevendo
▲ Susana VIEIRA

Capítulo 21 ► 355 ◄
LÉXICO, VARIAÇÃO E ESTILO NA OBRA DE RODRIGO CIRÍACO
▲ Katia MELO / Elis de Almeida Cardoso CARETTA

Capítulo 22 ► 376 ◄
COMISSÃO DAS LÁGRIMAS EM PORTUGAL: Uma terra em trânsito
▲ Charles Borges CASEMIRO

APRESENTAÇÃO

O *Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa* (SIMELP) nasceu, em 2007, a partir da constatação de uma demanda de linguistas que sentiam que havia poucos espaços democráticos para a discussão de trabalhos de abordagens distintas. Naquele momento, havia um número considerável de produção formalista, cujos organizadores, invariavelmente, fechavam-se cada vez mais ao diálogo com outras teorias e métodos.

O I SIMELP (2008) chegou com a proposta de criar esse espaço interdisciplinar e acolhedor de distintas abordagens de modo a que os estudos pudessem se beneficiar de outros olhares. Uma das ideias surgidas, então, foi a instituição de espaços em que pesquisadores de vários níveis de formação, de vários países e de diversas abordagens teórico-metodológicas buscassem juntos a construção de projetos e parcerias. Vimos, então, nascerem projetos maravilhosos, cujos frutos foram, edição após edição, sendo burilados, aprofundados e divulgados. Surgiram com essa ação as redes de pesquisadores em torno de temas de interesse afim, com representação em cada um dos continentes. O ambiente era de cordialidade, de generosidade e humildade, principalmente. A humildade de aprender com o outro sobre realidades, antes fragmentadas em pequenos congressos regionais.

O SIMELP chegou integrando essas regiões diversas. Muitos foram os pesquisadores que se tornaram *habituées* das edições e um público fiel ao modo de conduzir as dinâmicas foi crescendo cada vez mais. Reencontramo-nos em Évora (II SIMELP – 2009), em Macau (III SIMELP –

2011), em Goiânia (IV SIMELP – 2013), em Lecce (V SIMELP – 2015), em Santarém (VI SIMELP – 2017) e em Porto de Galinhas (VII SIMELP – 2019).

Uma dessas ilustres pesquisadoras que acolheu o SIMELP como espaço de cocriação foi a Profª. Drª. Maria Helena de Moura Neves, a quem prestamos, em cada um dos dez volumes publicados com trabalhos do VIII SIMELP, mais uma homenagem, agora póstuma. Unimo-nos a todos que puderam conosco acompanhar a Conferência de abertura da professora Maria Helena, pesquisadora tão aplaudida em todas as edições. Na verdade, em todas as edições do SIMELP sempre guardamos um espaço carinhoso para a Professora, que respondia com uma humildade enorme, talvez do tamanho de sua vontade de arregaçar as mangas e trabalhar, ensinar, escrever, fazer a diferença no mundo e na vida de cada um de nós. Ela era incansável. Brindou-nos com lições em vários aspectos de nossa profissão, desde a conduta, o cuidado no trato com o outro, o carinho com que retribuía entre sorrisos e a candura nas respostas sempre generosas às nossas questões. Diante dela nossa sede por conhecimento e explanações logo se evidenciava. E ela conseguia cativar a todos com sua simplicidade, empatia e carisma, sem considerar o tempo do relógio; priorizava o tempo da troca, da oxigenação das mentes.

Todos os autores, cujos textos encontram-se, neste volume, publicados, materializam a homenagem que fazemos a uma das maiores linguistas que o Brasil já teve. Sua magnífica obra continuará ecoando sua sapiência e dignidade científica, dando-nos orgulho imenso de ter podido conviver, dialogar e acolhê-la em

São Paulo, em Évora, em Macau, em Goiânia, em Lecce, em Santarém, em Porto de Galinhas e, fechando o ciclo simelpiano dos dez anos de fundação, novamente em São Paulo.

Nesta VIII edição do SIMELP, ainda tivemos algumas barreiras para realizar o evento fora do Brasil, em especial em Angola, lugar idealizado para esta edição. Estávamos já há algum tempo coorganizando o evento e as Olimpíadas em parceria com o Prof. Paulino Soma Adriano envolvendo os alunos de ensino básico da parceria Brasil-Angola. Infelizmente, as barreiras de controle do covid19 nos impediram de levar o SIMELP fisicamente para aquele país. Resolvemos realizá-lo na USP, em que poderíamos acolher os congressistas tanto local quanto virtualmente, e este último espaço daria a possibilidade de aproximar pesquisadores de várias partes do mundo, mediados pelas tecnologias brasileiras. Foi também graças a esse novo arranjo que pudemos realizar a contento as II Olimpíadas de Culturas de Língua portuguesa do SIMELP, com o tema "Diversidade e Identidade: o que aprendi de sua cultura". Se não fosse assim, não teríamos tido acesso ao primoroso trabalho de alunos de Angola e do Brasil, apresentados durante a abertura do SIMELP a todo o público participante e, depois, premiados no último dia do evento. Ainda uma última decisão tomada pela equipe organizadora foi reunir os esforços com a equipe do III Simpósio de Estudos Interdisciplinares da Linguagem – SINTEL, decisão que propiciou esta produção tão importante no campo interdisciplinar dos estudos da linguagem distribuída em dez volumes.

Neste volume X, estão reunidos estudos cuja matéria-prima é a palavra em seu viés artístico e expressivo. Seus autores nos convidam a conhecer as novidades sobre o caráter subjetivo e conotativo da produção textual criativa, representada pelas Literaturas. Que os textos aqui incluídos sejam a mais justa homenagem a uma mulher forte, inteligente, gentil e dedicada à Linguística brasileira, como foi nossa querida Maria Helena.

Comissão Organizadora

Capítulo 1

MENINAS DE NEVE: O imaginário corrompido em *Branca de Neve* e *The Snow Child*

Ana Luiza Gerfi BERTOZZI
USP-SP – *Ana.bertozzi@gmail.com*

Charles Borges CASEMIRO
IFSP-SP – *charlescasemiro@ifsp.edu.br*

RESUMO: Tendo em vista o processo de manipulação e criação literária que envolve a escrita de Contos de Fada estabelecido pelos Irmãos Grimm, a partir dos Contos que circulavam, na Alemanha, entre os Séculos XVIII e XIX, e a permanência que tais narrativas alcançaram na cultura popular do mundo ocidental, especialmente entre os Séculos XX e XXI, quando se observa a grande quantidade de atualizações, releituras e versões existentes destes Contos, este trabalho busca analisar a construção do espaço, a construção das personagens e a relação dialética estabelecida entre estes elementos de composição no Conto *The Snow Child* (1979), de Angela Carter (1940 – 1992), e suas recuperações do *Conto Branca de Neve* (1812), de Jacob Grimm (1785 – 1863) e Wilhelm Grimm (1786 – 1859). Para isso, duas premissas teóricas norteiam o trabalho: a primeira é a de que a literatura é um discurso estético, e, como tal, é histórica, dialógica, social e ideológica (BAKHTIN, 1997, 1988). Desse modo, sendo o Conto um discurso literário, entende-se que ele é também definido pelas características do discurso: histórico, dialógico, social e ideológico. Por esse motivo, como uma forma histórica (PONTIE-

RI, 2012), pode-se dizer que todo Conto se atualiza, transformando-se, entretanto, sem nunca romper totalmente suas formas anteriores. Já, a segunda premissa é a de que o texto literário narrativo é um discurso figurativo, no qual se figuram três categorias de mundo: sujeito, tempo e espaço (BENVENISTE, 1976), criando homologias entre discurso literário e outros discursos de representação histórica do mundo. A hipótese que esse trabalho busca investigar é a do papel do imaginário social – masculino e feminino – no processo de criação das protagonistas Branca de Neve e Snow Child, tendo em vista a forma como a figura da mulher é constituída, habitualmente, nos discursos do cânone literário, não como um sujeito de sua existência, mas sim como um objeto de tais imaginários projetados no cronotopos do mundo burguês.

PALAVRAS-CHAVE: contos de fada; relação sujeito-espaço; processos de atualização.

INTRODUÇÃO

Falar sobre Contos de Fada é falar do imaginário e da memória afetiva de muitas pessoas; é falar de um objeto que se constrói histórica e coletivamente e que se transforma no tempo. Esse imaginário social, ao longo de séculos da narrativa moderna, criou uma visão romantizada dos Contos de Fada, dos Contos de modo geral, como daqueles escritos pelos Irmãos Grimm que, nesse contexto, seriam versões representativas da criação oral e popular do mundo alemão camponês, que foram, assim, registradas de forma completa pelos irmãos Grimm, com o objetivo de educar as criancinhas.

Tal ilusão do imaginário da "fixação" dos Contos tem, como uma de suas bases, a ideia de que existiria um conjunto de Contos adâmicos que circulava na "boca do povo" alemão e que este teria sido colhido pelos Irmãos Grimm e por outros coletores e assim teria sido passado letra a letra para o papel, respeitando cada elemento narrativo de sua versão original. Naturalmente, esta visão romântica não se coaduna com a verdade dos fatos, tendo em vista, em primeiro lugar, que todo Conto, como discurso literário, é histórico, social, dialógico e ideológico, o que o vincula a uma época, a um lugar, a um grupo social, a uma cultura e a um conjunto de ideologias que se tensionam em uma sociedade. Nesse sentido, é possível dizer que o processo de "fixação" dos Contos pelos Grimm, na verdade, é um processo de manipulação discursiva e de criação literária que, por esta suposição, se circunscreve pelo universo alemão de produção discursiva do século XVIII e XIX, servindo, em última instância, a um objetivo ideológico previsto nas tensões discursivas alemãs daquele momento histórico.

Desse modo, todos os Contos dos Irmãos Grimm – como o *Branca de Neve* que interessa a este trabalho – foram forjados dentro de um espaço artístico e acadêmico feito para o mundo e o mercado burguês e, nesse contexto ideológico e discursivo, tanto do ponto de vista formal, quanto do ponto de vista de seus sentidos, atualizam elementos narrativos disponíveis em versões anteriores dos Contos – sejam vindos de tradição oral ou escrita, cotidiana ou literária, popular ou elitista –, manipulando-os a partir de visões

estéticas e ideológicas vigentes na Alemanha dos séculos XVIII e XIX.

O mesmo se pode dizer do processo de criação do Conto *The Snow Child*, de Angela Carter, todavia, a partir dos vínculos ideológicos e discursivos que a manipulação e a criação literária deste Conto estabelece com o universo de produção de discursos e de ideologias do século XX e XXI, na Inglaterra.

De todo modo, *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm, e *The Snow Child*, de Angela Carter, mantêm, entre si, uma relação intertextual e interdiscursiva, uma vez que este atualiza aquele e aquele prenuncia a este discurso, dentro de um processo de manipulação, de criação e recriação literária de elementos de espaço, tempo e pessoa legados por discursos que os antecede, sobretudo, no que diz respeito ao processo de construção da personagem feminina, como projeção do imaginário social e do desejo, ora feminino, ora masculino, a respeito da mulher, projetados no cronotopo social e ideológico que lhes serve de ambiente histórico, geográfico, social, discursivo e ideológico de criação.

No Conto *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm, pode-se acompanhar a trajetória da protagonista Branca de Neve que, nascida, em um castelo, do imaginário e do desejo de sua mãe, tem de enfrentar a rivalidade de sua madrasta, a perda de seu ambiente de nobreza, as ameaças de um ambiente hostil e natural da floresta, a situação do trabalho cotidiano da vida simples entre camponeses (os anões), a própria morte – real ou simbólica –, o seu isolamento e a sua forçada

maturação sexual, para, finalmente, encontrar a sua realização e completude, como mulher, em uma solução mágica do amor: o casamento com um príncipe; mas, tudo isso, em conformidade com o universo histórico, geográfico, social, discursivo e ideológico dos Grimm, que se propuseram a compor representações pré-capitalistas do tempo, do espaço e da pessoa, como uma espécie de investigação das origens do mundo burguês e da família burguesa alemã. No centro destas construções, destaca-se a configuração de uma imagem de mulher para o mundo burguês alemão, como projeção de um imaginário social.

Já, no Conto, *The Snow Child*, de Angela Carter, pode-se acompanhar a trajetória de um conde e de uma condessa que passeiam a cavalo por um campo nevado e, nesse passeio, se depararam com a protagonista Snow Child. Enquanto o percurso do conde e da condessa pela natureza do campo nevado é marcado por uma construção realista, o surgimento da protagonista na narrativa é marcadamente um elemento maravilhoso: ela aparece, como uma menina nua, à beira do caminho. Sua aparição, que marca o início de sua existência, é deflagrada pelo imaginário e pelo desejo Conde. Estabelece-se, então, em torno do desejo do conde, um embate entre a condessa e a menina, que sofre os ataques da condessa que, finalmente, a levarão à morte e ao aniquilamento de sua imagem. O Conto de Angela Carter, representa o universo histórico, geográfico, social, discursivo e ideológico britânico do século XX e XXI, todavia, tal como em *Branca de Neve,* dos Grimm, busca em um cronotopo pré-capita-

lista, as matrizes para o imaginário forjador da imagem da protagonista.

Neste trabalho, analisa-se, pois, comparativamente, a figuração das protagonistas femininas – Branca de Neve e Snow Child – nos Contos *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm, e *The Snow Child*, de Angela Carter, como resultantes da tensa relação que se estabelece entre o imaginário discursivo masculino, o imaginário discursivo feminino e a figuração do cronotopo narrativo.

Para se possibilitar esta análise, recorre-se, pois, à premissa teórica de que a literatura, em particular o Conto, como discurso estético, se configura de modo histórico, dialógico, social e ideológico (BAKHTIN, 1997, 1988) e, nesse sentido, assume, necessariamente, uma forma histórica (PONTIERI, 2012), fazendo-se objeto social de constantes atualizações de sua forma e de seus sentidos, nos quais se pode observar tanto elementos de continuidade, quanto elementos de ruptura, que, todavia, se conjugam, como partes naturais do processo de atualização discursiva.

Neste mesmo caminho, considera-se, ainda, para a análise, que todo discurso literário narrativo, como discurso figurativo, traz, em sua forma, a figuração das três categorias de mundo: sujeito, tempo e espaço (BENVENISTE, 1976; FIORIN, 2016, 2017), e que, finalmente, esta constituição se dá a partir de um franco diálogo estabelecido entre a forma e os sentidos do discurso estético e a forma e os sentidos dos demais discursos históricos sociais que circunscrevem o dis-

curso estético e que são circunscritos por ele, num verdadeiro processo dialético de homologias formais e de sentidos (CASEMIRO, 2019).

Fundamentado nestas premissas teóricas, o trabalho desenvolve, de um lado, a hipótese de que a protagonista Branca de Neve, do Conto homônimo dos Irmãos Grimm, é fruto de um imaginário feminino da mãe da menina, todavia, espelhado no cronotopo das expectativas sociais burguesas masculinas do século XIX, quanto aos papéis e posições a serem desempenhados pela mulher na sociedade burguesa alemã patrimonialista patriarcal. Por outro lado, desenvolve a hipótese de que a protagonista Snow Child, do Conto *The Snow Child* o de Angela Carter, é fruto de um imaginário e de um desejo sexual masculino doentio e violento, projetado no cronotopo de uma sociedade contemporânea violenta e sexista.

A análise comparativa dos Contos, por fim, permite revelar vínculos estabelecidos entre os dois Contos, vínculos estabelecidos entre os Contos e outros discursos sociais da época de suas forjas como discursos estéticos e, em última instância, vínculos entre a construção da imagem das protagonistas femininas dos Contos e a historicidade do imaginário masculino e feminino, na construção da imagem social da mulher na história do mundo burguês que, para os Grimm, atrela-se ao desejo feminino da beleza e da inocência, para validação e realização social da mulher, e, em Carter, atrela-se ao desejo sexual masculino, para a violação, destruição e apagamento social da mulher.

OS ESPAÇOS NO TEMPO: LUGARES E PERCURSOS

As representações do espaço projetado no tempo – cronotopos – construídas nos Contos *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm, e *The Snow Child*, de Angela Carter, apresentam-se como espaços pré-capitalistas nórdicos, apesar de serem construídos, discursivamente, em um espaço-tempo e sociedade capitalistas: século XVIII e XIX, momento da construção do mundo burguês urbano industrial, e século XX e XXI, momento contemporâneo do mundo burguês urbano industrial.

No *Branca de Neve,* dos Grimm, esse espaço nórdico pré-capitalista é composto por vários lugares, cuja ordem de aparição configura, não somente o trajeto de vida da protagonista Branca de Neve – que se define por uma trajetória circular –, mas também a ordenação econômica, política e social do espaço, demarcando o lugar histórico, cultural, discursivo e ideológico ocupado por todas as personagens, assim como as relações de poder estabelecidas entre os diferentes grupos sociais daquele tecido social: 1. O Castelo – ambiente de nobreza, símbolo do poder, de segurança, onde também aparece o primeiro elemento maravilhoso: o espelho mágico; é no castelo que nasce a protagonista Branca de Neve. 2. A Floresta – a natureza intocada, o ambiente rústico, de caçadores e guerreiros, espaço da barbárie, de violências e de perigos não domesticados pela vida social e cultural; espaço em que a protagonista se depara, pela primeira vez, com a morte e com a aniquilação. 3. O Ambiente Camponês – a agricultura, a criação de animais, a natureza domesti-

cada, a casa dos camponeses (anões), casa de trabalhadores pobres, submetidos ao cotidiano do trabalho; é neste espaço que Branca de Neve encontra um espaço de proteção relativa, apesar de não isentá-la dos ataques contra sua vida desferidos pela nobre madrasta. 4. O Túmulo de Vidro – caixão de vidro; espaço mágico, maravilhoso, espaço em que a protagonista é sepultada e passa por um período de morte simbólica ou de maturação. 5. O Castelo novamente, cumprindo um ciclo aventuresco.

Sobre este cronotopo pré-capitalista, vale ressaltar que, tanto no espaço realista do castelo, quanto no espaço realista camponês, o narrador abre espaço para a presença de elementos maravilhosos, fantásticos – o espelho mágico, no castelo; e o túmulo de vidro, no ambiente camponês –, realçando a importância da dimensão simbólica e cultural da vida social.

É também deste espaço de circunscrição que o narrador destaca não somente o castelo como lugar de concepção da protagonista, a partir do imaginário e do desejo da mãe da personagem, mas também como lugar em que alguns elementos naturais ganham sentidos culturais e ideológicos para fazer nascer a protagonista e, no final da trajetória, perpetuar a imagem da protagonista.

No *The Snow Child*, de Angela Carter, o espaço nórdico representado é mais sintético, é verdadeiramente metonímico: representa-se apenas o campo nevado, lugar para a cavalgada de um casal de nobres – o conde e a condessa. Ao que parece, este espaço de

trânsito se põe entre o castelo e o ambiente camponês, remetendo à imagem de um caminho pela floresta ou à beira da floresta, uma vez que é um espaço de caça, de cavalgada, em que a natureza se mostra mais rústica e hostil, se impõe, ainda, ao universo social como barbárie e desafio. No entanto, a conjunção que se dá entre personagens e ambiente, cria uma paisagem metonímica, que aponta, tanto para o universo nobre do castelo – o conde e a condessa, o passeio a cavalo etc – quanto para o ambiente camponês – a Snow Child. Diferentemente do que se dá em Branca de Neve dos Irmãos Grimm, é deste e neste ambiente natural de barbárie, de violência, da pré-cultura, do primitivo, do pré-simbólico que aparece o elemento mágico, fantástico que, plenamente integrado ao desejo e ao imaginário doentio e perverso do conde projetado sobre o cronotopo, faz surgir e faz destruir a imagem da protagonista.

MENINAS DE NEVE: O IMAGINÁRIO CORROMPIDO NO ESPAÇO

Tendo em vista os espaços como descritos anteriormente, é notável sua importância para a existência das protagonistas, isso pois, é a partir de elementos desses espaços – a neve, o sangue, a madeira ou o pássaro – que as protagonistas passarão a existir.

No Conto dos Irmãos Grimm, já é conhecida a cena em que a mãe de Branca de Neve, observando o ambiente que a cerca – a neve branca, o sangue ver-

melho e a madeira preta –, deseja que sua filha nasça tão linda quanto os elementos naturais que a cercam:

> Quem me dera ter uma criança tão branca como a neve, tão vermelha quanto o sangue e tão negra como o ébano do caixilho'. Pouco depois deu à luz uma menina que era tão branca como a neve, tão vermelha como o sangue e de cabelos tão negros como o ébano, a quem deram o nome de Branca de Neve. E nascida a criança, morreu a rainha. (GRIMM; GRIMM, 2013, s.p.)

Branca de Neve é imaginada a partir do desejo de sua mãe para que ela consiga ocupar seu espaço de direito dentro da sociedade que pode ser inferida do Conto: uma sociedade pré-capitalista, patriarcal, baseada na nobreza. Ou seja, o desejo pela beleza da filha é reflexo de uma expectativa social para uma jovem princesa: o casamento. Entretanto, uma vez que a mãe morre e não consegue ajudar a filha nessa transição de criança para princesa, a menina fica vulnerável às maldades da madrasta, exatamente por ter sido imaginada e concebida de forma perfeita para tal espaço e tal destino. Ou seja, justamente a adequação Branca de Neve àquela sociedade, correspondendo ao desejo da mãe e espelhando as expectativas de uma sociedade baseada na nobreza e no patriarcalismo, que expõe Branca à violência da madrasta.

Por outro lado, no Conto de Angela Carter, o imaginário do conde, responsável pela criação da

Snow Child, tem como objetivo apenas a satisfação do interesse sexual e violento do próprio conde em relação à figura da mulher numa sociedade pré-capitalista patriarcal:

> E assim que ele completou a imagem do seu desejo, lá estava ela, ao lado da estrada, pele branca, boca vermelha, cabelo preto... e completamente nua... ela era a filha de seu desejo e a Condessa a odiou por isso. (CARTER, 1993, s.p.)

A expectativa masculina, nesse caso, tem como ponto central a relação de poder entre o homem e a mulher numa sociedade pré-capitalista, sobretudo, no modo como o imaginário masculino se relaciona com a existência e com a ideia de posse que transforma o outro – neste caso, a figura da mulher – em um objeto de uso. O conde imagina a protagonista e é pelo seu desejo que ela passa a existir, sendo assim, ela pertenceria a ele, devendo se subjugar a ele, como objeto de seu desejo sexual. Sendo a Snow Child "filha de seu desejo", o conde teria sobre ela a primazia de exercer seu desejo sexual – violento e animalesco –, como um privilégio de sua condição de homem nobre. Há que se notar que a aparição da Snow Child se dá à margem do caminho do conde, sugerindo que ela é uma figura da plebe que deve servir à nobreza.

Se, de um lado, a Branca de Neve dos Grimm nasce do desejo de sua mãe, que a deseja "[...] tão branca quanto a neve, tão vermelha como o sangue e de cabelos tão negros como o ébano [...]" (GRIMM;

GRIMM, p. 273, 2013), percebe-se que, apesar da presença do elemento maravilhoso em diversas partes do Conto, como apontado anteriormente, o nascimento da protagonista se restringe a um cenário bastante realista e, ainda que sua beleza seja resultado do imaginário de sua mãe, o seu nascimento é resultado de uma gestação – ou seja, uma situação natural que convive harmoniosamente com o ambiente de cultura do castelo. Por outro lado, o nascimento da Snow Child é resultado apenas da força do imaginário do conde e sua aparição à beira da estrada é instantânea, maravilhosa, mágica, subjugando a existência dessa garota, de forma inegável, ao imaginário, ao desejo masculino e à realização de um projeto individual, animalesco e violento do conde que reifica a figura da Snow Child, mas se diferencia do projeto e do papel social, com os quais se subjugam mulheres de outra estirpe – as nobres, como a condessa.

Os espaços descritos e ocupados pelas personagens são, assim, marcados, por seus papéis sociais: em Branca de Neve, a rainha – mãe de Branca de Neve – existe e está no castelo e imagina a sua filha enquanto borda; já, o conde existe como senhor de todos os espaços – o castelo, o campo, a natureza – e está no ambiente natural do campo e da floresta – ambiente do trabalho, da guerra, da caça, a que se impõe o nobre com violência e onde imagina a menina, enquanto cavalga. O bordado da rainha é uma ação de espera pelo nascimento, mas de espera também como ação tipicamente feminina em uma existência pré-capitalista de mulheres da nobreza que estão resguardadas, natu-

ralmente, do ambiente do trabalho e do ambiente natural – o campo e a natureza. A cavalgada do conde, em busca de aventura ou apenas em trânsito, reflete o espaço tipicamente masculino dessa existência pré-capitalista, na qual o homem é responsável pela busca, pela conquista, pela guerra, pelo descobrimento, pelo domínio violento. O espaço da espera é feminino e de proteção, o espaço da ação é masculino e de violência.

Em seu percurso, a Branca de Neve dos Grimm é retirada de seu espaço social e precisa se tornar capaz de sobreviver e de existir no espaço natural e dos camponeses – a floresta e o campo –. Assim, quando chega à casa dos anões (camponeses), é aceita por eles, supostamente por sua beleza, mas precisa usar o trabalho de casa, tipicamente um trabalho feminino no universo camponês, como moeda de troca para sua existência naquele espaço. Percebe-se, pois, que a narrativa adapta a personagem ao espaço social em que ela manifesta sua existência.

Já, a Snow Child de Carter, em seu percurso, é mantida em seu ambiente original. Desde o seu aparecimento mágico à margem do caminho – espaço natural e camponês – como resultado do desejo e do imaginário do conde, ela é violentada pelas vontades da condessa, que impõe a ela o subjugo da nobreza – procurar a luva que a condessa deixa cair a propósito de seguir deixando a Snow Child para trás; pegar as joias lançadas no lago gelado para que a Snow Child se afogue; colher uma rosa do roseiral pretexto da menina se ferir nos espinhos –, buscando, ao mesmo tempo, afastá-la do conde e puni-la por ocupar o centro do de-

sejo sexual masculino do conde, que a imaginou e que, como resultado, tanto na realidade social e cultural, quanto na realidade natural, expõe a menina à violação de sua natureza e de sua condição social, como mulher e como plebeia, até a sua aniquilação.

Por este caminho, apesar de fundarem-se em elementos da natureza, os imaginários da mãe, em *Branca de Neve*, e do conde, em *The Snow Child*, que concebem as protagonistas, assumem valores simbólicos diferentes. Por um lado, o branco da neve que colore a pele de Branca de Neve representa a pureza do espaço natural intocado, observado no conforto e na proteção do castelo. A brancura da neve é vista pela mãe de Branca como uma forma de incutir em sua filha a inocência ou a ingenuidade – a virgindade – e a beleza que a manterão pura ao longo de sua vida. Ao longo da narrativa, vê-se que esta inocência e beleza de Branca de Neve são as características iniciais reconhecidas socialmente e que fazem com que as personagens tenham compaixão ou afeto por ela. O desejo da mãe garante que a filha tenha, assim, a ferramenta cultural e ideológica que o papel social feminino, em uma sociedade pré-capitalista, exige dela: a mulher precisa ser pura, inocente, bela, branca, como a neve intocada, observada, mas não tocada.

O vermelho que colore os lábios e a pele corada de Branca de Neve é o vermelho do sangue da mãe que caiu sobre a neve quando essa se furou com a agulha que usava em seu bordado. Esse sangue representa simbolicamente a continuidade da nobreza, a herança, passada de mãe para filha, a herança da posição e do

papel social que deve ser ocupado pela nova geração. O sangue sobre a neve remete ao elemento natural do parto, um processo que, nesse contexto histórico, caracterizava-se por sua insegurança, tanto para a mãe, quanto para o bebê, insegurança que se concretiza com a súbita morte da mãe; assim, o sangue é da nobreza e do nobre nascimento, mas também exposição à violência da morte.

O preto dos cabelos de Branca de Neve é o preto do caixilho da janela do quarto da rainha feito de ébano. A janela medeia a relação entre o espaço protegido do castelo e o espaço violento do campo e da natureza, simboliza a proteção em que vive a nobreza, especialmente a mulher nobre, que se "guarda" isolada no castelo e que tem seus movimentos restritos ao ambiente "doméstico", neste caso, um ambiente de poder. A moldura da janela é a fronteira do espaço que pode ser ocupado pela figura feminina no espaço pré-capitalista desenhado no Conto. Além disso, ao passo que o branco da neve e o vermelho do sangue representam elementos naturais que compõem a beleza imaginada de mãe para filha, a madeira da janela ocupa um lugar ambíguo: sendo feita de um material natural, ela passou pelo processo cultural; tornar-se janela é deixar, essencialmente de ser madeira. Assim, a janela simboliza o contato do mundo natural com o mundo cultural, mais uma caracterização para a limitação de tal espaço. Enfim, os elementos naturais e, mais especialmente, a simbologia das cores destes elementos naturais, que emolduram a concepção da Branca de Neve, a constituem para certa posição social e certos papéis sociais que, se de um lado, dão a ela proeminência, por outro lado, a expõe

a ataques violentos dentro do jogo de poder de uma sociedade pré-capitalista e que, em sua essência, prenunciam posição e papéis a serem exercidos pela mulher no jogo de poder da sociedade capitalista a que aspectos do pré-capitalismo serviram de berço.

No Conto de Angela Carter, o branco que colore a pele da Snow Child também vem da neve, sendo também uma representação do mundo natural desdobrado na ideia de pureza que, sendo concebido pelo desejo e pelo imaginário violento do conde, já se configura, na origem, como objeto para a violação, em seu teor sexual. O branco da Snow Child não aparece como capacidade de beleza e pureza para circular em seu meio social e ocupar um dado papel social, mas sim como exigência do imaginário sexual masculino de manter o valor feminino da virgindade sexual, como objeto de prazer e propriedade de um homem nobre, numa sociedade patriarcal pré-capitalista, o que pode ser visto como extensão simbólica da necessidade de conquista e da violação masculina do outro – quando este outro é tomado como inferior – e, assim, como parte do prazer estritamente masculino da subjugação violenta do outro, neste caso, da mulher pelo homem.

Já o vermelho que colore os lábios e a pele da Snow Child, vem do sangue de uma raposa caçada que se deposita sobre a neve do percurso da cavalgada do conde e da condessa, em uma combinação do elemento natural com a ação humana. Estendida à menina, o vermelho dos lábios a situa no mundo como caça, como concepção e objeto da ação violenta do conde-caçador, cujo prazer, neste tipo de aventura, se cons-

trói da violação e da aniquilação da existência do outro, como parte do exercício do poder do conde sobre o campo, sobre a natureza e sobre os servos de seu condado. Por extensão, o vermelho dos lábios expõe a Snow Child ao poder masculino da posse e da aniquilação de sua figura de mulher, dentro do painel social pré-capitalista, em que, desenhado para a menina pelo imaginário do conde, cabe a aniquilação de uma menina para a satisfação do desejo de um nobre.

O preto que escurece os cabelos da Snow Child é o mesmo da asa de um corvo que o conde vê empoleirado em um galho seco e nu, paisagem típica do inverno nórdico. O corvo, como animal solto na natureza, remete, assim como a neve e o sangue, ao elemento natural: aqui, um pássaro onívoro e necrófago que vive em grupos hierárquicos e que estabelece relações monogâmicas, ou seja, uma ave que se alimenta de tudo, inclusive de coisas mortas, que se organiza em grupos hierárquicos baseados em relações de poder e que mantêm relações sexuais apenas com um parceiro para toda a vida; mas também um símbolo profético, responsabilizado por maus agouros e que, com todas as suas simbologias culturais e ideológicas, coopera para a concepção da Snow Child, como uma menina camponesa da cultura ocidental nórdica pré-capitalista destinada à tragédia. Considerando que, no discurso estético, tudo seria intencional, não seria casual a escolha feita por Carter. O corvo é uma representação das mesmas relações de poder que, no universo pré-capitalista patriarcal, subjugam a mulher – a menina e a condessa – em relação ao conde – o patriarca, a ave

de rapina –, simbolizando, ao mesmo tempo, o futuro da menina, que se destina, como objeto, a ser devorada, consumida, aniquilada pelo desejo masculino predador do conde e, ainda, pela vontade predadora da condessa; subjugo que, não somente "delineia" a concepção e a existência da Snow Child, com base em um imaginário sexual e de violência, como também limita a possibilidade de sua existência, enquanto sujeito social, determinando a sua aniquilação.

A beleza desejada pela mãe e pelo conde, alimentada por imaginários contextualizados no cronotopo figurado nos Contos, vem, assim, da conjunção das simbologias dos três elementos naturais: neve, sangue, madeira e corvo. Mas, se por um lado, no Conto dos Grimm, os três elementos que compõem Branca de Neve são complementares: a ingenuidade representada pela neve, a nobreza representada pelo sangue e a civilização representada pela janela trabalhando, em conjunção para criar uma beleza venturosa para a protagonista; por outro, no Conto de Carter, os elementos são dissonantes: a virgindade representada pela neve, violência representada na caçada e o augúrio de morte representado pela presença do corvo, trabalhando em disjunção para criar uma beleza desastrosa para a protagonista. A ideia de uma beleza venturosa ou desastrosa é inferida a partir da concepção de que a beleza é o desejo originário da mãe e do conde, ou seja, ela é central para a existência das protagonistas: para Branca de Neve, apesar de toda a violência imposta sobre ela pela madrasta, por causa de sua beleza, é também pela beleza que ela consegue o favor de todas as outras

personagens masculinas e, por fim, o amor do próprio príncipe; para Snow Child, a beleza é o resultado do desejo do conde e o motivo das violências da condessa, sendo, por fim, a causa de sua morte e da destruição de sua imagem. Para Branca de Neve, no fim, a beleza é venturosa, para Snow Child, é desastrosa.

Tendo em vista estas considerações a respeito da concepção e delineamento da existência das protagonistas Branca de Neve e Snow Child, construídas a partir do imaginário feminino ou masculino projetados no cronotopos de um mundo pré-capitalista, verifica-se, por fim que, tendo em vista o diálogo destes discursos estéticos com os discursos econômicos, políticos, sociais, culturais e ideológicos, primeiro, da formação do mundo burguês capitalista, nos séculos XVIII e XIX – cronotopo de fala dos irmãos Grimm –, depois, com os discursos econômicos, políticos, sociais, culturais e ideológicos do mundo burguês contemporâneo, final do século XX e início do século XXI – cronotopo de fala de Angela Carter – pode-se entender o caráter explicativo e interpretativo de que se vestem os discursos de um mundo tradicional pré-capitalistas em relação aos discursos burgueses capitalistas, em seu desenvolvimento contemporâneo.

A imagem da Branca de Neve, vista no Conto dos Irmãos Grimm, é uma chave explicativa e interpretativa para a história da imagem da mulher, no cronotopo, na cultura e nas ideologias do mundo burguês capitalista, sobretudo, para o momento de formação da família burguesa, durante o século XVIII e XIX, quando prenuncia a imagem de mulher idealizada para o casa-

mento, para a monogamia e para o controle do patriarca em um mundo patrimonialista patriarcal, para a possibilidade da concepção controlada do herdeiro, e, assim, para a garantia da transmissão segura da herança, processo que se põe no centro da construção e da perpetuação do mundo burguês capitalista. Esta expectativa de uma mulher bela, jovem e pura, perfeição moral, ética e estética – que transita também no cronotopo do folhetim romântico, gênero vizinho do Conto dos Irmãos Grimm – prenuncia-se na Branca de Neve do cronotopo do mundo pré-capitalista dos Grimm, todavia, em franco diálogo com a imagem da mulher configurada pelas expectativas discursivas de construção da mulher para a família burguesa dos séculos XVIII e XIX – este núcleo dos negócios, da acumulação da riqueza e da transmissão da herança no mundo capitalista, tanto quando visto a partir do ambiente de concepção da Branca de Neve – o castelo e a nobreza, evidenciando a imagem da mulher do poder –, quanto quando visto a partir do ambiente de trânsito social da Branca de Neve por outros espaços – na floresta, no campo, na casa dos anões – mundo cotidiano do trabalho.

Já a imagem da Snow Child, vista no Conto de Angela Carter, é uma chave explicativa e interpretativa para a história da imagem da mulher no cronotopo, na cultura e nas ideologias do mundo burguês capitalista contemporâneo, sobretudo, para o momento culturalista deste mundo burguês contemporâneo, localizado no final do século XX e início do século XXI, quando a imagem da Snow Child – em seu cronotopo pré-capitalista – prenuncia a imagem de uma mulher construí-

da como objeto de desejos violentos, como objeto da ação violenta do "macho adulto branco no comando", como imagem da mulher marginalizada, sobretudo, a mulher do mundo do trabalho, que sofre a violência não somente do "*big boss*", mas também de outras mulheres localizadas nos castelos da nobreza e do poder do "*big boss*", imaginário de desejos e ações violentas que não somente prenunciam uma imagem e papel social para a mulher no mundo contemporâneo violento, sexista e promotor de desigualdades, mas também servem de chave interpretativa para acusar o resultado pernicioso e aniquilador da história da mulher nas expectativas burguesas, na construção e na perpetuação do mundo burguês capitalista, ou seja, a mulher tomada um objeto destinado unicamente à realização do "macho adulto branco no comando", a custo da aniquilação da subjetividade da mulher.

De todo modo, no *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm, ou, em *The Snow Child*, de Angela Carter, o que se pode ver são imagens da mulher no momento de formação e no momento contemporâneo da história do mundo capitalista burguês, reveladas, ora de modo idealizado, ora de modo crítico, por meio do salutar diálogo entre o realismo e o maravilhoso das narrativas curtas, nas quais, como se pode ver, quem reconta um conto sempre aumenta um ponto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise comparativa entre os Contos *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm, e *The Snow Child*, de

Angela Carter, observa-se que as imagens de mulher das protagonistas Branca de Neve e Snow Child são frutos dos imaginários masculino e feminino espelhados no cronotopo pré-capitalista nórdico europeu, mas, ao mesmo tempo, são, respectivamente, prenúncios explicativos das expectativas burguesas masculinas sobre a imagem da mulher, no momento de formação do mundo burguês capitalista – século XVIII e XIX – e no momento contemporâneo culturalista violento, desigual e sexista do mundo burguês – final do século XX e início do século XXI.

Desta maneira, a análise revela, não somente os vínculos estabelecidos entre os dois Contos e os vínculos estabelecidos entre os Contos e outros discursos sociais do cronotopo de suas forjas, como discursos estéticos figurativos, mas também, em última instância, revelam os vínculos estabelecidos entre a construção da imagem das protagonistas femininas dos Contos e a historicidade do imaginário masculino e feminino, na construção da imagem social da mulher na história do mundo burguês: história que, para os Grimm, atrela-se, de modo idealizado, ao desejo feminino da beleza e da inocência, para validação e realização social da mulher, e, para Carter, atrela-se, de modo crítico, ao desejo sexual masculino, para a violação, destruição e apagamento social da mulher.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1988.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Gloria Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

CASEMIRO, Charles Borges. *Portugal de Lobo Antunes: Uma Terra em Trânsito*. 2019. 193 f. Tese. (Doutorado em Letras – Programa de Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo – FFLCH/DLCV – Programa de Literatura Portuguesa, São Paulo, 2019. Disponível em: https://bit.ly/3OLrt5h. Acesso em: 2022-06-28.

CARTER, Angela. *The Blood Chamber and Another Stories*. New York: Penguin Group, 1993.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. "Branca de Neve". *In*: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos Infantis e Domésticos*. Trad. Teresa Aica Bairos. Lisboa: Temas e Debates, 2013. (Título original: Kinder-und Hausmärchen).

FIORIN, José Luiz. Uma teoria da enunciação: Benveniste e Greimas. *Gragoatá*, v. 22, n. 44. UFF, 2017. p. 970-985. Disponível em: https://bit.ly/3ymRLpc. Acesso em: 28 jun. 2022.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

PONTIERI, Regina. *Formas históricas do conto*. Tese (Livre-Docência). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

Capítulo 2

SUJEITO E SUBJETIVAÇÃO NA OBRA *LAVOURA ARCAICA* DO AUTOR RADUAN NASSAR: Relações de poder e saber em confronto com a realidade

Sandrelli Santana dos PASSOS
UFU-PPGEL – *sandrelli.passos@ufu.br*

Cleudemar Alves FERNANDES
UFU-PPGEL – *cleudemar@ufu.br*

RESUMO: Este texto discorre sobre o andamento da pesquisa de doutoramento que visa mapear os discursos inerentes às práticas de lingua(gem) humana. Objetiva-se descrever e analisar as relações de enunciados do conjunto de saberes e sistema de poder político de normas, condutas e modos de subjetivação do sujeito; e refletir sobre visibilidades contraditórias de discursos que geram efeitos de sentido sobre quem é o sujeito. Fundamenta-se na teoria da Análise do Discurso francesa e Michel Foucault (2004ª, 2004b, 2012, 2016). Optou-se pela metodologia qualitativa documental devido à grande relevância nos estudos da linguagem, especialmente pelas características reflexivas de questões sociais e culturais da realidade humana. Faz-se um levantamento descritivo-reflexivo de acontecimentos discursivos materializados no texto literário que remete às questões históricas (LANKSHER e KNOBEL, 2008). A fonte de coleta de dados limita-se às bibliotecas públicas/privadas e ambientes virtuais. O corpus é a obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Instrumentaliza-se pela revisão bibliográfica, apontamentos em cadernos de notas, observação, seleção e análise descritiva de enunciados, articu-

lando-os à teoria que embasa a pesquisa. Para o relatório de tese elegeu-se procedimentos de descrição relacional entre o corpus, as perguntas de pesquisa e a teoria necessária para cartografar o funcionamento de discursos mantidos ou transformados ao longo de um recorte histórico-cultural. Como resultado parcial, o corpus arquiteta-se por enunciados ditos pelo sujeito enunciador André. O enunciado é regra de passagem e variação reguladora de sistemas heterogêneos de materialização de discursos em diferentes línguas (DELEUZE, 2020), e isso possibilitou o aparecimento dos enunciados "Iohána", "Pedro", "André" e "Ana", nomes que remetem à tradição patriarcal de povos hebreus, gregos e romanos. As fontes enunciativas de poder-saber hierárquico e disciplinar são transpassadas por outros enunciados de resistência ao regime de conduta moral e política vigente. As tecnologias de subjetivação regulam a fabricação de sujeitos sociais: sujeito da verdade, de santidade, o sujeito herói, forte e viril que passa a ser fraco, enfermo e louco. O sujeito enunciador rompe com os rituais históricos do patriarcado e com o sistema de adestramento dos corpos e exclusão da sexualidade entre irmãos. A pesquisa encontra-se na fase inicial, o que implica expandir a análise discursiva sobre a subjetivação do sujeito considerando as condições enunciativas paradoxais onde o amor familiar se transforma em violência e pulsão pela morte.

PALAVRAS-CHAVE: sujeito; subjetivação; tecnologia.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa mapear discursos de sexualidade[i], analisar as (cor) relações entre enunciados de um conjunto de saberes, sistema de poder político de normas, condutas e modos de subjetivação do sujeito; refletir sobre visibilidades contraditórias e de discursos que, em

confrontos com a realidade, geram efeitos de sentido sobre quem é o sujeito. Em condições enunciativas agressivas dos últimos tempos, tem aparecido enunciados que banalizam a sexualidade por insinuações sexuais machistas principalmente direcionadas às mulheres participantes da vida pública brasileira.

Como forma de resistência a essa situação, optou-se pelo estudo discursivo do texto literário de Raduan Nassar, pois, pelo caminho inverso da não banalização, o que é dito no romance *Lavoura Arcaica* confronta a realidade pela problematização[ii] a respeito do ser-sujeito. E isso, vem ao encontro dos temas de interesse da Análise do discurso francesa e Michel Foucault, principalmente porque trata da microrrelação cotidiana que normaliza discursos, agride e violenta pessoas de um mesmo núcleo familiar, em específico, os filhos e as mulheres.

Priorizou-se pela metodologia qualitativa documental devido à grande relevância nos estudos da linguagem, especialmente pelas características reflexivas de questões sociais e culturais da realidade humana. Pela técnica documental faz-se um levantamento descritivo-reflexivo de acontecimentos discursivos materializados no texto literário, o qual também poderá "[...] proporcionar bases históricas para uma questão, um problema ou evento." (LANKSHER; KNOBEL, 2008, p. 40).

Num tom confessional, o sujeito fala da sexualidade transviada que contraria a vigente conduta moral/religiosa reguladora e produtora de indivíduos sociais. Nessa mescla de enunciados, a sexualidade irregular é salientada, pois o desejo sexual que André sente pela irmã,

Ana, também é codificado enquanto enfermidade e loucura. As relações cotidianas familiares são reguladas por saberes, ou seja, por tecnologias disciplinares e mecanismos de individualização e sexualidade. Na trama das relações poder-saber e prazer emerge a vigilância familiar hierarquizada e o policiamento tecnicamente útil de uma maneira de dizer que incita o sujeito a fazer um conflituoso exame de si mesmo.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: ENUNCIADO, DISCURSO E SUJEITO

Analisar os enunciados que compõem uma obra literária é confirmar que ela está amarrada a outros livros e textos como um nó em rede, pois existe um feixe de relações que caracterizam o texto literário em variável e relativo que "[...] se constrói a partir de um campo complexo de discursos." (FOUCAULT, 2004a, p. 26). O enunciado é a função de (co) existência que corta toda e qualquer estrutura linguística, logo ele obedece às práticas e regras de aparecimento em condições históricas e temporais especificamente discursivas. O funcionamento do enunciado pressupõe a sua própria regularidade de funções variável, correlativa e complementar. A relação variável entre enunciados de um campo de formação gera dispersão, heterogeneidade, multiplicidade e acumulação; a relação correlativa com o sujeito, o objeto e o conceito propiciam a variedade de posições de sujeito; e a relação complementar se estabelece com o não discursivo das práticas históricas, gerando, assim, a multiplicação dos enunciados e o aparecimento de objetos quer sejam novos, ou não (DELEUZE, 2020).

Essas relações dos enunciados, geram os discursos que são da ordem do acontecimento. O corpus Lavoura Arcaica é uma unidade discursiva que faz parte de "[...] uma população de acontecimentos dispersos." (FOUCAULT, 2004a, p. 24) em que existem diferentes fatos do discurso que podem ser analisados simultaneamente nas suas relações complexas de especificidades e de semelhanças. Os discursos são formados pelo jogo de relações entre os enunciados que formam um conjunto de saberes sobre o objeto. Isso garante a interligação, o funcionamento e permanência ou não dos enunciados dento da própria estrutura do texto.

Os discursos, portanto, são as relações de enunciados inerentes aos acontecimentos sociais e históricos de campos distintos de saber. Esses campos operacionalizam maneiras de subjetivação do sujeito que estão relacionadas ao poder. Como o poder é constitutivo das relações humanas, ele está sempre presente nas relações cotidianas dos sujeitos, e esse conceito foucaultiano rompe com o conceito de poder enquanto "[...] estruturas políticas, governo, lugares assumidos em instituições [...] compreendidos como um posto de quem comanda." (FERNANDES, 2012. p. 56).

Os enunciados literários não se relacionam com o indivíduo que escreve (o escritor), nem com contexto (i)mediato de escrita, mas com o sujeito-autor, sujeito narrador e com uma multiplicidade de sujeitos (FOUCAULT, 1992; DELEUZE, 2020). Desse modo, o sujeito-autor pode desencadear uma dispersão de várias posições de sujeito, as quais podem ser ocupadas por diferentes in-

divíduos. O sujeito do enunciado, portanto, é uma "função vazia, neutra", que executa o próprio enunciado.

Foucault não reduz o ser humano a uma função, ao contrário, ele analisa "[...] a função no interior da qual qualquer coisa como autor podia existir." (FOUCAULT, 1992, p. 83). Essa função é "[...] característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade [...]" e práticas de apropriação de textos e construção de uma memória coletiva (GREGOLIN, 2003, p. 49). O autor de uma obra literária é aquele que, pela linguagem metafórica, organiza um agrupamento de discursos de maneira coerente e articulada com a realidade (FOUCAULT, 2004a, 2004b). O autor, "[...] exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa, um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos." (FOUCAULT, 1992, p. 44). Portanto, essa função de autor possibilita a relação entre os discursos que se mantém culturalmente pelo fato de receberem um estatuto como, por exemplo, de literário, religioso, científico, filosófico, etc. (FOUCAULT, 1992; 2004b). Além dos fundamentos teóricos acima, também importa saber que a metodologia dessa pesquisa é da ordem qualitativa e documental.

METODOLOGIA

A pesquisa qualitativa é de grande relevância para os estudos da linguagem, pois diante das características reflexivas sobre questões sociais e culturais da realidade humana, exige-se compromisso cognitivo, pessoal e político

de quem ocupa uma posição filosófica colaborativa na problematização do processo de constituição do sujeito.

Pela técnica documental faz-se um levantamento descritivo-reflexivo de acontecimentos discursivos do presente e passado por intermédio de procedimentos de análise discursiva do texto literário, o qual é concebido enquanto documento que poderá "[..] proporcionar bases históricas para uma questão, um problema ou evento." (LANKSHER; KNOBEL, 2008, p. 40). Desse modo, o *corpus* de investigação é o romance *Lavoura Arcaica*, do autor Raduan Nassar. O referido corpus tem sido examinado cuidadosamente com o objetivo principal de se compreender em que medida os enunciados dão corpo aos discursos e como materializam um sentido e não um outro em seu lugar. Portanto, parte-se da defesa de que, ao longo do tempo, o texto literário transformar-se em documento porque existe uma massa de discursos que podem ser isolados, agrupados em séries, organizados em conjuntos e compreendidos a partir de suas inter-relações (FOUCAULT, 2004a).

Não somente pretendemos confirmar ou refutar hipóteses formuladas previamente, mas sim cartografar discursos a partir das seguintes perguntas: 1ª) Por que determinados discursos de sexualidade aparecem no romance *Lavoura Arcaica* e não outros em seu lugar?; 2ª) Como os enunciados de um conjunto de saberes e a um sistema de poder regulam e historicizam as práticas e processos de subjetivação do sujeito na obra?; 3ª) Que contradições são percebidas entre o jogo das relações enunciativas ficcionais de subjetividade do sujeito e a realidade contemporânea brasileira?

A fonte de coleta de dados concentra-se nas bibliotecas públicas/privadas e ambiente virtuais. A referida pesquisa instrumentaliza-se pelas leituras e revisão bibliográfica, escrita de apontamentos, resumos, seleção de enunciados, descrição e análise do *corpus* pelo uso das ferramentas como, protocolo em fichas e caderno de notas. O relatório de tese será estruturado pela integração entre a descrição dos enunciados, as perguntas de pesquisa e o fundamento teórico necessário para cartografar o funcionamento do discurso e produção de sentido em condições históricas delimitadas. Na sequência, apresenta-se alguns resultados e conclusões obtidos nessa fase inicial de pesquisa.

TECNOLOGIAS DE SUBJETIVAÇÃO E RELAÇÕES DE PODER

Com base em Jardim e Souza (2015), no romance *Lavoura Arcaica* existe uma rede de elementos que compõem o dispositivo[iii] institucional "família"[iv]. Cada membro da família ocupa um lugar junto à mesa de refeições ou de sermões. Esses enunciados emaranham relação de micropoder disciplinar em que os filhos são submissos ao sujeito que lhes concebeu a existência, tal como uma raiz e tronco que sustenta os galhos da direita e da esquerda da árvore familiar (FOUCAULT, 2012; PRADEAU, 2004).

> Enunciado 01
>
> Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Hu-

> da; à esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz; como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia... (NASSAR, 1989, p. 156-157)

No enunciado 01, o aparecimento de alguns nomes próprios evidencia o deslocamento de discursos religiosos, provavelmente de tradição judaico-cristã, para o cotidiano familiar. Com base nos estudos de Silva (2013), etimologicamente, André e Pedro são palavras do grego (Andréas/Petrus) e do latim (Andreas/Petru-). A primeira significa "viril, varonil" e a segunda "rochedo". Na narrativa bíblica, André e Pedro eram apóstolos de Jesus e filhos de João que, no hebraico, significa "o agraciado por Deus".

No romance *Lavoura Arcaica*, verifica-se que André e Pedro são filhos de Iohána, nome que "[...] parece ser a forma hebraica para João." (SILVA, 2013. p. 39). Iohána é o sujeito social que assume a posição de patriarca da família que tem o poder da palavra, especialmente porque a verdade está nele. Iohána é também "[...] o pai/Pai consagrado, que traz em si a responsabilidade de garantir a ordem da família; ele tem a tábua da lei." (SILVA, 2003, p. 43).

Importante ressaltar que, como o enunciado é uma regra de variação, possibilitou que houvesse mudança de sentido do próprio enunciado que nomeia o sujeito André. De sujeito viril, forte e heroico passa a ser o sujeito revoltado, fraco de "[...] sentimentos degenera-

dos da alma, do espírito e da moral. Sentimentos, desejos, paixões de um espírito profano [...]" (JARDIM; SOUZA, 2015, p. 133), devido às pulsões sexuais que tem pela irmã, Ana.

Ana, do hebraico, significa "graça", "graciosa". Já do grego e do latim, Anna significa "Ele (= Deus) favoreceu-me" (MACHADO, 1984 p. 128 citado por SILVA, 2003. p. 41). Ana é o sujeito que se prende ao pai tal como "[...] um enxerto junto ao tronco [...]" (NASSAR, 2003, p. 157), logo, "[...] deixa-se aprisionar pelas significações de seu nome e, também, por estar referida no próprio nome do pai – IOH (ÁNA)." (SILVA, 2003. p. 43). Além dessa significação, percebe-se que há uma associação entre os enunciados Ana e Iohána, sobretudo porque são mesmo campo discursivo e encontram-se numa correlação derivada na medida em que no enunciado IOH (ÁNA) há mais de uma posição de sujeito.

Como os enunciados são sistemas de multiplicidades, eles possibilitaram que as expressões linguísticas "Iohána", "Pedro", "André" e "Ana" remetessem à ancestralidade de povos do oriente mediterrâneo como por exemplo, os hebreus, gregos e romanos. Os enunciados enquanto conjuntos de regras de passagem regulam sistemas heterogêneos, ou seja, devido à existência das regras de variações foi possível materializar discursos em diferentes línguas (DELEUZE, 2020).

Antes mesmo do nascimento do indivíduo, geralmente, há um ritual familiar em torno do sexo biológico e do nome do bebê, práticas que tem sido constantemente compartilhada nas redes sociais como *Facebook*, *Insta-*

gram, entre outros. Há também situações em que, ao se preencher um cadastro e/ou um formulário digital, além do preenchimento do nome completo, também é perguntado como o sujeito gostaria de ser chamado. A subjetivação está marcada pela tradição histórica, regime civil e jurídico de que todas as pessoas têm direito ao nome e até o direito de mudança de nome, pois, o registro de nascimento e identidade fazem parte do princípio da dignidade humana, de individualidade e autonomia[v].

No enunciado 01, o nome de cada membro da família, historicamente, individualiza o ser humano enquanto sujeito de virtude, força, virilidade, vigor e graça. Esses sentidos contornam relativamente as diferentes posições de sujeitos dentro da escala hierárquica familiar. Contudo, aparece nessa relação transversal e oscilante dos enunciados outras posições de sujeitos virulento, sujeito fraco e sujeito aprisionado.

A trama discursiva literária começa no quarto da "[...] velha pensão interiorana [...]", ambiente aonde André (sujeito enunciador) vivencia experiências íntimas consigo mesmo, que são entrecortadas pelos preceitos morais da família no momento em que Pedro, o irmão primogênito, chega para levá-lo de volta para casa.

Enunciado 02

> [...] era o meu irmão mais velho que estava na porta; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro,[...] e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; [...] eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim [...]

> enquanto ele dizia 'nós te amamos muito, nós te amamos muito [...] mostrei-lhe a cadeira [...] e tirando o lenço do bolso me disse 'abotoe a camisa, André. (NASSAR. 1989, p. 11-12)

Pedro é o sujeito guardião da tradição, o filho primogênito responsável por manter os rituais e a memória dos ancestrais. Essa relação hierárquica obedece a regras que permitiram o aparecimento simultâneo e tenso de um conjunto de enunciados que retratam o ser humano dentro de um sistema político em que o micropoder produz o sujeito a partir de regimes de verdade do poder histórico e científico-disciplinar. O poder histórico "força poderosa" produz rituais da verdade que são reiterados pelo sujeito histórico "nós te amamos muito", sobretudo acentuam a subjetividade do sujeito imundo que necessita do sujeito virtuoso.

Enunciado 03

> [...] eu, o irmão de cheiro virulento, eu que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaro nos meus poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profusas drosófilas festejando meu corpo imundo; me traga logo, Pedro, me traga logo a bacia dos nossos banhos de menino, a água morna, o sabão de cinza, a bucha crespa, a toalha branca e felpuda, me enrole nela, me enrole nos teus braços, [...] corra depois com tua mão grave a minha nuca, componha depressa esse ritual de ternura, é isso o que te compete, a você, Pedro, a você que abriu primeiro a mãe, a você que foi brindado com a santidade da primogenitura... (NASSAR, 1989, p. 110)

As regras desse jogo enunciativa regulam enunciados de subjetivação de diferentes sujeitos, o de corpo imundo ou de santidade. Ser o primogênito significa ter santidade e autoridade garantidas pelas práticas de bons exemplos dedicadas aos mais novos. Observa-se que há uma regularidade enunciativa em que, a disciplina hierarquiza "[...] numa relação mútua, os 'bons' e os 'maus' indivíduos [...]" (FOUCAULT, 2012. p. 174), ou seja, o sujeito de santidade está acima do sujeito de enfermidade e loucura.

> Enunciado 04
>
> [...] "numa tarde vadia", [...] "sono adolescente", "dorme na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho...". (NASSAR, 1989, p. 13)

> [...] ...era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente de meus testículos. (NASSAR, 1989, p. 109)

A disciplina pelo amor familiar tende a normalizar a recompensa e o castigo enquanto um regime duplo. A pressão sobre os filhos é uma forma de discipliná-los, é um meio de fazer com que todos eles sejam parecidos no que tange à obediência, à submissão aos pais, ao cumprimento das tarefas domésticas, escolares, entre outras. Dependendo de suas ações e comportamentos eles podem ser elogiados ou punidos.

André necessita ser examinado, vigiado, curado da enfermidade por ações disciplinares do corpo (corpo vestido e não nu) e da mente para que alcance uma individualização sã, normal. Há descontinuidade do ritual da verdade "[...] em que passamos de mecanismos histórico-rituais de formação da individualidade a mecanismos científico-disciplinares [...]" que se historicizam ao longo do tempo (FOUCAULT, 2012, p. 184-185).

O sujeito é vigiado pela família porque suas práticas não estão de acordo com as regras e valores de uma conduta social que fabrica o indivíduo. André é um sujeito passível de punição, pois ainda não aprendeu a controlar os impulsos sexuais. A rede de olhares mobiliza-se pela tecnologia disciplinar reguladora da transgressão dos valores morais, para que, assim, sejam adestrados "corpos vigorosos" e saudáveis (FOUCAULT, 2012, p. 166). A saúde, os valores religiosos, o controle dos impulsos precisavam ser reestabelecidos em André. Ele tenta fugir da interdição familiar, sobretudo daquela que controla a sua sexualidade. Há, portanto, uma ruptura tensa nessa descendência que desvia da tradição ancestral.

Os enunciados se confrontam quando outros aparecem e desorganizam a ordem de discursos aparentemente cerrada por uma grade de enunciados que contornam objetos sagrados. No entremeio desses discursos, aparecem outros discursos que evidenciam o conflito do sujeito, sentimentos, desejos e paixões sexuais deslizam simultaneamente entre o sagrado, profano, a enfermidade e a loucura.

Há, portanto, um entrecruzamento de discursos (religioso, familiar e científico) que pertencem ao sistema de regras de relações enunciativas reguladoras da natureza sexual do ser humano no processo de construção da subjetividade. Emergencialmente, enunciados materializam a imagem de intimidade sexual do sujeito que se manifesta na primeira pessoa do discurso. O tom intimista, as experiências e vontades sexuais desse sujeito refletem a vontade de poder sobre o corpo, a consciência e até a vida. Talvez seja uma força humana que o impulsiona a alcançar uma posição mais elevada da existência humana. O amor entre irmãos rompe com as tradições morais e religiosas. O sujeito enunciador (André) reflete sobre questões íntimas e complexas da sexualidade humana quando expressa vontades que estão relacionados à vida (BRITZMAN, 2000).

Os preceitos cristãos, as experiências sexuais entre homem e mulher devem ser legalizadas pelo casamento, mas nunca pelo ato sexual incestuoso (FOUCAULT, 2016). A questão do incesto não seria o foco a ser problematizado, pois, com cautela de quem tenta tatear os discursos, seria talvez mais instigante refletir sobre o poder familiar que atravessa os sujeitos históricos por relações discursivas paradoxais em que o amor e a vida geram violência e morte.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar, inscreve-se numa rede de acontecimentos singulares em que há uma regularidade de discursos que estão interligados entre si

e, consequentemente, geram efeitos de sentidos distintos. A remissão enunciativa existente entre as relações cotidianas familiares é operacionalizada por tecnologias disciplinares de individualização e de sexualidade. Na trama da rede de discursos ficcionais emerge a vigilância familiar hierarquizada, normas de conduta moral e religiosa que regulam as relações de micropoder produtoras de indivíduos sociais. Com isso, são postos em jogo as diferentes posições de sujeitos múltiplos. Aqueles que têm autorização para penalizar, vigiar, examinar, manter a tradição; aqueles que rompem e desviam das regras políticas e sociais de conduta que não admitem o sexo entre irmãos, nem tão pouco que a sexualidade seja um fato de discurso que desestabiliza a ordem que enquadra os indivíduos naqueles que têm poder sobre o outro, ou não.

O jogo das microrrelações cotidianas de sujeitos históricos põe na superfície discursiva "[...] um conhecimento especializado, o reforço do controle e resistências estão vinculados uns aos outros, de acordo com algumas poucas estratégias importantes de saber e poder." (FOUCAULT, 1990, p. 105-106 citado por BRITZMAN, 2000, p. 101). A individualidade e sexualidade estão imbricadas por sujeitos disciplinados, ou não. A constituição do sujeito é relativamente complexa e contraditória, pois há uma oscilação de sentido entre forte, fraco, viril e virulento, enfermidade, loucura, impureza, santidade, controle e transgressão. A instabilidade da ordem discursiva ocorre pela existência de um sujeito que luta pela sua singularidade, pois desvia, inverte a ordem disciplinar da tradição, das regras de conduta morais, políticos e sociais que estão à escolha dos indivíduos. Nem sempre as tecnologias de

individualização e de sexualidade garantem a permanência exclusiva e estável de discursos de adestramento e controle dos indivíduos.

Não é suficiente pensar que o ser humano, enquanto sujeito, está à mercê de uma força soberana que tem poder de agir sobre o outro, de controlá-lo. Não cabe mais, na contemporaneidade, pensar o sujeito apenas pelo viés de controle institucional, o qual funciona como dispositivo de ordenação da individualidade humana. Não cabe pensar que as práticas de subjetivação se restringem a polarização de bons e maus, sãos e loucos, doentes e enfermos. Mas, sim reflexão sobre a ordem das relações caóticas cotidianas das pessoas, verificando em que medida essas relações permitiram que alguns enunciados permanecessem, ou não, dentro de um caos organizado de acontecimentos que enovelam discursos e geram uma dispersão de sentido que vai além da polícia e política humana, pois importa saber como o sujeito "[...] foi chamado a manifestar-se e a reconhecer a si mesmo, em seu próprio discurso como sendo, em verdade, sujeito de desejo." (FOUCAULT, 2016 p.15).

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Inês Lacerda. *Do signo ao discurso*: Introdução à Filosofia da Linguagem. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

BRITZMAN, Deborah. Curiosidade, sexualidade e currículo. *In*: LOURO, G. L. (Org.). *O Corpo Educado*: Pedagogia da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BRASIL.TJDFT – Tribunal de Justiça do Direito Federal e dos Territórios. O Direito à alteração do nome e o princípio da dignidade humana, 2018. Disponível em https://www.tjdft.jus.br/consultas/jurisprudencia/

jurisprudencia-em-temas/direito-constitucional/principio-da-dignidade-da-pessoa-humana-possibilidade-de-alteracao-do-nome

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2020.

FERNANDES, Cleudemar Alves. A. *Discurso e Sujeito em Michel Foucault*. São Paulo: Entremeios, 2012.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. *In*: RABINOV, P; DREYFUS, H. *Michel Foucault*: Uma Trajetória Filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

FOUCAULT, Michel. *O que um autor*? Lisboa, Portugal: Editora Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Beata Neves. 7. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2004b.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. 40 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 26 ed. São Paulo: Gaal, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Subjetividade e verdade*: curso no Collège de France (1980-1981) /Michel Foucault; edição estabelecida por Frédéric Gros. Direção de François Ewald e Alessandro Fontana; tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

GREGOLIN, Maria do Rosário; BARONAS, Roberto (Orgs.). *Análise do Discurso*: as materialidades do sentido. 2. ed. São Carlos, S.P: Editora Claraluz, 2003.

JARDIM, Alex Fabiano Correia; SOUZA, Jaqueline Ribeiro. Discurso e relações de poder em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. *Critic*, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 133-150, jan./jun. 2015. Disponível em: http://lingua-

gem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/1001/100110.pdf

LANKSHEAR, Colin; KNOBEL, Michele. *Pesquisa Pedagógica*: do projeto à implementação. Trad. Magda França Lopes. Porto Alegre: Artimed, 2008.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PRADEAU, Jean-François. O sujeito antigo de uma ética nova: acerca dos exercícios espirituais antigos na História da Sexualidade de Michel Foucault. *In*: GROS, Frédéric (Org.), *Foucaul*t: a coragem da verdade. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

REVEL. Judith. *Michel Foucault*: conceitos essenciais. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2004.

SILVA, Regina Célia Alves da. A tra(d)ição dos nomes na Lavoura Arcaica *Revista Philologus* / Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos. – Ano 9, no 25, (jan.abr. 2003) – Rio de Janeiro: CiFEFiL. 151 p. Quadrimestral ISSN 1413-6457 Disponível em http://www.filologia.org.br/rph/ANO09/25/RPh25.pdf#page=38

Capítulo 3

CONHECIMENTO E FILOSOFIA PERFORMÁTICA EM *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS

Adilson Guimarães JARDIM
UFPE – *adilsonguimaraesjardim@gmail.com*

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo retomar a problemática clássica analisada pela teoria literária no romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, sobre a incomunicabilidade das personagens como uma metáfora de exclusão social. Essa condição, que pode ser analisada nos termos de uma "biopolítica", como classificou Michel Foucault, na crítica de uma regulação e classificação das massas através do controle institucionalizado dos corpos, nesse romance tem sua contrapartida no silenciamento que Antonio Candido denominou um "matutar de Fabiano e Sinhá Vitória, que prescinde da reflexão e se entrosa no ato". Aqui, entende-se formas distintas de pensar dessas personagens a partir de práticas e saberes próprios, o que remete aos "Estudos da Performatividade", o pensamento em ato, nos termos de Laura Maoilearca, assim como o conceito de "não-filosofia", de François Laruelle, uma "maneira de pensar que não sabe a priori o que é pensar". Problematiza-se também o conceito de sujeito e o tipo de saber diferenciado das personagens humanas e não-humanas no romance de Ramos, encerrando com os estudos da ecocrítica de William Rueckert e Peter Barry, que predicam uma relação harmônica do homem com seu entorno.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira, natureza, comportamento.

INTRODUÇÃO

No ensaio “persona ficta”, Vladimir Safatle (2016) chama a atenção do leitor para a única criatura que não se deixa enganar pelo disfarce da Deusa, que traveste Ulisses de idoso, e que, no fim da vida, reconhece o herói da *Odisseia,* de Homero, quando retorna a Ítaca: o cão Argos. Apesar do êxito do Rei diante da esposa e dos inimigos, o animal combalido pelos anos identifica o dono, tão logo o vê. Por outro lado, também a serva de Ulisses, incumbida da higiene do velho, pela Rainha, reconhece o amo, neste caso através da cicatriz na perna. O “reconhecimento”, estratégia retórica observada por Aristóteles na sua Poética, é exercido pelo animal e pela serva, as personagens mais rebaixadas no poema homérico, que “leem” os sinais do herói por outra ordem de discurso, por outros afetos, outras volições, outras percepções. De fato, o ethos dessas personagens indica novas formas de saberes que, se na perspectiva histórica têm sido amplamente explorado por escritores e poetas, de outra forma têm permanecido à margem de diversas correntes dos estudos literários.

É dessa ação, que prescinde de um pensamento reflexivo, ou seja, que não pensa sobre o ato de pensar, e investe no acontecimento, encarado pela filosofia como situações singulares, que o presente artigo tratará na análise de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano

Ramos. As leituras clássicas dessa obra, que a situam no ciclo do regionalismo social, têm apontado as desvantagens de Fabiano e Sinhá Vitória na incomunicabilidade, que os elide da cultura e do convívio com os outros homens. Aqui, a palavra "homens" convém como entrada para o estudo dessas outras formas de saberes, e que inclui o humano e o não-humano, na dinâmica de suas inter-relações e dos sinais apreendidos no entorno como extensão de si.

No estudo sobre o conhecimento da ordem do prático ou do instintivo, seja pelo empirismo humano ou nas relações naturais, esta análise incide na problemática de um cartesianismo logocêntrico persistente sobre o conhecimento tomado na sua forma mais ampla e diversificada. De fato, o conhecimento filosófico na sua versão clássica grafocêntrica e europeia, mantém o patriarcado branco e detentor do capital financeiro e social como seus legítimos guardiões, assim elegendo sua contrapartida de alijados do capital intelectual, todos aqueles a quem mantêm nas margens. No caso do presente estudo, os moradores dos espaços regionais tornam-se a versão desumanizada de valores e saberes, enquanto o não-humano um espaço alheio sem medidas e sem parâmetros próprios que não o da ordem dos humanos.

Nesse sentido, serão aqui aplicados alguns conceitos da "não-filosofia", de François Laruelle, uma possibilidade de ausência de auto-reflexividade, assim como os "estudos da performatividade", a partir dos conceitos de Laura Maiolearca, para quem todo pensamento é performado, o que permite uma aproximação

do modo de fazer literário. Com a noção de "biopoder", de Michel Foucault, pretende-se apontar algumas noções de políticas dos corpos, e sua contrapartida da indisciplina das personagens no romance estudado. Finalmente, com as noções de William Rueckert e Peter Barry sobre "Ecocrítica", pretende-se defender as posições vantajosas do espaço até aqui não consideradas ou consideradas insuficientemente pela crítica sobre as personagens humanas e não humanas do romance de Graciliano Ramos.

FORA DO "BIOPODER": INEXISTÊNCIA DE FABIANO?

Desde as grandes narrativas da antiguidade, as personagens menores costumavam ser parte da realização do mito do herói, não a solução dos conflitos. O cão Argos e a criada, mencionados na introdução, os marujos inseridos na história para o sacrifício solitário e obscuro em nome de seu líder, as aporias desfeitas pela inteligência de Ulisses, na *Odisseia*, em guerras e outras ameaças sem solução, não conduzem seu protagonista à vitória sobre a morte e ao retorno para casa com o elixir, completando seu arco, nem receberão as loas que não lhe serão estendidas. Ele marcha pelas geografias triunfantemente não com, mas a despeito desses fantasmas destinados ao Letes da história, com minúscula e com maiúscula.

As estratégias traçadas para ou pelo herói da Antiguidade nas narrativas estendem-no, ou são estendidos consciente ou inconscientemente por parte da crítica, através dos séculos, como detentor privilegi-

ado dos saberes, ou de certos tipos de saberes especiais de uma classe com quem se identifica. Para essa percepção, a literatura seguiria elegendo protagonistas especiais cujo desfecho, a modo de destino exitoso, representa a vitória das luzes e o despertar da verdade contra as trevas da ignorância que o assola durante toda a história. Enquanto isso, noutras geografias, produzidas para serem colonizadas e tuteladas por esses messias, cujos conhecimentos e experiências se confundem com um saber como ética, seguem os desviantes, os inválidos da Cultura, os replicantes das intuições sem imaginação, condicionados ao papel de *homo faber*, desde sempre prisioneiros de uma antiética da ignorância. Nessa perspectiva limitante do ethos das personagens nebulosas, do caráter realizador do homem que reside alijado das megalópoles, a ignorância replicante do "*faber*" torna-se "ignorância fabiana", o homem do sertão que migra, posto que não detentor das tecnologias de domínio do ambiente, mais do que das técnicas rudimentares e primitivas.

Amiúde, ao ser inserido no ciclo do realismo social, *Vidas Secas* ocupou, desde sempre, uma função de romance de denúncia contra a exploração do homem pelo homem, do homem do campo, do homem fora do Estado, homem sem caráter e sem princípios (já que não institucionalizado, não "oficial"), sem a capacidade de refletir sobre sua própria condição de marginalizado. Antonio Candido é um dos primeiros a perceber essa ausência no livro de Graciliano Ramos:

> Não supõe refolhos, não devora, nem Vidas Secas é romance de análise, no sentido que nele o conhecimento prime a ação. [...] O matutar de Fabiano e Sinhá Vitória não corrói o eu nem representa a atividade excepcional. Não se opõe ao ato, mas nele se entrosa imediatamente. (CANDIDO, 1992, s. p.)

Vidas Secas é um romance destituído de heróis, dos heróis com sobrenomes, com herdardes de valores e saberes; a nenhum familiar herda sequer um nome: o Menino mais Velho, o Mais Novo, um papagaio sem nome feito para ser comido, uma cachorra nomeada segundo tabus e amuletos seculares contra moléstias como a "hidrofobia", o mal da raiva, e por isso igualmente destinada a morrer. O vazio identitário aponta personagens aparentemente ocas de sentido, longe do humano e próximas (ou lançadas) ao animal sem vida, logo, longe da tutela do Estado e de suas biopolíticas, que, em outros termos, não lhe chancela papéis, torna-as, ao invés disso, invisíveis.

De fato, a "biopolítica", termo empregado por Michel Foucault, tem na sua ação, a prática de um "biopoder" que se refere de maneira privilegiada à espécie humana e a insere nas suas "estratégias gerais de poder", e cujas características são marcadas por:

> [...] relações de força móveis e fluidas, que não é centralizado nem se dá por uma figura de um líder onisciente, que não mais age por supressão nem repressão, e que, no lugar de coi-

> bir manifestações coletivas, incita comportamentos. (FURTADO; CAMILO, 2016, p. 34).

Se nos espaços urbanos e em outras instâncias de disputa pelo poder, o Estado ou outras formações discursivas, segundo Foucault, disfarça sua força através de simulações de liberdade e de estratégias de ação como se incitadas livremente, portanto, por outrem, aqui, nesses termos, nenhuma estratégia de dominação dissimulada por ações beneméritas, nenhuma contenda entre os agentes sociais, que "medem conhecimentos", por assim dizer, nos espaços de poder. O biopoder não se aplica a Fabiano e a sua família, negligenciados desde sempre pelo Estado, e demovidos e realocados por outras instâncias de poder paraestatal. Nesse sentido, para esses agentes, se suas protagonistas existem, é menos por sua invenção e criatividade do que como "feridas do homem", ofensas ao que dignifica o humano; nesse caso, como humanos que se parecem "bichos", fossem bichos que passariam superficialmente por humanos. Retomando esse aparente vazio identitário das personagens de Vidas Secas, como antes foi mencionado, é necessário uma revisão da imagem que apresenta essas identidades vazias no romance, forjada por saberes ausentes de suas personagens.

Até aqui, na percepção de que *Vidas Secas* passaria por romance de tese, em função das disputas pelo poder entre outras classes em conflito (o patronato, a polícia, a gente do centro urbano), e contra quem Fabiano e a família saem sempre em desvantagem, de-

seja-se fazer um aparte, ou melhor, uma cisão para novo direcionamento deste estudo, em proveito das protagonistas do romance.

O CONHECIMENTO COMO DECISÃO

Como tem sido exposto neste ensaio, a medida do conhecimento das "personagens rebaixadas" são as asceses de seus heróis, no domínio de si, de suas próprias paixões, na direção da luz do conhecimento como virtude coroada. Na verdade, o conhecimento para esses títeres da ação prescinde do ato de conhecer em virtude de um conhecimento virtuoso que não lhes pertence. Aqui, a passagem do desconhecido para o conhecer como constatação da nobreza do herói, torna-se uma nobreza do conhecimento, um *em-si* dos valores do ato de conhecer e do conhecimento como valor, um Logos direcionado. Essa tomada de consciência da verdade, essa performance do conhecer torna-se valor numa escala de grandeza metafísica.

Essas reviravoltas do ato de conhecer, cheias de calembures retóricos e que simulam uma ordem de valores e virtudes, expõem essa metafísica do conhecimento, que François Laruelle, ao analisar o inconsciente político-textual da filosofia, a acusará de comportar-se como "ciência absoluta", "[...] como a ideia mais pura e a mais liberta de qualquer objeto ou de qualquer conhecimento científico regional e mundano [Husserl]." (LARUELLE, 1987, p. 27). Como Laruelle faz perceber, o conhecimento filosófico se faz como tomadas de decisão, escolhas sobre certos objetos de in-

vestigação em detrimento de outros, o que implica em seleção segundo os valores aplicados. Sujeitos de decisões, nessa direção, os filósofos se revelam dotados das mesmas volições que condicionam a investigação sobre a verdade em filosofia como uma "verdade da filosofia". Ao expor essa "ciência da decisão", o filósofo francês recusa a "imanência da verdade" na filosofia em nome de outras formas de conhecimento, que demandam, em última instância, uma "não-filosofia", um conhecer em ato não reflexivo e livre de epistemologias restritivas de todo saber.

Da mesma forma, e a partir desses pressupostos, a literatura impõe um conhecimento a partir de outra ordem de acontecimentos. Aqui, as ações das personagens, sua caracterização, a descrição de seu ethos e dos espaços onde se desenvolvem na trama, assim como de outras estratégias de enredo revelam formas de saberes que se encontram com os do leitor e os ampliam.

Nesse ponto, é possível revelar uma "verdade fabiana" em *Vidas Secas*, que não o expõe como sujeito auto-reflexivo, mas nem por isso como menos homem de saber, um saber instrumental sobre as leis do sertão, suas necessidades e habilidades aprendidas por exercícios práticos tanto quanto por decisões de saber. De fato, desde sempre na condição de homem ambientado, de um "homem do sertão", Fabiano se insere e completa seu arco de protagonista no romance. Se, em certa medida, quando as personagens protagonistas de *Vidas Secas* questionam a exploração a qual são submetidas (a violência do soldado amarelo, agente da

Lei, contra Fabiano, a revolta da mulher diante das contas adulteradas para o pagamento pelo Patrão, ou a recusa do Menino mais Velho à capacidade da mãe de descrever com precisão a geografia do Inferno, assim como a violência do Pai contra Baleia no capítulo da morte do animal), elas sofrem derrotas sucessivas, por outro lado sua adaptação no espaço torna-se fonte de saberes próprios, que transcende o eu, sujeito do pensamento.

Assim, as habilidades de Fabiano como vaqueiro, quando campeia no mato; a lida no dia-a-dia da fazenda, a percepção dos sinais da natureza acerca de chuvas vindouras ou de estiagens prolongadas, o conhecimento financeiro de Sinhá Vitória, mas também todas as formas de sentimentos experienciados pelas personagens de *Vidas Secas*, tratam-se todos de percepções do entorno. Essa ordem dos fatos que não segue necessariamente uma linha temporal, mas eu ocorre como surpresa e como espanto (as extravagâncias e os choques de natureza dramática), Charles Feitosa descreve como "acontecimento", "*kairós*": "[...] (ocasião propícia), quebra no processo linear cronológico, situação singular, de irredutível alteridade. Maior ou menor habilidade de passividade diante das coisas, sem julgamentos, classificações, controle." (FEITOSA, s. d., s. p.)

Heróis sem insígnias, alienados dos jogos do poder com os outros homens, Fabiano e sua família, o que inclui a cachorrinha Baleia, Argos em seus próprios parâmetros não-humanos de compreensão dos fatos, e que rejeita as oposições ao seu modo de vida,

todos se tornam protagonistas de suas próprias vidas quando se inserem na paisagem do sertão. Essa dinâmica das relações de poder com a terra, que se tornam escolhas e junções de seus agentes humanos e não-humanos em *Vidas Secas*, James Engelhardt e William Rueckert irão elencar algumas características, nos seus estudos sobre ecocrítica:

> 1) Ênfase no lugar e no contexto da escrita. 2) O que é intrínseco e identitário gera conexões com o exterior. 3) O texto não se reduz ao linguístico e ao histórico, ou a paradigmas metodológicos parciais de uma disciplina. (ENGELHARDT; RUECKERT, s. d., s. p.)

O grande mérito de Graciliano Ramos não é ter tornado *Vidas Secas* a história de uma cachorrinha que reflete sobre as escolhas erradas de seus donos e de suas próprias decisões sobre o estilo de vida que lhe parecia satisfatório ao lado deles. Mas ao emprestar voz a Baleia, através do discurso indireto livre, que não reduz o romance a discursos sobre a exploração, nem sobre teses a esse respeito, o escritor descreve pelas ações diretas as características de lugares e os modos de vida de suas personagens nele inseridos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No sentido de reflexões que são substituídas por tomadas de decisões e seus efeitos sobre as personagens, Fabiano, Sinhá Vitória, os Meninos e a "ca-

chorra-filósofa" (única a questionar a verdade das decisões de seus donos sem definir uma "verdade do ato de pensar"), o sertão se define como espaço de poder e resistência em pleno acontecimento, em pleno *kairós*. Assim, *Vidas Secas* revela uma forma de "filosofia-performática", nos termos de Laura Maiolearca:

> [...] postular ideias sobre a especificidade local (site-specific) da produção do conhecimento versus um conhecimento universal que é parte de um discurso maior que sustenta estruturas opressivas de conhecimento / poder. (MAIOLEARCA, 2020, p. 6)

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confiçção*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FEITOSA, Charles. Fronteiras entre as Artes da Performance e a Filosofia. *In*: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, 2020.

FURTADO, Rafael Nogueira, CAMILO; Juliana Aparecida de Oliveira. O conceito de biopoder no pensamento de Michel Foucault. *In*: *Revista Subjetividades*, Fortaleza, 16(3), dez. 2016, p. 34-44.

LARUELLE, François. Pour une science de la décision philosophique. (Artigo). *In*: *Le Cahier* (Collège International de Philosophie), Paris: Presses Universitaires de France, n. 4, nov. 1987, p. 25-40. Pesquisado em http://www.jstor.org/stable/40972438, acessado em 12/10/2022.

MAOILEARCA, Laura Cull Ó. Filosofia-Performance: uma introdução. *In*: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, 2020.

RUECKERT, William. *Literature and Ecology*: an experiment in ecocriticism. Pesquisado em https://olivia-moy.squarespace.com. Acesso em 08 out. 2022.

SAFATLE, Vladimir. Persona ficta. *In*: *O circuito dos Afetos*: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 220-221.

Capítulo 4

JURUBATUBA, DE CARMO BERNARDES: Espaço romanesco, transcriação e ecocrítica

Vanderleia Moraes FERREIRA
PUC-GOIÁS – *vanderleiamf@yahoo.com.br*

RESUMO: Jurubatuba é o primeiro romance de Carmo Bernardes, publicado em 1972, numa época em que ainda não se discutia a preservação ambiental. Através dos olhos de Ramiro percebe-se que essa obra é um romance de espaço, não para dizer que o homem é um produto do meio, mas para preservá-lo. Ramiro defende a preservação daquele espaço demonstrando uma relação genuína com a conservação daquele bioma, conferindo a Carmo Bernardes um título de defensor do bioma cerrado em um momento histórico em que ninguém discutia isso no Brasil, ou seja, um ecocrítico além do seu tempo. Um cavaleiro andante como diz Manoel de Souza e Silva, o protagonista carmobernardeano desbrava os sertões goianos deixando seus problemas familiares em Minas Gerais e é surpreendido por um amor proibido que lhe faz montar acampamento ao longo de dois anos. Durante essa saga amorosa o espaço romanesco é apresentado como se fosse um quadro em movimento. Dentre todos os elementos da narrativa, o espaço é o que menos tem sido analisado pela crítica e geralmente entra como uma ideia de preenchimento para o enredo, mas em Jurubatuba o espaço não pode ser secundarizado,

pois Ramiro se relaciona com ele e preza pela sua conservação. A construção do espaço romanesco é analisada sob a perspectiva que o espaço é a componente mais importante no enredo, pois o protagonista se identifica com ele vivendo uma relação simbiótica.

PALAVRAS-CHAVE: jurubatuba; espaço romanesco; ecocrítica.

O ESPAÇO ROMANESCO EM JURUBATUBA

Jurubatuba é o primeiro romance de Carmo Bernardes, publicado em 1972. Trata-se da história de Ramiro Antunes Martins de Novaes. Narrador-protagonista, que sem pressa nos leva a conhecer minuciosamente cada detalhe de sua história – que transformada apenas em informação perderia toda a sua essência. Seu primeiro nome é conhecido apenas na página 22 (BERNARDES, 1997), e o nome completo apenas na página final do romance – página 230.

A obra carmobernardeana se achega à dimensão psicológica sem tirar os pés de uma realidade feita de roças e estradas, em que amores e aversões, desejos proibidos e ambições destemidas acompanham a vida de cada criatura. É um romance diferente, que assusta e encanta por sua escrita rude, característica do falar goiano de tempos atrás.

Antônio Dimas acrescenta que apesar da forte adesão do romance brasileiro ao espaço, seja urbano, rural ou selvático, a nossa crítica pouca atenção tem dedicado ao assunto, preferindo deter-se hora nas formas narrativas, hora em seus temas. O que se pode

constatar nos inúmeros estudos críticos sobre as personagens e o enredo em *Jurubatuba*.

Carmo Bernardes nos faz conhecer o sertão goiano através dos olhos de Ramiro. Antônio Cândido, citado por Dimas (1985) afirma que o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Osman Lins (1976) discorre sobre essa preocupação com o espaço na narrativa distinguindo espaço e ambientação:

> Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77).

Nos primeiros capítulos, o vaqueiro andarilho, Ramiro, viaja, aparentemente, sem destino, montado no seu burro Saudoso pelo sertão de Goiás, sentindo a natureza, pousando as margens do caminho. Uma viagem que leva o leitor a conhecer a fauna, a flora e as pessoas por onde o protagonista passa, inclusive, Ermira, que o fisga.

Contudo, ao longo da narrativa, seu processo rememoração é constituído de muitos fatos difusos, destacando não necessariamente uma sequência cronológica. Esses fatos não se constituem desvios, pelo

contrário, são propositais, aproximando o que há de maior relevância para o narrador.

Almeida (1985) afirma que há nisso, quase sempre, uma mistura de tempo presente se interferindo no passado ou vice-versa, propositalmente, em um descaso consciente, premeditado, associando ideias e sensações. Reside no manejo no narrar o fato de Jurubatuba ser um grande romance.

O leitor de Jurubatuba é levado por um labirinto que, a princípio, despretensioso, apresenta o espaço romanesco através do olhar e das vivências do narrador-protagonista que é apresentado como um simples sertanejo, que viaja no lombo de seu burro Saudoso, pelo sertão goiano e aos poucos vai se revelando um narrador metamorfoseado pela passagem por Jurubatuba.

Já no primeiro capítulo, ao observar os festejos de São João, o narrador-personagem faz sua primeira interlocução na narrativa: "– Como é que você facilita assim, criatura?" (p. 5). Indagou após observar: "[...] um rapazinho que tinha uma perna torta foi soltar um foguete e o foguete arrebentou na mão dele [...]" (p. 5). A resposta: "[...] ele mordeu o beiço, fazendo uma careta medonha, me espiou, com pouco caso, e saiu mancando, não me deu confiança.", (p. 5). Essa passagem já dá, ao leitor atento, *spoiler* de como o protagonista narrará suas aventuras, primando por detalhes minuciosos através dos olhos de um homem do campo.

Logo nas primeiras páginas, surge Ermira, "[...] outras me olhavam mas só ela é que me enviava mensagem." (p. 7-8), aquela que seria a protagonista das provações que ele viria a passar. Como num presságio, "[...] um caboré garrou a piar manhoso na escuridão." (p. 10), e o peão sem destino, um homem sem pouso sentiu "[...] mil pensamentos desencontrados pegaram a me atormentar e essa coisa foi me agoniando." (p. 10), ele ainda não sabia, mas já estava cativo por Ermira.

Carmo Bernardes brinda o leitor durante toda a narrativa com sabedorias populares e conhecimentos geográficos, advindos de um mineiro que se fez goiano ainda na infância e que tem sua história imbrincada na estória do modesto narrador-protagonista Ramiro. Já na página 11 do romance, os saberes do personagem narrador começam a ser demonstrados, "[...] criatura... boi precisa babar. Se lhe arrochar focinheira, como é que é? Ele afoga na baba e pode até morrer."; "O cheiro do fumo misturou com o cheiro das flores do mato e com o almíscar apreciável dos bois [...]" (p. 12). Estas passagens evidenciam fragrâncias que só estórias bem contadas podem oferecer. A apreciação da natureza, sem pressa, minuciosa cativa o leitor e caracteriza esse homem rural que vive a contemplar as coisas mais simples. A entrega do início da transformação do personagem acontece, mesmo que inconsciente: "– Que erratas tem daqui para a Jurubatuba?".

Está aí o presságio das provações, sofrimentos e transformações que Ramiro iria passar ao "passar" pelo lugar, símbolo da sua mudança: "[...] dissera

adeus a Jurubatuba e, como cobra mudei de casca, larguei pra trás o que era para ser o que sou hoje." (p. 242), o lugar que despertaria nele sentimentos que ele ainda não conhecia.

No capítulo dois, o cerrado goiano começa a ser desenhado com toda sua pompa e magia: "[...] essa árvore estava vestidinha de novo e alvejava flores, um enfeite bonito." (p. 13). Através de um olhar puro de quem mantinha uma relação simbiótica com aquele meio, e, por isso, percebe-se, a preocupação que o narrador tem com a preservação daquele espaço natural:

> Não me contive sem ir ver se o piquizeiro estava bom de espera de bicho. Rumei pra lá e chorei não ser hora de pouso. Bater um pouco naquele cerradão, com a rede armada nos galhos de uma árvore, o burro peão aí perto. E ele haveria de ficar agradecido, da maneira que o meloso roxo aí era soberbo.
>
> Atirar num bicho – não, eu não pretendia. O que me seduzia era a ideia de aplicar a lanterna na cara dos veados, só pelo prazer de ver os olhos deles virar luzerna. (BERNARDES, 1972, p. 13-14)

Conforme, seguia viagem "[...] mesmo não estando com nenhuma disposição de pousar na Jurubatuba [...]" (p. 14), mais perto estava do seu tormento:

> Cantei uns versos e ouvi minha voz sair tremida, e o tremido de minha voz bem que saia

> certinho com o compasso da marcha do burro, mas aquilo me deu uma coisa ruim por dentro.
>
> E nisto vou indo. E foi indo minha alma ficou dormente. (BERNARDES, 1972, p. 16)

Os indícios que a passagem por Jurubatuba será um marco na narrativa são observados antes mesmo de avistar a fazenda: "[...] ouvi uns tiros" (p. 16) ou "Jurubatuba estava em festa [...]" (p. 16) ou "[...] naquela tarde morna e cheia de sombras [...]" (p. 16), "[...] gemido de dor [...]" (p. 17).

Segundo Almeida (1968), a literatura regional é a que melhor reflete a alma, a consciência e a filosofia de um povo. *Jurubatuba* reafirma isso em sua narrativa, pois todas as características geográficas e culturais são alinhavados de forma a tecer um enredo que detêm a atenção do leitor, por meio de uma linguagem que deixa os floreios para o enredo e se apropria, de uma forma enigmática, de um jeito próprio e eclético de descrever as belezas do bioma cerrado.:

> O sol acabava de sumir, com seus restos de luz fazendo o prateado das folhas de uma embaubeira lumiar de doer nas vistas, e quantia imensa de passopreto se recolhia para dentro do tufo duma moita de bambu-imperial existente lá de junto do calabouço do monjolo. (BERNARDES, 1972, p. 20)

A chegada a fazenda Jurubatuba evidencia de forma prematura ao leitor o início do processo de metamorfose que será sofrido pelo protagonista, “Sizefredo impôs-se, me puxou, foi me levando.” (p. 21), “[...] intimado a ir tocar violão outra vez [...]” (p. 22), “Ermira me encarou num modo tão enternecido que meu corpo esfriou todinho [...]” e o cavaleiro andante “[...] não ter a quem prestar obediência é coisa boa.” (p. 31) vai tornando-se vaqueiro de corpo e de coração.

Na página 24, percebe-se que o protagonista até tenta se desvencilhar do cativeiro amoroso: “[...] senhora dona de algum marido assonsado, desses que pouco percebem certas coisas, pegou a me assombrar.”, mas foi vencido logo no primeiro contato com Ermira.

O vai e vem do enredo não se constata somente na estória de Ramiro, percebe-se, também, durante toda a narrativa, o constante entrelaçamento do presente ao passado, enriquecendo e despertando o interesse do leitor, que segue por uma trilha de enigmas a ser desvendada somente na última página do romance.

Os fatos que antecedem à chegada a Jurubatuba são premonição do que estava por vir:

> Garanto é que a paisagem se mostrava pesadona, e os ares do tempo eram desses que trazem evocação e bambeiam o coração das pessoas de natureza branda. Tive angústia e senti uma saudade boba, não sei do que. (BERNARDES, 1972, p. 29)

Assim, o narrador segue distribuindo, ao longo da narrativa, indícios de que seu protagonista enfrentaria grandes provações.

A passagem trágica e mórbida por Mocambinho oportuniza ao narrador contar que passou por Água Branca e que está ali seguindo o roteiro de um tropeiro que encontrou no caminho: "[...] topei com um tropeiro no caminho, que até pousamos juntos debaixo de uma moita de bambu [...]" (p. 36) – e que é um homem sistemático: "[...] fujo o mais que posso das ocasiões." (p. 37).

Só na página 45, o destino de Ramiro é conhecido, Jaraguá, momento esse, em que a fazenda Jurubatuba aparece no itinerário:

> – Será que amanhã, por essas horas, estarei em Jaraguá?
>
> – É muito. Convém judiar do animal não. O ponto de pouso hoje deve ser na Jurubatuba. Tem até uma festa lá. Amanhã não é dia de São João?
>
> – A questão é que não gosto de pousar em morador, criatura. (BERNARDES, 1972, p. 45)

E deixando Mocambinho, Ramiro: "[...] sofri um aperto no coração." (p. 46), o que o obriga a puxar uma suspiração funda, anunciando que não chegaria a Jaraguá.

Usando, como subterfúgio, um causo que seu tio contava, Ramiro lembra de seus pais, mas sem dar qualquer indício se ainda estão vivos.:

> Meu pai, às vezes que grulhava com minha mãe, era porque meu Tio Nemésio era irmão dela e meu pai falava que ele era um caboclo muito mentiroso, descritor de causos sem pé nem cabeça. (BERNARDES, 1972, p. 53)

Por todo o caminho, o ambiente é descrito, bem como, o que se pode aprender com ele: "[...] carro vazio. Vinha sobiando e matraqueando." (p. 49).

Carmo Bernardes antecipa ao leitor que o narrador-protagonista, apesar de sistemático, tem características peculiares:

> Venho reparando que as pancadas que tenho levado na alma deixam para doer é depois. Na hora, tudo passa sem deixar mossa. Depois é que as más impressões vão requentando e assoberbando e fico assim, como eu digo: deliriado. (BERNARDES, 1972, p.55)

Isso é evidenciado no decorrer da narrativa, quando se observa a reação tardia de abandonar Jurubatuba, dois anos.

A relação do espaço com o fluxo da narrativa é materializada no comportamento de Ramiro durante o período que esteve na Jurubatuba. Bachelard (1979)

diz que os espaços, em si, ou espaços onde habitam as coisas, são espaços íntimos capazes de produzir sentimentos e lembranças, que são um importante instrumento de descoberta do espírito e da alma humana: "[...] ninguém me governa, por que não arrear meu burro calado e garrar a ponta da estrada?" (BERNARDES, 1972. p. 59). Estes sentimentos e lembranças criam, segundo o autor, imagens poéticas que, mesmo não sendo totalmente reais ou racionais, têm um dinamismo próprio; elas são vividas "[...] com todas as parcialidades da imaginação." (p. 196).

> Povo besta, aquele. Todo mundo me comendo como um léquelhe qualquer, desses coiós-sem-sorte que andam de déu em déu com a viola embaixo do braço, filando boia nos moradores. Era nesse ponto que eu queria dar o meu arrebate mas, enfim, deixei ficar, roí o osso calado. (BERNARDES, 1972, p. 59)

Teles (1995), discorre sobre o espaço em *Jurabatuba* destacando a diminuição das pessoas à proporção que as coisas e os animais ganham vulto, evidenciando a preocupação do autor em realçar a inutilidade humana diante da realidade.

> Daí porque a paisagem desse livro possui um duplo papel, de fundo e de integração: sobre ela se movimentam as personagens, com ela muitas vezes se defrontam em atitude de diálogo, que não conduz, no entanto, a uma simples e primária prosopopeia, mas, pelo contrá-

> rio se destina a valorização dos elementos de uma geografia bastante conhecida do escritor. (TELES, 1995. p. 230)

Ermira, assume muitas facetas no romance, "[...] fada de jardim encantado [...]" (p. 59), feiticeira "[...] parecia feitiço [...]" (p. 74), "[...] olhar morno e estancado [...]" (p. 77), "[...] mulher desmiolada [...]" (p. 80). Essa personagem é peça fundamental para a transformação do protagonista, pois antes mesmo de ser ajustado vaqueiro na Jurubatuba, ele já se rendeu às vontades dela. As várias nuances dessa personagem vão ao encontro do caráter oscilante do enredo, reafirmando que o espaço é o elemento fundamental para a estrutura da narrativa.

Com o coração aprisionado pelo amor por Ermira, Ramiro cede as investidas de seu Simeão: "[...] ele sacudiu a cana do meu braço e, em palavras e honra [...]" (p. 67), trai suas convicções: "[...] sou lá alguma mercadoria para ser negociado [...]" (p. 66), tornando-se peão e vaqueiro na Jurubatuba. Uma espécie de faz tudo, até suprir as necessidades sexuais da patroa. O narrador aproveita todas as oportunidades para mostrar suas características heroicas. Faz todo o trabalho muito bem feito: "[...] vi que estava causando admiração – caprichei [...]" (p. 66); "[...] no princípio era de bom grado que eu tomava tais incumbências. A prazo, eu exibia habilidades, com tal empáfia de querer ser bicharedo em tudo[...]" (p. 91) e, nos intervalos, ensina o ofício a Belamor: "[...] e o menino aprendendo essas artes rapidamente [...]" (p. 74) e, ainda, "[...]

a noite tirava um pedaço de tempo ensinando Belamor a ler [...]" (p. 74).

A narrativa segue e vai deixando evidente o conflito interno do personagem, ora se deixando levar pelas circunstâncias: "[...] vestindo um camisolão dos enforcados." (p. 80), ora se posicionando pelo que acredita: "[...] larguei o jarro no chão, levantei o queixo e inchi o papo e dei uma derroda entemeio os dois e rapei a garganta [...]" (p. 62), quando saiu em defesa do menino Belamor. A essa altura do enredo, o protagonista já sofre a ação do espaço que o enreda e transforma.

Carmo Bernardes deixa claro para o leitor que seu personagem não sabia que Ermira era casada: "[...] esse homem só tem essa filha?" (p. 71), mas que ao saber que era "[...] é a mulher dele [...]", já "[...] estava perdido de amores [...]", "[...] desorientadinho [...]" (p. 74).

> Recolhemos a bezerrada no mangueiro e, dessa hora em diante, foi para banzar a vida e tomar pé no tamanho da meada em que me vi urdido. Agora não tinha mais jeito a das. Empenhei minha palavra, nós apertamos as mãos selando nossa combinação de eu ficar sendo vaqueiro na fazenda e, para falar verdade, eu já estava era mastigando e engolindo em seco. (BERNARDES, 1972, p. 72)

E essa informação não fez com que o herói que via honra num aperto de mão, se afastasse daquele

amor proibido: “[...] eu ficava muito avexado, afobamento e medo enorme de ser descoberto [...]” (p. 75), “[...] todo mundo me julgando um desinquietador de família [...]” (p. 87).

Osman Lins, em sua tese de doutorado, entitulada *Lima Barreto e o espaço romanesco,* em 1976, discorre sobre obras onde o espaço atua com o seu peso e cita a obra de Franz Kafka como exemplo. O autor diz que “[...] a impossibilidade de ingresso num determinado espaço, espaço que ocupa o centro do romance exatamente por ser inacessível – e sem o qual não existiria a obra – é o tema central de *O Castelo*, de Franz Kafka [...]” (LINS, 1976, p. 65) e que a presença desse espaço, o castelo, na verdade é uma simbologia do domínio feudal e não restringe a importância simbólica do relato. Fazendo uma analogia com J*urubatuba*, percebe-se que o espaço Jurubatuba é a simbologia do capitalismo, onde, mesmo sem querer ou indo contra seus valores, o protagonista se molda à situação.

> Pelo rompante com que aquele peão me segurava e me arrastava, eu meio bêbado e perdendo o prumo, tive quase a certeza de que poderiam me fazer um mal, acaso eu fincasse o pé e não cedesse às vontades daquela doida. Era o tal caso de não querer querendo. (BERNARDES, 1972, p. 85)

O romance de Carmo Bernardes tem, assim, marcas claras da transformação sofrida pelo protagonista.

Fase 1: antes de Jurubatuba:

> Não ter a quem prestar obediência é coisa boa. Esqueci da vida e fiquei ali marombando um eito de hora, porque era aprazível escutar a água papujar nas franças dos ramos da beira e espiar o sol se esconder por detrás da morraria. Sol de junho, que de tardezinha é moleirão, ringe ruivas no poente e faz tudo ficar amarelo no mundo. (BERNARDES, 1972, p. 31)

Fase 2: enquanto esteve em Jurubatuba:

> A marcha ia desobrigada, o burro pedindo rédea, insofro por retornar mais depressa à companhia do cavalo cardão e eu, atucunado com o plano de entregar a vaqueiriça e ir-me embora da Jurubatuba, em antes que sucedesse uma coisa muito ruim comigo. Mas cadê força interior para firmar determinação? Eu já estava um homem inválido, dominado feito um negro escravo. (BERNARDES, 1972, p. 99-100)

Fase 3: quando saiu de Jurubatuba:

> Larguei ali, nos altos da Serra do Tombador, as mazelas do meu passado e desci, ganhei o baixadão do Araguaia, com um julgamento das pessoas e das regras do mundo, muito adverso do que eu pensava antes, compreendendo que a maldade está muito mais com o julgador do que com o julgado. Dissera adeus a

> Jurubatuba e, como cobra, mudei de casca, larguei pra trás o que eu era para ser o que hoje sou. (BERNARDES, 1972, p. 242)

As fases vividas por Ramiro são corroboradas pela ideia de Zola, citado por Dimas 1985, que diz que o ambiente modela e determina a conduta humana. Enquanto o protagonista está envolto por Jurubatuba ele sofre uma "[...] metamorfose comportamental [...]", ou seja, suas atitudes são quase alheias às suas vontades.

Braga e Chaveiro (2005), em análise a obra *Jurubatuba,* constataram que um existe um Goiás real representado na ficção e que a literatura carmobernardeana é vasta fonte de informação da interpretação geográfica. Sendo assim, a Ciência e a Literatura se complementam e evoluem no modo como se representa a realidade. Esses autores (2005), ainda, assinalam que:

> A narrativa de Jurubatuba é construída a partir de um vasto conhecimento sobre a realidade. O autor, com sua forma sensível e analítica de mostrar a realidade goiana, cria uma situação ficcional na qual as personagens, através de seu perfil psicológico e de seu constante envolvimento em conflitos interpessoais e sociais, fazem conhecer o modo de vida da sociedade sertaneja. (BRAGA; CHAVEIRO, 2005, p. 2)

Nesse entendimento, o romance *Jurubatuba* é um representante regional de peso, que tem muito pa-

ra enriquecer uma reflexão mais significativa sobre o cerrado goiano. Coutinho (1995), discorrendo sobre a arte literária, ressalta que, no sentido amplo, há duas manifestações de regionalismo e que toda arte é regional quando tem uma região determinada como pano de fundo. E, pensando num sentido mais restrito, a obra para ser regional não basta estar localizada regionalmente, mas deve também nutrir-se do real desse local. Ele diz:

> Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural; clima, topografia, flora, fauna etc. como elementos que afetam a vida humana na região; em 3 segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este último sentido é o regionalismo autêntico. (COUTINHO, 1995, p. 202)

Pensando em uma Literatura Regional, que se inspira na natureza e no comportamento humano de um determinado espaço para criar a ficção, pode-se dizer que a *Jurubatuba* é fonte de conhecimentos geográficos, a partir da interpretação das representações rurais reveladas no espaço romanesco do romance, bem como a partir da compreensão das personagens, dos acontecimentos, cenários e contextualizações.

A ECOCRÍTICA EM *JURUBATUBA*

Apesar do zelo de Carmo Bernardes em manter uma certa atemporalidade em sua obra, é possível

constatar, pelas características da narrativa, que a década retratada é 1950. O contexto social, histórico e espacial em *Jurubatuba* retrata uma pecuária extensiva de um Goiás agrícola que, se estenderá até os anos 1970 e 1980, período de transição, onde os conflitos de relações e questões de propriedades na zona rural emergem.

A preocupação de Bernardes com a preservação ambiental é fonte inspiradora para criar o protagonista Ramiro, admirador e defensor da paisagem natural. Ao reconhecer um pássaro pelo canto, descrever o colorido da fauna e informar os nomes de espécies vegetais do lugar, revela o conhecimento e sabedoria populares sobre o cerrado:

> Perto de mim, num sessé de capoeira fechada, uma súcia de pássaros tinha achado de reunir, distinguindo-se, na enorme gralhada que faziam, a presença de bem oito qualidades. Larguei de botar sentido nas piabas e na traíra, entretido em julgar a cedência que a gralha mais o joão –congo tem para remedar outros pássaros. [..] eu entretido em observar toda a coisa não tinha pressa. Um bando de tucanos cada um enfeitado com plumagens vivas de muitas cores, assistia na copa de uma árvore por nome de chifre-de-veado ou senão sobrasil, que dá umas frutinhas no feitio de café, só pretas. Parei e fui espiar o modo que esse pássaro faz para poder engolir frutinhas, com aquele bicão despropositado. (BERNARDES, 1979, p. 52,183)

A relação simbiótica de Ramiro com a natureza, faz dele conhecedor, pela própria experiência e/ou também pela tradição que é transmitida oralmente, por meio da sabedoria popular. A contemplação no olhar do protagonista é transcrita, nesse romance, a partir da experiência que ele tem, ao conhecer os elementos naturais do cerrado goiano: os pássaros, o tempo, o relevo. No trecho seguinte, nota-se também a observação e a representação dos elementos naturais num amanhecer sertanejo.

> O dia ia clareando e a algazarra dos passopretos no bambual aumentava. Madrugador e vadio como é esse pássaro, antes de clarear de tudo já alguns deles assentavam nas estacas da cerca do mangueiro. O mundo ainda bem branco neblina, mas dava já de eu botar sentido neles, das estacas descendo pra dentro do chiqueiro dos porcos, com o pescocinho arrepiado, estridulando, fagueiros, nunca se viu tanto alegria. [...] Da janela da cozinha dava de eu medir com as vista uma extensãozinha bem grande das lombadas da serra da Jurubatuba que àquela hora, já ia se descobrindo do nevoeiro. Com o prato na mão eu me distraia. Observando o descortinar das distâncias. A bruma fechada indagorinha, tampando o mundo todo lentamente ia se esgarçando[..]. E, com as tintas do di'úculo as frestas entremeio os capuchos de nuvens brancas deixavam entreve o fundo baio do cerrado ralo da crista da serra; mais por cima o azul remoto do céu distante. (BERNARDES, 1979, p.198-199)

O conhecimento empírico é demonstrado através das lições que a natureza ensina. Esse conhecimento, advindo da experiência, é representado pelo reconhecimento da qualidade do mato simplesmente pela observação das espécies vegetais:

> Fui subindo um lancetezinho e reparando a qualidade do mato. Tamburi, mutamba, guariroba e uma diversidade de cipó, como bem a roseta, o cipó prata, o larina, o cipó-cabeludo, e eu nem me importando com essas virtudes, porque nesse tempo já eu tinha feito um protesto de nunca mais mexer com serviço de lavoura. (BERNARDES, 1979, p. 29)

Como resultado da contemplação da natureza pelo protagonista carmobernardeano, acontecem processos de rememorações que fazem aflorar os sentimentos. Os personagens de *Jurubatuba* representam os sertanejos que se conhece, apreciam e se relacionam e/ou dependem dos elementos da natureza. A natureza é chave para a evocação da memória.

> Um caboré garrou a piar manhoso na escuridão do mato, aquele mato engrinaldado de bruma, e o repisar do seu canto que era muito soturno e plangente calou fundo no meu ser. Mil pensamentos desencontrados pegaram a me atormentar e essa coisa foi me agoniando e eu ouvindo as pancadas do coração e sentindo peso nas bochechas. Quando senti que ia quebrar as carnes, levantei-me num salto, enchi o peito o quanto pude, e tornei a me entreter lu-

> miando com a lanterna os olhos esfiziantes das corujinhas. (BERNARDES, 1979, p 10)

Em uma era de destruição ambiental, a literatura floresce no campo das artes como sendo um ramo do discurso que guarda informações e que mostra como a sociedade se relaciona com a natureza. Dessa maneira, considera-se que a estruturação estética amplifica um debate ligado a aspectos culturais, sociais e ecológicos, que, de outra forma, poderiam ser silenciados.

Garrard (2006) aponta o livro *Primavera Silenciosa*, de Rachel Carson, escrito em 1962, como marco dos movimentos ambientais. Segundo o autor, a obra de Carson retrata as relações do homem com a natureza e suas consequências, neste caso, perniciosa, como a devastação da fauna. Na mesma época, Carmo Bernardes escrevia seu primeiro romance: Jurubatuba, que retrata a relação humana com o meio ambiente. A corrente que estuda essa relação homem/natureza é a ecocrítica, descrita por Goodbody (2014, p. 2) como:

> Ecocrítica é o termo utilizado para definir o estudo da relação entre a literatura e o meio-ambiente, posicionando a natureza em um ponto central dos interesses do homem. Esse debate é de grande importância na atualidade devido à necessidade de ações preventivas contra as mudanças climáticas. (GOODBODY, 2014, p. 2)

A busca por compreender o autor, na condição de sujeito que viveu e vislumbrou um cenário ambiental em transformação, com sensibilidade, evoca a consideração de sua obra e o fato de ser ela uma das primeiras a defenderem a preservação ambiental no Centro-Oeste do país. Sua produção literária está inserida em um momento histórico de transformação do mundo. Transformação ampla que implica o surgimento de novas sociedades que despontam sedimentadas na ideia de consumo, que se estendia da esfera da produção à esfera da cultura.

Suas primeiras narrativas foram publicadas a partir de meados da década de 1960, quando o autor, morando em Goiânia, capital de Goiás, começava a escrever nos jornais dali. Tomando-as como processo de escrita de si mesmo e, logo, como processo de constituição do sujeito, *Jurubatuba* apresenta um espaço em transformação.

Carmo Bernardes escreve com a missão de denunciar o homem como destruidor de valores e da natureza. A literatura carmobernadeana é vista como fonte de luta por ideais de justiça e de liberdade, optando, o autor, por colocar-se ao lado de tudo o que se mostrasse indefeso. Essa conduta coloca suas obras e seu autor como próceres do debate ambiental na literatura brasileira produzida no Centro-Oeste.

Carmo Bernardes aborda na década de 1970, em *Jurubatuba*, a simbiose homem/natureza e a importância da preservação da fauna e da flora para ma-

nutenção do bioma cerrado. Guattari (2001, p. 27), constata:

> Cada vez mais, os equilíbrios naturais dependerão das intervenções humanas. Um tempo virá em que será necessário empreender imensos programas para regular as relações entre o oxigênio, o ozônio e o gás carbônico na atmosfera terrestre. Poderíamos perfeitamente requalificar a ecologia ambiental de ecologia maquínica já que, tanto do lado do cosmos quanto das práxis humanas, a questão é sempre a de máquinas – e eu ousaria até dizer de máquinas de guerra. Desde sempre a "natureza" esteve em guerra contra a vida! Mas a aceleração dos "progressos" técnico-científicos conjugada ao enorme crescimento demográfico faz com sem tardar, uma espécie de corrida para dominar a mecanosfera. (GUATTARI, 2001, p. 27)

Ainda segundo o autor, no futuro não bastará apenas defender a natureza, mas será necessário reparar o bioma amazônico que será comparado ao deserto e a criação de novas espécies vivas, vegetais e animais. O autor considera que está em nosso horizonte e torna-se urgente não apenas a adoção de uma ética ecosófica adaptada a essa situação, mas também de uma política focalizada no destino da humanidade.

Nesse contexto, se torna fundamental entender a contribuição que Carmo Bernardes dá a construção de uma sociedade sustentável, pois sua narrativa ficcional discute a realidade sem deixar de ser ficção.

O autor destaca a importância de cada ser vivo para a manutenção do bioma Cerrado, onde homem e natureza estabelecem uma relação simbiótica.

Lima (2020, p. 237), discorre sobre o sentido da palavra "eco" em ecocrítica. De acordo com a autora, existem duas interpretações dessa palavra e as duas levam ao anseio pela preservação ambiental. A pesquisadora afirma que:

> Se observarmos o sentido da palavra eco, perceberemos um eco dentro do outro. Um grito de socorro da natureza pelas questões emergentes. O som, o eco, a distância entre o homem e a natureza, a reflexão da ação humana com a leitura do mundo que o cerca, a palavra dentro deste eco, a poesia neste contexto. Eco também está dentro da ecocrítica. Dentro desta perspectiva ecocrítica, percebe-se um forte diálogo entre a poesia, o homem, a natureza e diversas reflexões. (LIMA, 2020, p.237)

A análise ecocrítica das obras de Bernardes perpassa caminhos fecundos, pois o autor através de sua ficção aproveita as oportunidades para dar voz ao clamor da natureza, trazendo uma consciência ecológica que nos permite classificar sua temática como performática e contemporânea.

Assim sendo, a análise ecocrítica de Bernardes buscará aproximar o homem de si mesmo e da natureza, buscando a preservação do bioma, a manutenção da vida e a constituição de uma sociedade sustentável.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, N. A. *Estudos sobre quatro regionalistas*. 2. ed. Goiânia: Ed. da UFG, 1985.

BERNARDES, Carmo. *Jurubatuba*. Goiânia. Ed. UFG,1997.

BRAGA. H. C.; CHAVEIRO. E. F. Geografia de Goiás: Jurubatuba e a dinâmica das paisagens do sertão. *13º AGB,* Goiânia, 2005, p. 1-6, 1CD-ROOM.

COUTINHO. A. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

CANDIDO, A. De cortiço a cortiço. In: O discurso e a cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

GARRARD, G. *Ecocrítica*. Brasília: Ed. UNB, 2006. Disponível em https://pt.slideshare.net/ThaynGuedes/ecocrtica-greg-garrard. Acesso em 12 maio 2022.

GOODBODY, A. A Ecocrítica alemã: Um panorama. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 17, n. 24, Dez. /2014.

LIMA, M. de F. G. *O Signo de Eros na Poesia de G. M. T. e outros ensaios*. Goiânia: Kelps, 2020.

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

TELES, G. M. *Estudos goianos II*: a crítica e o princípio do prazer. Goiânia: UFG, 1995.

Capítulo 5

O TROVADOR E O JOGRAL NAS CANTIGAS DE AMIGO: A desinência <–des> na poética de Dom Dinis e Juião Bolseiro

Geandro Silva SANTOS
USP – *geandro.santos@usp.br*

Valéria Gil CONDÉ[vi]
USP – *vgconde@usp.br*

RESUMO: O presente artigo mostra ao leitor o estado da língua galego-portuguesa durante as composições das cantigas trovadorescas de amigo. O galego-português era uma língua de prestígio em que diversos trovadores de diferentes regiões da Península Ibérica escreviam nesse idioma. O galego e o português possuem uma característica única: o infinitivo flexionado. Mostraremos as duas teorias mais conhecidas desse infinitivo flexionado no português e no galego: o imperfeito do subjuntivo e o infinitivo comum. Um aspecto importante da pesquisa são os escritores das cantigas, o trovador D. Dinis e o jogral Juião Bolseiro, o primeiro foi rei de Portugal e o segundo foi um poeta popular das classes não aristocráticas. Abordaremos a tradição dos mais importantes manuscritos do trovadorismo: o cancioneiro da Ajuda, Biblioteca Nacional e Vaticana. O artigo mostra também a investigação da desinência <–des> como ela continuou no galego e caiu no português, além de uma análise dessa desinência verbal <-des> na cantiga “Buscades m ay amigo muyto mal”.

PALAVRAS-CHAVE: cantigas; trovadores; galego-português; jogral; cancioneiro

INTRODUÇÃO

A desinência número-pessoal <–des> é tratada por algumas gramáticas históricas da língua portuguesa, mas não há um estudo aprofundado sobre essa desinência, há sempre uma citação bem rápida e curta em relação a ela. O português e o galego têm semelhanças que os estudiosos mais conhecidos dessas duas línguas neolatinas perceberam, como Duarte Nunes de Leão "[...] ambas eram antigamente quase uma mesma.". (NUNES DE LEÃO, 1983, p. 30). A língua galega continuou com a desinência <–des> na segunda pessoa do plural, por questão de estabilidade morfológica, mas o <–d-> intervocálico dessa desinência na língua portuguesa caiu, a pesquisa do mestrado deseja entender a razão da queda do "d" em português e a continuação no galego. Para essa investigação temos o trovador D. Dinis e o jogral Juião Bolseiro como modelo de utilização do uso da desinência <–des> no século XIII.

A escolha feita por D. Dinis e Juião Bolseiro tem um motivo: ambos produziram uma quantidade considerável de cantigas de amigo. Estas o eu-lírico é uma mulher que mostra o seu amor ao seu amigo. Porém o motivo da escolha das cantigas de amigo é o seu traço popular, segundo Teyssier (1997, p. 27), "As cantigas d'amigo (poemas de amor, por vezes com traços populares, em que fala a mulher". D. Dinis neto do rei Afonso X, o sábio, produ-

ziu diversos textos históricos, científicos e poéticos era um intelectual da época, ele era conhecido como "Rei-Poeta". Foi o sexto monarca de Portugal e o seu reinado durou 46 anos, ele era descrito como culto, justo e inteligente. O seu avô Afonso X influenciou sua veia artística para a produção de cantigas de amor, amigo e escárnio e maldizer. Juião Bolseiro produziu cerca de 85% de cantigas de amigo de todas as cantigas que escreveu e frequentou a corte de Afonso X, porém ele pertencia à classe popular não pertencia à aristocracia da época.

A principal razão da pesquisa é aprofundar os motivos da queda do <–d-> intervocálico na desinência número-pessoal <–des>. Por exemplo, Clarinda Maia cita em seu livro *História do Galego-Português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI: com referência à situação do galego moderno* que a forma terminada em <–des> na língua literária não existia mais na primeira metade do século XV, porém ela ainda permanecia na fala na região da Galícia.

ESTADO DA LÍNGUA

Quando as cantigas do trovadorismo foram escritas o galego-português era a língua dominante na região da Galícia, que fica no noroeste da Península Ibérica. O galego-português era usado no trovadorismo por diversos trovadores de diferentes partes da Península Ibérica, mesmo que o galego-português não fosse sua primeira língua "[...] o galego-português é a língua da lírica trovadoresca." (TAGLIAVINI, 1964, p. 441, *tradução nossa*).

Podemos citar um exemplo de um trovador que não estava na região da Galícia ou de Portugal e usava o galego-português nas cantigas, esse trovador é o famoso rei de Castela Afonso X, o sábio. Isso demonstra o prestígio que o galego-português exercia em diversos trovadores, pois a língua galego-portuguesa tornou-se a principal forma de escrever cantigas trovadorescas na Península Ibérica. "As composições poéticas conservada nos cancioneiros, as quais nem sempre foram escritas apenas por galegos e portugueses, uma vez que o chamado galego-português se tinha tornado linguagem poética de grande parte da Península Ibérica." (MAIA, 1986, p. 885).

Geralmente, os linguistas definem o período do início da formação do Estado português até o apogeu das navegações como português arcaico. Porém, o período do século IX, início do galego-português, até o século XIV havia uma língua que deu origem ao português, era o galego-português. Esta língua foi utilizada na fala e nas cantigas até metade do século XIV, mas já no começo do século XII ela era mais usada nas cantigas do trovadorismo.

Quando olhamos para os séculos IX até o XIV verificamos algumas diminutas diferenças nos falares locais, porém a língua falada ao sul e ao norte do rio Minho era praticamente a mesma. No decorrer da guerra da Reconquista iniciou-se a formação da língua portuguesa que foi se distanciando pouco a pouco do galego-português iniciado no noroeste da Península Ibérica:

> Variantes meridionais do antigo moçárabe se mesclaram, com certeza, às formas galego-portu-

> guesas setentrionais e acirraram a distinção, que é particularmente visível na escrita após a Dinastia de Avis (1385-1580) e sob a União Ibérica (1580-1640). Quando podemos falar de uma língua portuguesa diferenciada da galega. (VIARO, 2011, p. 131).

O declínio do galego-português inicia-se no século XIV, pois a língua começa a perder prestígio e começa a era dos "séculos escuros", a língua castelã se torna dominante nas elites e o galego-português não produz mais textos culturais e documentos oficiais. O português transforma-se na língua corrente e junto com o castelão e o catalão dominam linguisticamente a região da Península Ibérica.

O português e o galego-português são línguas irmãs, o galego era a forma comum de se referir a esta língua do noroeste da Península Ibérica, mas com o passar dos séculos se convencionou chamá-lo de galego-português, a grande filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcelos tenta usar novamente a nomenclatura galego, mas não é mais utilizada pelas pessoas, que abandonam o termo galego para se referir as cantigas:

> No momento em que essa lírica regressa à luz do dia, ao longo de Oitocentos, ninguém em Portugal admitiria que se dissesse estar em "galego". O que não seria nada do outro mundo, visto quase todos os seus autores serem galegos. É então, isto por 1880, que se inventa a etiqueta "galaico-português" e, de caminho, se inventa o "galego-português" como idioma. A grande filóloga Carolina

> Michaëlis de Vasconcelos ainda tenta chamar "galego" à língua das cantigas, mas acaba por render-se às susceptibilidades portuguesas. (OBSERVADOR, 2021).

INFINITIVO FLEXIONADO

Um dos objetivos da pesquisa é verificar as teorias que deram origem ao verbo flexionado, para que possa haver uma compreensão da dinâmica da mudança da desinência <–des>. Existem duas teorias: do imperfeito do subjuntivo e do infinitivo românico. A primeira diz que o infinitivo pessoal veio do imperfeito do subjuntivo [...] "o imperfeito do subjuntivo, que se perdeu na maior parte da România, conservou-se vivo no português, pelo menos até o século XVI e, em alguns casos, mesmo até hoje." (MAURER JR, 1968, p. 15). A segunda diz que o infinitivo flexionado vem do infinitivo românico "[...] para muitos romanistas – antigos e modernos – a origem do infinito flexionado está no próprio infinito invariável, comum a toda a România, e herdado do latim vulgar." (MAURER JR, 1968, p. 67).

A questão sobre a origem do infinitivo flexionado já nasceu com o precursor da filologia românica, Frederico Diez, no seu trabalho fundamental, *Grammatik der romanischen Sprachen*, ele tenta explicar a origem dessa flexão e como ela evoluiu na língua portuguesa e no galego-português. A teoria do imperfeito do subjuntivo diz: "Há no infinitivo flexionado português uma espécie de criação analógica, na qual as desinências de um tempo verbal latino de forma igual e função frequentemente semelhante às do infinito, se teriam transferido para este. O

imperfeito do subjuntivo da língua latina julgado perdido em todas as línguas neolatinas, se manteve em português, e chegou, ainda em tempos pré-históricos, pela simples omissão da conjunção que, a exercer sintaticamente funções do infinitivo, sem sofrer outras transformações fonéticas do que as normais." (MAURER JR, 1968, p. 18). Filólogos que defenderam essa teoria: H. Wernecke Carolina Michaelis J. M. Rodrigues E. H. Lausberg.

A teoria do infinito comum tem como fundamento esta ideia: "Esta teoria considera o infinito flexionado criação original, partindo do infinito comum. Entendia ele que o ponto de partida estava no infinito com sujeito pronominal nominativo. Este teria sido substituído pelas desinências verbais, que teriam, português pleno valor pronominal. Daí surgiriam primeiro as desinências <–mos> e <–des>, mais encorpadas, em lugar dos pronomes nos e vos." (MAURER JR, 1968, p. 8). Os filólogos que defendiam essa teoria: Richard Otto e J. Leite de Vasconcelos. No entanto, Manuel Ferreiro afirma que os últimos estudos apontam para um aparecimento "espontâneo" do infinitivo flexionado, em contraposição à teoria do imperfeito do subjuntivo.

TROVADORES E JOGRAIS

Duas figuras centrais para o trovadorismo são os trovadores e jograis. Os trovadores poderiam ser reis a simples cavaleiros, eles são os compositores do texto e da melodia das cantigas. A formação intelectual dos trovadores era bastante diversa, eles estudavam a gramática, a dialética, a retórica e a música. Podemos perceber em algu-

mas cantigas a influência da pedagogia escolástica em que retrata a formulação conflitiva dos temas como no desenvolvimento da argumentação.

Os trovadores exerciam um papel intelectual compondo cantigas, mas também participavam de guerras, principalmente contra os muçulmanos. Geralmente, os jograis pertenciam a uma condição plebeia e acompanhavam os trovadores com algum instrumento. Na sua apresentação, o jogral cobrava em dinheiro ou em espécie. Os jograis também costumavam compor cantigas de amigo, alguns jograis escreveram cantigas de amigo, gênero aristocrático que os trovadores consideravam como próprio. Os números de clérigos como compositores de cantigas são reduzidos. O mecenas mais conhecido do movimento trovadoresco é o rei Afonso X, o sábio. Com o seu mecenato ele ajudou diversos trovadores e favoreceu o dinamismo das relações entre eles. As relações literárias entre os trovadores fizeram com que muitos trata-se da mesma temática ou personagem, por esse intercâmbio de ideias, há cantigas que dialogam entre si. O jogral escolhido para o estudo de suas cantigas é Juião Bolseiro, que frequentou a corte de Afonso X. Segundo José António Souto Cabo, Juião Bolseiro era membro da Sé de Santiago, pelas pesquisas realizadas até o momento, Juião foi um poeta popular (poeta não-aristocrático), que recebia algo em troca das composições das cantigas.

TRADIÇÃO MANUSCRITA DA POESIA PROFANA

Existem três cancioneiros em que as cantigas foram registradas, o *Cancioneiro da Ajuda*, *Cancioneiro da*

Biblioteca Nacional e o *Cancioneiro da Vaticana*. Primeiro, vamos destacar o *Cancioneiro da Ajuda*, este foi um códice em pergaminho elaborado entre finais do século XIII e início do século XIV, a escola trovadoresca ainda estava vigente quando ele foi escrito, há 310 cantigas de amor. Ele está na biblioteca da Palácio da Ajuda em Lisboa, pelos estudos feitos é um volume inacabado.

O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* também é conhecido como *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, ele possui 355 fólios em papel. Este cancioneiro transmitiu um maior número de cantigas, por volta de 1560. Ele foi copiado na Itália, na cúria papal, pelo Humanista Angelo Colocci, nos primeiros anos do século XVI e na sua elaboração foram seis copistas. Muitos acreditam que foi um manuscrito para uso pessoal de Colocci, pois ele fez diversas anotações nesse cancioneiro.

O *Cancioneiro da Vaticana* se encontra na Biblioteca que lhe dá nome, em Roma. Esse cancioneiro possui cerca de 1200 cantigas que foi copiada por uma só mão. A maior probabilidade é que o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Vaticana* foram copiados juntos pela supervisão de Angelo Colocci, a partir de um mesmo exemplar divididos em cadernos.

INVESTIGAÇÃO DA DESINÊNCIA <–DES>

A desinência número-pessoal <–des> da segunda pessoa do plural permaneceu no português até o século XV e depois o <–d-> intervocálico caiu nas primeiras décadas desse século. O galego-português e o português ficaram juntos até o século XIV, depois cada língua per-

correu caminhos diferentes, a Galícia incorporada ao Reino de Castela em 1250, e Portugal absorvendo características de outras línguas durante o período da Reconquista e das navegações. A desinência <–des> ocorreu desde o século XIII até o século XV no português:

> O sufixo –des, os tempos em que registrou a existência deste mórfico flexional são o presente, o futuro e o mais-que-perfeito simples do indicativo, o condicional, o presente do conjuntivo e o imperativo. As formas terminadas em –des ocorrem desde o século XIII até ao século XV. (MAIA, 1986, p. 734)

A desinência <–des> da segunda pessoa do plural é encontrado nas três conjugações dos verbos, porém a maior quantidade, nós encontramos nos verbos em –ar. Segundo Maia (1986, p. 734) "Encontram-se representados verbos das três conjugações embora a maior parte das formas pertença aos verbos em –ar.".

As cantigas de Juião Bolseiro e D. Dinis foram compostas nos séculos XIII e XIV com as caraterísticas linguísticas daqueles séculos, com a desinência número-pessoal <–des>. No século XV a linguagem literária já havia mudado e a desinência <–des> não era mais uma forma de escrita no português: "Na língua literária o processo de substituição das formas terminadas em -des pelas mais modernas em –is estava já consumada no fim da primeira metade do século XV." (MAIA, 1986, p. 736).

No livro Do latim ao Português de Edwin B. Williams é dito que o <–d-> em um determinado tem-

po não era mais pronunciado, porém os copistas ainda grafavam <–des>, mostrando que a língua falada sempre se antecipa à linguagem escrita, pois a língua no seu uso é viva:

> É curioso que formas tais como –ávaes ou -ávais não tenham sido encontradas, embora seja necessário no desenvolvimento e corresponda à forma espanhola. Só pode haver uma explicação para isso, a saber, que o –d- tenha deixado de ser pronunciado muito antes de que fosse excluído da grafia e de que os copistas se tornassem conscientes da discrepância entre a pronúncia e a ortografia com relação a ambos os fenômenos (isto é, a queda do –d- e a consequente modificação do a para e) no mesmo tempo. (WILLIAMS, 1961, p. 175)

Existem duas visões divergentes entre dois grandes filólogos que contribuem para este texto. Clarinda Maia em seu livro História do galego-português: estado linguístico da Galiza e do noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI: com referência à situação do galego moderno e Edwin B. Williams em seu livro Do latim ao Português dizem que o desaparecimento da desinência <–des> em Portugal ocorreu em dois períodos diferentes. Clarinda afirma que o último registro em documento dessa desinência foi em 1404:

> Nos documentos localizados em Portugal, as formas terminadas em –des ocorrem desde o século XIII até o século XV: o documento mais tardio em que se recolhem exemplos de formas desse ti-

> po é o documento 1404 M 165; nos documentos posteriores a esta data não ocorrem formas da segunda pessoa do plural. (MAIA, 1986, p 734)

Williams afirma o fim do uso no período de dezesseis anos entre 1418 e 1434. "[...] pareceria que o –d caiu entre os dezesseis anos compreendidos de 1418 a 1434." (WILLIAMS, 1961, p. 176). São dois posicionamentos científicos diferentes, tanto Clarinda quanto Williams afirmam que o desaparecimento de <–des> ocorreu no século XV, porém Clarinda diz que foi na primeira década e Williams diz que foi entre a segunda e quarta década. Leite de Vasconcelos e Clarinda afirmam que a primeira forma sincopada <–is> apareceu em um documento de 1410, que é a forma <tenhaes> "[...] o mais antigo exemplo que se conhece de uma forma sincopada encontra-se num documento de 1410." (MAIA, 1986, 736).

Quando há uma mudança na língua, geralmente duas formas vivem ocorrendo no mesmo espaço. Alguns falantes usam a forma nova, e outros falantes usam a forma antiga. Esse fenômeno também ocorreu no século XV em Portugal com a mudança da desinência <–des> para a desinência <–is-> da segunda pessoa do plural. Segundo Maia (1986, p. 735) "[...] na linguagem destas regiões e dos notários que fixaram por escrito estes textos, -is- e –des eram provavelmente variantes opcionais do mesmo sufixo número-pessoal. Revela essa oscilação o documento 1499 O 89 que paralelamente a aveys, regista a forma avedes". A forma sincopada <–is-> predominou a partir do século XV como dito anteriormente, mas não podemos afirmar que a forma não sincopada não desapareceu, há uma probabili-

dade que alguns falantes tenham continuado a usar a desinência <–des> da segunda pessoa do plural, mostrando a concorrência das duas formas. “Isto não significa, porém, que nalguns falares regionais e em falantes de determinados níveis sociolinguísticos – sobretudo da camada popular – as formas não sincopadas não pudessem ter continuado a ser usadas.” (MAIA, 1986, p. 736).

Durante a investigação das cantigas no site Instituto Ramón Piñeiro, foi encontrado uma diferença da mesma cantiga. A cantiga de amigo de Juião Bolseiro escrita do Cancioneiro da Biblioteca Nacional “Buscastes m ay amigo muyto mal” o verbo buscar está escrito com a desinência número-pessoal <–stes> no tempo verbal do pretérito perfeito do indicativo da segunda pessoa do plural, segundo o dicionário da Real Academia Galega e no dicionário Houaiss. No entanto, a mesma cantiga do Cancioneiro da Vaticana o verbo buscar está escrito dessa maneira “Buscades m ay amigo muyto mal” com a desinência número-pessoal <–des> no presente do indicativo, da segunda pessoa do plural. O Cancioneiro da Biblioteca Nacional foi copiado no princípio do século XVI juntamente com o Cancioneiro da Vaticana segundo o *site* Universo Cantigas sob a supervisão do humanista Angelo Colocci. Podemos imaginar sem fazer nenhuma afirmação que existe essa diferença, pois o copista do Cancioneiro da Vaticana quis manter a forma original do verbo escrito no século XIII, ele deve ter grafado <–des>, pois havia ainda substancialmente falas ou grafias com a desinência <-des>. Enquanto o copista do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* desejou mudar o tempo do verbo do presente <–des> para o passado <–stes>, pois este era mais escri-

to na época da cópia e já havia desaparecido da linguagem literária a desinência <–des> e deveria estar mais habituado a escrever a desinência <–stes, podemos apenas fazer elucubrações para tentar entender o motivo dessa diferença no tempo verbal do verbo buscar entre os dois cancioneiros. A desinência <–stes> provavelmente se tornou a maneira mais comum de grafar na linguagem literária após o século XVI as cantigas. E como escrito anteriormente, segundo Clarinda Maia a desinência <–des> já havia desaparecido na linguagem literária até o fim do século XV. No site atual português Cantigas Medievais Galego-Português, a cantiga está grafada "Buscastes-m, ai amigo, muito mal", é provável que o copista do século XXI fez a cópia da Biblioteca Nacional e manteve a segunda pessoa do plural do pretérito perfeito do indicativo que está como "vós buscastes", também porque a forma <–des> já não exista na segunda pessoa do plural na língua portuguesa, exceto nos verbos monossilábicos.

A queda do <–d-> intervocálico poderia ser um fenômeno de uma variação dialetal, segundo Edwin Williams. A hipótese levantada por Williams seria que o <–d-> intervocálico sempre caía em uma determinada região. Após a frequência da queda do <–d-> intervocálico em uma determinada região da Península Ibérica essa queda teria se disseminado para a região onde estava localizado o reino de Portugal, por volta do início do século XV, mais precisamente nos primeiros 40 anos desse século. "Esse –d- caiu na segunda pessoa do plural em todos os tempos em que permaneceu intervocálico, desenvolvimento que pode ter origem dialetal, isto é, pode ter-se originado de alguma região em que o

–d- intervocálico sempre caía, como é o caso hoje em dia em San Martín de Trevejo e outras partes da Espanha" (WILLIAMS, 1961, p.79).

O galego atual manteve a desinência <–des>, é possível ver um falante do galego escrever e falar com essa desinência da segunda pessoa do plural. Por exemplo, na área galego-portuguesa podemos encontrar variantes de amades/amais/ amandes, sendo que "amades" é mais comum na maior parte da Galícia, "amandes" no sudeste e "amais" no território português. Na língua latina era "amatis", que evoluiu para "amades" e depois "amais" na língua portuguesa. Nas cantigas, a língua predominante para escrever poesia era o galego-português, era uma língua de prestígio, a forma dominante era "amades". É possível encontrar falantes galegos do sudeste da Galícia usando "amande". Atualmente, na província de Lugo é possível ouvir galegos-falantes se expressando com a desinência número-pessoal <–is->, como, por exemplo, no verbo "comeis". No entanto, nos últimos cento e cinquenta anos, houve uma padronização na desinência número-pessoal <–des> no galego, isso se deve ao desejo de estabilidade e homogeneidade da língua galega, segundo Ramón Mariño Paz:

> Nos últimos cem ou cento cinquenta anos, impôs as formas com /-d-/: cantades, cantabades ou cantábades, cantaredes, cantade, etc. Provavelmente este triunfo deve ser atribuído ao fato de que estas formas plenas garantam solidamente a estabilidade e uniformidade do sistema morfológico verbal e não provocam as incômodas confluências formais a que dá lugar a perda do /-d-/

> e as subsequentes evoluções fonéticas: ti dás e vós dás, dá ti e dá vós, ti estás e vós estás, está ti e está vós. (PAZ, 1999, p. 440, *tradução nossa*).

A análise a ser feita da desinência número-pessoal <–des> escrita nas cantigas de Juião Bolseiro e de D. Dinis no século XIII até a queda do <–d-> intervocálico no século XV corresponde ao período fonético. Esse período foi a produção de documentos escritos em português e galego-português até o século XVI. A preocupação do período era essencialmente com a fonética. Tudo o que era escrito era dirigido aos ouvidos das pessoas da época. "A língua era escrita para o ouvido." (COUTINHO, 1972, p. 71).

A questão principal dos escritores e copistas do período fonético era melhorar a compreensão da leitura aproximando a linguagem falada da escrita para a população leitora da época, pois deste modo as pessoas que viviam na Idade Média na Península Ibérica, especialmente em Portugal poderiam identificar a fala com a escrita. "Coincide este período com a fase arcaica do idioma. O objetivo a que visavam os escritores ou copistas da época era facilitar a leitura dando ao leitor uma impressão, tanto quanto possível exata, da língua falada." (COUTINHO, 1972, p. 72).

A analogia é um fenômeno sincrônico recorrente na mudança de verbos. Na história das línguas neolatinas oriundas do latim, a analogia ocorreu diversas vezes. A influência de um vocábulo sobre outro nos romances é muito comum. "Resulta a analogia da influência de um vocábulo sobre o outro, determinando igualdade ou aproxi-

mação; ao passo que a assimilação visa à identidade ou semelhança dos fonemas, na mesma palavra." (COUTINHO, 1972, p. 151). Os neogramáticos perceberam esse fenômeno e começaram a denominar analogia toda influência de uma palavra sobre outra.

Para obter uma melhor compreensão do fenômeno da queda do <–d-> intervocálico, devemos verificar a influência de outras conjugações sobre a segunda pessoa do plural no português do século XV, que foi o século da queda do <–d-> e o aparecimento da desinência <–is>. A primeira pessoa e segunda pessoa do plural sofreram deslocação do acento tônico por influência das três pessoas do singular, essa analogia resultou na transformação do <–i-> da desinência do latim <–tis> para <–e->, resultando na sonorização da oclusiva dental para –d- e no século XV a queda do <–d-> para o aparecimento da desinência <–is>:

> Na 1ª e 2ª pessoas do plural, houve deslocação de acento tônico, em português, por analogia das três pessoas do singular. Na desinência –mus, o –u está representado regularmente por –o-em nossa língua. O –i- de –tis deu –e-. A queda do –d- da terminação –des ocorreu no século XV. (COUTINHO, 1972, p. 287)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o andamento da pesquisa, houve a descoberta da diferença da desinência verbal na mesma cantiga chamada "Buscades-m ai amigo, muito mal" em que, no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional,* está "buscastes"

com a desinência número-pessoal <–stes> e no *Cancioneiro da Vaticana* está com a desinência número-pessoal <–des> "buscades", o mesmo verbo, porém em tempos verbais diferentes. Isso demonstra que não havia uma uniformização dessa desinência verbal na época das cópias das cantigas.

Por meio da investigação em livros de gramáticas do galego e livros de histórias da constituição da língua galega foi descoberto que a implementação da desinência <–des> da segunda pessoal do plural se manteve no galego para estabilizar e uniformizar a língua galega, diferente do português em que esse <–d-> da segunda pessoa caiu.

O fulcro da pesquisa é mostrar por meio das cantigas de amigo de D. Dinis e Juião Bolseiro a mudança da desinência <–des> na formação do português e do galego, pois esse tema da desinência é tratado muito rapidamente nas gramáticas da língua portuguesa e da galega. O objetivo é aprofundar os estudos nas mudanças morfológicas dessas línguas.

REFERÊNCIAS

CABO SOUTO, António José. *En Santiago, seend albergado en mia pousada*. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 2012.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. Disponível: <https://www.cantigas.fcsh.pt>. Acesso em: 20 nov. 2021.

COUTINHO, Ismael de Lima. P*ontos de Gramática Histórica*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1972

FERREIRO, Manuel. G*ramática Histórica Galega*. 2. ed. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1999.

JORNAL ELETRÔNICO PORTUGUÊS OBSERVADOR. “É promíscua e liberal”: afinal de onde vem a língua portuguesa?”. Publicação 08/02/2020. Disponível em: <https://observador.pt/2020/02/08/e-promiscua-e-e-liberal-afinal-de-onde-vem-a-lingua-portuguesa/ >. Acesso em: 21 fev. 2021.

LEÃO, de Nunes Duarte. Ortografia e Origem da Língua Portuguesa. 3. ed. Lisboa: Editora Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

MAIA, Clarinda de Azevedo. História do Galego-Português. Estudo linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI. 2. ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

MAURER JR, Theodoro Henrique. *O infinito flexionado do português*. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1968.

PAZ, Mariño Ramón. *Historia da língua galega*. 2. ed. Santiago Compostela: Editora Imagraf Artes Gráficas, 1999.

TAGLIAVINI, Carlo. *Le origini delle lingue neolatine introduzione alla filologia Romanza*. 4. ed. Bologna: Editora Adempiuti i doveri, 1964.

TEYSSIER, Paul. A *História da língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

UNIVERSOS CANTIGAS. Disponível em: <https://universocantigas.gal/>. Acesso em 30 dez. de 2021.

VIARO, Eduardo Mario. Reconstrução Fonético-Fonológica de Seis Sincronias do Latim ao Português. Estudos linguístico e literários. Salvador, n. 52, p. 94-145. Agosto-Dezembro, 2015

WILLIAMS, B Edwin. *Do latim ao Português*. 2. ed. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1961.

Capítulo 6

POESIA E EROTISMO EM *BATENDO PASTO*, DE MARIA LÚCIA ALVIM

Jean Cleber Marcondes LOURENÇO
UNESPAR – *jeancleber600@gmail.com*

Sandro Adriano da SILVA
UNESPAR – *sandro.silva@ies.unespar.edu.br*

RESUMO: Pretende-se, no presente texto, apresentar uma leitura interpretativa da obra *Batendo pasto* (2020), de Maria Lúcia Alvim, à luz das relações entre poesia e erotismo. A partir de alguns recursos expressivos, especialmente a metáfora, a partir de Ricoeur (2012), busca-se explorar e discutir a temática do erotismo como testemunho dos sentidos (PAZ, 1994). Na poesia de Alvim, reconhece-se uma vivência poética visceralmente próxima da experiência erótica que os dois fenômenos – o lírico e o erótico - na verdade constituem apenas formas diferentes de um mesmo desejo. Essa perspectiva coaduna-se com a concepção de Bataille (2013) sobre o erotismo dos corpos, flagrante na projeção que o eu lírico estabelece com a natureza. Após uma breve apresentação da obra e seu percurso de composição, a análise ocupa-se de alguns dos poemas mais expressivos, do ponto de vista temático, da seção "êxtase/', entre eles, "Pousa", "Umbigo de bananeira", "Mon coeur s'ouvre a ta voix" e "Morcegos" e "Manhã se rusga".

PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira; maria lúcia alvim; batendo pasto.

BATENDO PASTO: DO ESQUECIMENTO À PRESENÇA VIVÍSSIMA

Foi o trabalho de dois poetas e tradutores brasileiros, Ricardo Domeneck e Guilherme Gontijo Flores, que trouxe novamente Maria Lúcia Alvim à cena poética brasileira, conseguindo resgatar os textos da poeta mineira, que já algum tempo vivia em exílio. Maria Lúcia Alvim nasceu em 1932 na cidade de Araxá (MG). Tão poeta quanto os irmãos, Francisco Alvim e Maria Ângela Alvim, sua trajetória de publicações começou em 1959, com XX Sonetos. Após um intervalo de praticamente uma década, dois outros livros foram publicados, Coração incólume e Pose, ambos de 1968. Já no ano seguinte, 1969, a poeta publicou o que foi considerado como o mais reconhecido de seus trabalhos até então, Romanceiro de Dona Beja. Um ano depois, saiu a sua última publicação de poemas inéditos, A Rosa Malvada. Todos esses livros foram reunidos no volume intitulado Vivenda (1959-1989), que, como pontua Ricardo Domeneck (2020, p. 14), apesar de datar até "1989", no título, a obra não traz nenhum poema escrito após o ano de 1980. Nessa linha cronológica, com quatro décadas de hiato, temos Batendo pasto, em 2020, diante do que afirma Domeneck, no prefácio: "É raro que poetas escolham pacificamente o silêncio." (2020, p. 13). O silêncio e o silenciamento de Maria Lúcia Alvim possuem algumas especulações: até

o início do trabalho de contato e preparação desse último livro, a poeta estava vivendo em Juiz de Fora (MG), com uma cuidadora (também amiga) que mediou conversas com Domeneck.

É visível que o cenário ao qual Maria Lúcia Alvim estava inserida não foi receptível para o estilo de poesia que ela estava erguendo sob seu nome. A época, de modo geral, trazia e dava destaque a dois grupos estéticos que eram majoritários, ligados ao tradicional ou ao experimentalismo, como indica Bueno (2007). Vale ressaltar inclusive que a poeta foi publicada por Augusto Massi e dividiu o selo da Claro Enigma com poetas como Orides Fontela, Sebastião Uchoa Leite, Paulo Henriques Britto e José Paulo Paes, por exemplo. Contudo, apesar da importância na recepção crítica que essa coleção tinha, na contramão dos colegas, a poesia de Maria Lúcia ficou escamoteada, pois não se encaixava nos grupos que evocavam a maior parte da atenção da crítica:

> Una a isso o desequilíbrio de atenção crítica às tradições poéticas de diversas regiões do país, o racismo estrutural do setor cultural brasileiro – que silencia outros poetas ativos nesse mesmo período, como Adão Ventura e Paulo Colina, a marginalização da escrita de mulheres no cânone, o pavor do não-típico, e eis nossa tragédia cultural contínua, de um país que não se cansa de desperdiçar seus poetas, tantas vezes alguns de seus melhores (DOMENECK, 2020, p. 12)

Sendo assim, a poeta e sua obra ficaram no limbo da historiografia literária e da academia. Como bem pontua Flores (2020) sua obra compõe um repertório extremamente pequeno de antologias, traduções e corpus de trabalhos acadêmicos. Assim, após o resgate feito pelos três tradutores e o cotejo com a esparsa, mas não inexistente fortuna crítica sobre a poesia de Alvim, Gontijo afirma:

> *Batendo pasto* é tudo que já havia de versatilidade, vigor e experimento, porém ampliado: é litania delirante e apego à palavra justa a um só tempo [...] É um olho arregalado nos experimentos formais das vanguardas urbanas do século XX (estética do fragmento, cortes abruptos, sintaxes fraturadas etc.) e uma imersão de vida no mundo rural, no gosto de suas palavras, nos contornos e contorcionismos desta língua em muitas línguas. (FLORES, 2020, p. 29)

O livro está dividido em sete seções: êxtase, com poemas em versos livres; coluna, com um único soneto; mímese, com três poemas, aparentemente sem forma sobreposta a eles, mas com temas que se complementam; torrencial, com dois poemas que destacam uma interlocução além do eu lírico; cinco sonetos encapuchados, com os exatos cinco sonetos que perpassam a metapoesia, o tempo e até uma homenagem à Clarice Lispector; litania da lua e do pavão, com uma sequência de encadeamentos líricos; e balaio de gato, com poemas curtos, aforísticos, e com um grau de

complexidade que se revela especialmente pelo uso da metáfora inventiva.

ESTILO: PASTO DE POESIA E EROTISMO

Parafraseando Drummond, conterrâneo de Maria Lúcia Alvim, o estilo alviniano é "pasto de poesia"[vii]. A metáfora, aliás, comparece como um dos recursos estilísticos mais expressivos na conotação do erotismo, na lírica de Alvim. Nessa perspectiva de sua obra, vale considerar a assertiva de Paz (1994) sobre a poesia constituir um "testemunho dos sentidos" (p. 11), dos quais emerge o entrelaçamento de "reflexos, vislumbres e nuances" (p. 11). A poesia, aponta o crítico e poeta mexicano, revela os sentidos como "servidores da imaginação" (p. 11), tal como ocorre no sonho e no encontro erótico, posto que a vivência poética está tão visceralmente próxima à vivência erótica, de sua dor e seu prazer, que os dois fenômenos – o lírico e o erótico – na verdade constituem apenas formas diferentes de uma mesma expressão do desejo. Daí o crítico afirmar que:

> [...] a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. (PAZ, 1994, p. 12)

O erótico e sua expressão – a nudez –, são evocados na sessão êxtase por um elemento ou, antes,

por sua ausência: "[...] desprovidos de títulos, em estado de nudez radical.", como aponta Britto (2020, p. 125), aludem a uma sensibilidade poética que será a marca de Maria Lúcia Alvim.

Em sua dimensão de linguagem, o erotismo constitui, para Paz (1994), uma metáfora da sexualidade em sua transfiguração pela imaginação: "[...] a imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transforma o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora." (PAZ, 1994, p. 12). Essa perspectiva coaduna-se com a teorização de Bataille (2013, p. 39), em seu clássico ensaio sobre o erotismo; nele, o filósofo francês propôs três acepções de erotismo que bem podem ser localizados na lírica de Maria Lúcia Alvim: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Nestes termos, "[...] toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece [...]." (BATAILLE, 2013, p. 41). Arremata-se aqui o que poderia ser um diálogo entre Paz e Bataille, quando este último afirma que "[...] a poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos." (Idem, 2013, p. 48).

Busca-se vislumbrar como se dá a realização poética desse tema que, acredita-se, perpassa a obra Batendo pasto. Para tal, o recurso estilístico da metáfora pode ser tomado como fulcral para o processo de análise e interpretação do erotismo como um elemento essencialmente humano, e, no caso da obra, feminino. Nessa direção, é rentável evocar a concepção de Ricoeur (1992), segunda a qual:

> [...] uma teoria da metáfora, por conseguinte, não estará completa se não der conta do lugar e do papel do sentimento no processo metafórico [...] Sentimento assim como imaginação [...] alcançam o teor semântico da metáfora. (RICOEUR, 1992, p. 156)

Os processos de metaforização apontam para uma espécie de neobucolismo erótico, que Britto (2020) relacionou à estética do pastorialismo. Tomo emprestada a noção de neobucolismo de Williams (1989), em sua interpretação culturalista, em que pese considerar um bucolismo de tradição realista, próprio da Antiguidade clássica, como uma cosmovisão de sociedade que inspirará o bucolismo literário, cujos expoentes serão Teócrito, Hesíodo e Virgílio (p. 29; 32), e o neobucólico fruto do capitalismo agrário, do trabalho, e de entretenimento palaciano (p.42), que inspirará os poetas neoclássicos. Em suma, o neobucólico refere-se a uma concepção de campo, da natureza em seu aspecto idílico e inspirador e nos limites do qual nem o trabalho nem o capitalismo impõe normatizações. Em contraste ao bucólico, que evidencia as contradições do mundo natural, desde a oposição entre os regimes das estações (verão/ abundância versus inverno/penúria) até as injunções próprias dos modos de produção (a produção acompanhada pela destruição), o neobucolismo põe em relevo as benesses na natureza e os prazeres que podem gozar os sujeitos nela envolvidos. Adjetivamos essa expressão do neobucolismo

com a dimensão do erotismo, levando em conta que: "[...] o caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços." (CASTELO BRANCO, 1990, p.65). E, por outro lado, acompanhamos Kehl (1990), ao propor que:

> [...] o lugar dos objetos do desejo é a realidade, ou melhor, o campo das representações da realidade, que podemos não O desejo, mas do desejo, desviado de seus fins primários, obscuros para o sujeito, em direção a objetos secundários que aparecem para a consciência como objetos possíveis cujo alcance depende pelo menos em parte de nossa ação voluntária, consciente. [...] Assim, podemos dizer que todo sujeito é sujeito de um desejo, ou melhor, todo sujeito é sujeito porque é desejante. (KEHL, 1990, p. 363, 368)

Na poesia, o significante metafórico impulsiona e catalisa o desejo do eu lírico. Dessa forma, sobre a seção êxtase é rentável realçar as nuanças do desejo como *leitmotiv* dos poemas, pois, aventa-se, neles o desejo busca na erótica verbal sua corporeidade, uma vez que a poesia faz-se o território-corpo do desejo, espaço tocado por metáforas sensoriais e sensuais fundidas à matéria imagética da natureza, como no poema "[Umbigo de bananeira]":

Umbigo de bananeira

os lábios dela
por onde nasci

Ladeada de lágrimas
Espargido seu nome
depositei sobre o túmulo
uma a uma

(ALVIM, 2020, p. 40)

O desejante corpóreo feminino reclama o desejante do poético, em uma voracidade sensorial que faz entrelaçar desejo e imagem, encenando o voyeurismo do eu lírico que encontra na natureza a metáfora de uma sexualidade transfigurada em êxtase de um neobucolismo erótico, como no poema "[Mon coeur s'ouvre a ta voix"]. Nele, o campo semântico e metafórico e a disposição dos versos aponta para um investimento gráfico-visual sugere uma genitalização feminina da imagem:

Mon couer s'ouvre a ta voix
tarantula
recrocita a solidão
estrelas, como nunca.
Vala Volúpia

D a l i l a

(ALVIM, 2020, p. 41)

Também o poema "[Figueira brava]" apresenta metáforas um neobucolismo erótico que funde eu lírico e simbolismo natural:

Figueira brava
provei tua doçura
morácea
tuas flores invisíveis encerradas em
receptáculo carnoso
alvacentas
diáfanas
tua pela castanho-violácea
vermelho-carmesim/a tua polpa
(ALVIM, 2020, p. 48)

O breve poema "[Pousa]": a metáfora de um dialogismo poético, já talhado em outros livros, comparece desde os primeiros poemas de *Batendo pasto*:

Pousa
Ó pombro
Que me conheces a fundo!
Speak to me
Stay with me
Speak
(ALVIM, 2020, p. 39)

A simbologia erótica do pombo (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2012, p. 729) e a metáfora verbal constroem uma imagem de penetração profunda, visceral, como no poema "[Língua]":

> Língua
> Clystère d'extases
> Traulitada
> as tuas mãos
>
> (ALVIM, 2020, p. 52)

Pelo recurso da polissemia, a imagem da língua remete ao código linguístico e ao órgão do corpo em uma ação "violenta" – repare-se a predileção pelo léxico requintado em "traulitada"), conotando, de um lado, uma metáfora do desejo, a partir de uma imagem sensual e sensorial, de natureza táctil (língua/mãos).

Assim, o desejo corporifica-se na palavra e o jogo imagético, "[...] enlaçado nas imagens, o desejo enlaça nosso ser à exterioridade (coisas, corpos, os outros), carregando nossa interioridade (sentimentos, emoções, impregnando este último com os afetos." (CHAUÍ, 1990, p. 49). Também em "[É tarde carícia]", o ato poético anuncia uma erótica marcada pela metaforização dos sentidos mediados pela natureza, para enunciar o novo, o não-antecipável da literariedade: "É tarde carícia/ a gota de orvalho/ susta na folha/ o armistício." (ALVIM, 2020, p. 56). "[O amor]" invoca, em tom pitoresco e naturista, como "potência que transfigura o

sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora", posto que "a poesia erotiza a linguagem", da mesma forma que "[...] o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal." (PAZ, 1994, 24).

No poema "[Morcegos são filhos...], um erotismo difuso nutre-se de uma tonalidade gótica, pelo fluxo da descrição:

> Morcegos são filhos indesejados da noite
> Eu os incito
> Fluxo e refluxo
> Pendurados
> Na parte mais alta do meu coração
> (ALVIM, 2020, p. 42)

A ideia da poesia e do erotismo como uma reserva interior, matéria, portanto, de poesia, comparece em "[Manhã sem rusga]":

> Manhã sem rusga
> pequeno depósito de agrura na poça
> exorbitei de alegria
> a abóbada celeste não dá vazão
> silos de silêncio
> ó ser astral
> o capim é minha grande reserva interior
> a esperança

desleixo

(ALVIM, 2020, p. 43)

Habita nessa relação com a matéria vegetal um processo de subjetividade, de projeção da experiência poética. E ressalta-se nessa relação a dimensão do silêncio. O silêncio mormente tomado como limite, diante do qual qualquer falar – incluindo o falar poético – seria, em sua dimensão de palavra, uma transgressão, elabora-se como algo inerente à matéria natural, e não se esgota nela, evocando a linguagem em sua potência de imagem (natural) e à generosidade que resulta da presença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aventamos, nos limites desse texto, uma sucinta apresentação da obra Batendo pasto, de Maria Lúcia Alvim, publicada em 2020, delimitando-nos a uma de suas sete seções, intitulada "êxtase". Resgataram-se, primeiramente, as condições da gestação da obra, até sua publicação, incluindo o silenciamento por que passou a obra alviniana, desde o lançamento de sua reunião, no final dos anos 1980. Sendo assim, a poeta e sua obra ficaram no limbo da historiografia literária e da academia.

O elemento norteador da análise corresponde a uma das linhas de força da lírica de Maria Lúcia Alvim, qual seja, o erotismo, como o próprio título da seção e a abordagem, ainda que breve, dos poemas, deixa entrever. Procurou-se um cotejo entre a teoria do

erotismo e as possíveis relações com a linguagem poética. Observou-se que a presente obra corrobora essa relação, que, a partir de recursos expressivos, especialmente a construção da metáfora, aponta para um imaginário poético no qual o erotismo projeta-se na natureza, criando uma forma que pode ser concebida como um neobucolismo erótico.

Na poesia, o significante metafórico impulsiona e catalisa o desejo do eu lírico. Para tal, o recurso estilístico da metáfora pode ser tomado como fulcral para o processo de análise e interpretação do erotismo como um elemento essencialmente humano, e, no caso da obra, feminino.

REFERÊNCIAS

ALVIM, M. L. *Batendo pasto*. Minas Gerais: Relicário, 2020.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (FILÔ/Bataille).

BRITTO, P. H. Um poema de Maria Lúcia Alvim. *In*: BRITTO, P. H. ALVIM, M. L. *Batendo pasto*. Minas Gerais: Relicário, 2020. p. 125-133.

BUENO, A. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CASTELLO BRANCO, L. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Col. Primeiros Passos).

CHAUÍ, M. Laços do desejo. *In*: NOVAES, A. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990, pp.19-66.

DOMENECK, R. Os percursos de um livro inédito de Maria Lúcia Alvim. *In*: ALVIM, M. L. *Batendo pasto*. Minas Gerais: Relicário, 2020. p. 9-21.

FLORES, G. G. Maria Lúcia Alvim no rol do esquecimento: a vida e a vida da poesia. *In*: ALVIM, M. L. *Batendo pasto*. Minas Gerais: Relicário, 2020. p. 23-31.

KEHL, M. R. O desejo da realidade. *In*: NOVAES, A. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990, pp.363-384.

PAZ, O. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

RICOEUR, P. O Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento. *In*: SACKS, Sheldon (Org.). *Da Metáfora*. São Paulo: Educ, Pontes, 1992, p. 145-160.

WILLIAMS, R. Bucólico e antibucólico. *In:* WILLIAMS, R. *O campo e a cidade*: na história e na literatura. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 29-64.

Capítulo 7

A TRANSGRESSÃO FEMININA ENTRE A ADAPTAÇÃO FÍLMICA *MADAME BOVARY* E A CANÇÃO *MEU MUNDO CAIU*, DE MAYSA

Marcilene Cavalcante da Silva CERVANTES[viii]
UNEMAT – *cervantes.marcilene@unemat.br*

Sandro Adriano da SILVA
UNESPAR – *sandro.silva@ies.unespar.edu.br*

RESUMO: O artigo propõe uma análise comparativa da adaptação fílmica *Madame Bovary* (2015) do romance de Flaubert, e a canção *Meu Mundo* caiu (1957), da cantora Maysa, a partir de um viés semiótico. Com base nas ações das protagonistas em estudo, pretende-se analisar os conflitos do feminino em suas relações interpessoais e sociais, examinando o período em que cada uma está inserida. Procuramos abordar as semelhanças entre os discursos, considerando os problemas que afetam o feminino e também seu protagonismo. A pesquisa foi embasada em teóricos como Kehl (2016), Tatit e Lopes (2008) e Wollstonecraft (2015), entre outros, que veem na literatura um meio de combate às injustiças que recaem sobre a mulher ao longo de uma trajetória histórica.

PALAVRAS-CHAVE: feminino; filme; canção; semiótica.

INTRODUÇÃO

A história da mulher tem características de marginalização. E, embora tenha caminhado rumo à inde-

pendência, De acordo com Simone Beauvoir (1985) ainda dialoga com as perspectivas de realizar um "bom" casamento. A partir dessa concepção, em um paralelo com a adaptação fílmica *Madame Bovary* (2015) e a canção popular brasileira, *Meu mundo caiu,* composição da cantora Maysa, apresentamos um estudo sobre a mulher dividida entre o espaço do lar e o desejo de igualdade, contrapondo a visão deturpada do feminino, como símbolo de sedução, como forma de inferiorizá-la.

Nesta perspectiva, ações transgressoras da personagem de ficção e da cantora incorrem, de certo modo, para o encorajamento feminino na luta pelos direitos de igualdade, seja na esfera privada ou pública. A literatura e o cinema empreendem um discurso fomentador da cultura, com características de transformações sociais. De modo semelhante, a canção também busca representar universos conflitivos, a fim de engendrar conquistas sociais. Para Mikhail Bakhtin (2016), um discurso, ao retomar outro, formula um novo, promove ações e produz novidades, isso porque as relações sociais se concretizam na linguagem e por meio dela.

Para estudo dos textos, empregou-se ferramentas da teoria semiótica de processo gerativo, que compreende "[...] uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetíveis, de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido." (FIORIN, 1989, p. 20), e ainda o conceito de Tatit e Lopes (2008, p. 14), quanto a Semiótica que:

> [...] detecta, detrás das grandezas expressas no texto, valores de ordem actancial, modal, aspectual, espacial, temporal, numa palavra, valores de ordem tensiva, mantendo – ou esboçando – entre si interações sintáxicas. (TATIT; LOPES, 2008, p. 14)

FILME E CANÇÃO EM UM ESTUDO SEMIÓTICO

O ser se constitui a partir do autoconhecimento, segundo Charles Sander Pierce (1995), essa constituição se dá pelo conjunto de signos provenientes de textos, sejam imagéticos, gráficos, sonoros ou escritos, ambos pertinentes à interpretação. Os símbolos linguísticos se mesclam e formam um discurso coeso. Assim, a língua se organiza pela formação dos planos de conteúdo e de expressão e será nessa distinção que a Semiótica formulará estratégias discursivas, considerando os eventos ocorridos no tempo e no espaço, a partir do desdobramento da fala.

A. J. Greimas (1976) esclarece as práticas sociais discursivas, através do percurso gerativo dos sentidos classificado em três níveis. O primeiro é o nível fundamental, o mais simples e abstrato, onde a significação surge como uma oposição semântica mínima geradora de sentido; o segundo é o nível narrativo, onde as relações entre sujeitos e objetos, ainda não nomeados de forma particularizada são organizadas e o terceiro é o nível discursivo, em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação.

Para Diana Barros (2005, p. 12), "[...] o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações

ideológicas específicas.". Desse modo, ao retratar a transgressão feminina, no filme *Madame Bovary* em um comparativo com a canção *Meu mundo caiu*, da cantora Maysa, percebe-se que, embora em períodos distintos, os discursos dialogam sobre a condição da marginalização da mulher, o que se assemelha ao exposto por Laurent Jenny (1979), a partir da assimilação das informações de um texto, constrói-se um novo discurso.

O texto fonte fornece a transposição das informações provocando um efeito de realidade no receptor. Logo, os signos linguísticos subjacentes à imagem fílmica fazem mais do que representar a realidade, eles a recriam. Entende-se que o discurso cinematográfico como arte estética se encarrega da pluralidade da linguagem pelo caráter provocativo. A linguagem cinematográfica:

> [...] é uma linguagem sincrética muito abrangente: imagens, palavras, vozes, roupas, cenários, música, movimento, principalmente são as linguagens que concorrem para a construção do sentido final (LOPES; HERNANDES, 2009, p. 78)

Esse sincretismo contribui para a resolução de conflitos na esfera social, pois compõe um todo homogêneo no campo da significação, conferindo maior autenticidade ao ato comunicativo. Para Linda Hutcheon (2011, p. 28), a "[...] adaptação é repetição, porém repetição sem replicação." expõem várias intensões por trás do ato de adaptar. Para Robert Stam (2006), na narratologia comparativa da adaptação, cada recriação de um roman-

ce para o cinema, desmascara facetas, não só da cultura representada, mas também do momento em que a adaptação é representada. Nesse sentido, o filme *Madame Bovary,* como expressão do texto fonte, não só reproduz um sentimento de esvaziamento do "eu", este aprisionado nos moldes patriarcais, como aguça, na contemporaneidade, o desejo de emancipação da mulher, incidindo a outros sujeitos discursivos o mesmo posicionamento. A canção *Meu mundo caiu*, é um reflexo desse pensamento, pois o eu lírico também se impõe, renunciando uma vida de privações em nome da liberdade.

CASAMENTO: DOMESTICAÇÃO E FRUSTRAÇÃO

O filme, realizado por Sophie Barthes, baseado no romance de Gustave Flaubert, readaptado ao cinema em 20015, tem duração de 1h58min. Ele narra a história de Emma Bovary, a partir de um olhar feminino. Como se observa na Imagem 1:

Imagem 1: Madame Bovary em cena de suicídio (0h: 2m: 38s)

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=E1v87B3M8aY

Ao propor a transposição literária à estética fílmica, Barthes centraliza sua atenção à vida da heroína, omitindo partes da vida de Charles e o período de agonia vivido pela protagonista ao ingerir arsênico, substância química que segundo Maria Rita Kehl (2016), representa o fracasso, mas também o triunfo de Emma. Na imagem, Bovary usa um vestido de cores terrosas, o qual se funde à natureza e prenuncia a morte, simbolizando um rito de passagem:

> O suicídio sempre inscreve, à posteriori, significados a vida daquele que tomou a decisão extrema de se matar; o arsênico salva Emma, definitivamente da mediocridade (KEHL, 2016, p. 109)

No filme, ao repetir por várias vezes "Por favor, Deus, que ele seja o homem certo". (FLAUBERT, 1979, p. 64), percebemos a visão romântica e idealizada da jovem sobre o casamento, como condutor da felicidade feminina. Sendo esta, a única justificativa da existência social da mulher, conforme Beauvoir (1980). A personagem, como poucas mulheres de seu tempo, recebera boa educação, porém, restrita ao lar. Por esse ângulo, a decisão suicida da protagonista é sinônima da liberdade negada às mulheres, as quais foram educadas para o jogo de sedução e não para exercitarem a razão.

Nesse ponto, Mary Wollstonecraft (2015, p. 79) anuncia que:

> [...] a liberdade é a mãe da virtude, e se as mulheres não são permitidas a respirar o ar cortante da independência, elas deverão definhar como exóticas, e ser reconhecidas como lindas falhas da natureza (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 79)

De acordo com Beauvoir (1985), ao se casar, a mulher assume o peso de grandes responsabilidades domésticas, em troca, tem a proteção masculina, e tão logo desempenhe o papel de serva, deve honrar o marido com sua virgindade e fidelidade. Essa consciência errônea se perpetuou na história da humanidade negando ao feminino o controle de suas emoções, sentimento que fica implícito na Imagem 2, denotando a posição servil da mulher na noite de núpcias de Emma com Charles, pois o ato sexual que consuma o casamento ocorre de forma animalesca.

Imagem 2: Bovary e noite de núpcias com seu marido (0h: 12m: 23s.)

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=E1v87B3M8aY

A ausência de luz no ambiente, o recato dos corpos durante a intimidade e a expressão da recém-casada, não corresponde aos valores eróticos que costuma envolver os amantes. Nas palavras de Richard Sennett (1949), a sexualidade posta fora da individualidade incorre na violação de um código moral. Códigos fundados em leis de ordem religiosas suplantadas pelo próprio patriarcalismo, que cria regras para manter o regime de dominação sobre a mulher. Emma, a jovem sonhadora se insere nessa dura realidade sacramentada pelo casamento, figurando o papel social da mulher-objeto, fonte transferível de prazer, destituída, portanto, de sua identidade e desejos reprimidos: "Antes de casar ela julgara ter amor, mas como a felicidade que deveria ter resultado daquele amor não viera, ela deveria ter-se enganado, pensava." (FLAUBERT, 1979, p. 51).

Segundo Evelyn Reed (2008), ao perder o controle de seu destino, a mulher também perdeu o direito de uma vida afetiva e sexual. Nesse sentido, a falta de entrega passional na relação sexual entre Charles e Emma exemplifica a perda da identidade feminina, tendo em vista a cena ritualística do casamento, em que a mulher não passa de mera mercadoria, devendo entrega-se passivamente a seu dono. Logo, observam-se as transformações ocorridas, do romance ao filme, desde a direção aos espaços internos e externos explorados nas cenas, bem como o motivo das escolhas.

> Durante os primeiros dias, ocupou-se em meditar transformações para sua casa. Retirou os globos dos castiçais, mandou colar papéis no-

> vos, pintar novamente a escada e fazer bancos para o jardim (FLAUBERT, 1979, p. 49)

A transformação do ambiente doméstico revela a ociosidade da vida monótona de Emma, e evidencia o lugar social da mulher do século XIX, este restrito ao lar. Mas Emma, inconformada, transgredi as regras ansiando viver novas experiências amorosas, cuja vontade fora alimentada por sua imaginação fantasiosa ativada pelas memórias leitoras do tempo em que esteve no internato de freiras. A simbologia do espaço com cores quentes e o cenário natural contribuem para a realização dos desejos latentes da protagonista. Conforme ilustra a Imagem 4.

Imagem 4: Emma e Rodolphe (0h:49m:21s).

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=E1v87B3M8aY

Percebemos, na cena descrita na imagem, um jogo de sedução, por meio das cores quentes, como o vermelho do casaco do cavaleiro em companhia de Bo-

vary, uma senhora casada. E, embora a cena registre a idealização amorosa da heroína, por meio do poder de sedução de Rodolphe, o cavaleiro configura o falso romântico, um "Dom Juan", pois suas promessas de amor expressam apenas interesses vazios: "Don Juan é [...] a infidelidade perpétua, mas também a procura perpétua de uma mulher única, jamais encontrada pelo erro incansável do desejo." (ROUGEMONT, 1972, p. 151). Entende-se, portanto, que Rodolphe tinha um único objetivo: alimentar seu ego, pois busca no corpo da amante a realização de seus desejos, como meio de impor sua virilidade. Emma se encaixa no jogo do desejo, tendo em vista que esse atributo dado à mulher, tão valorizado pela sociedade patriarcal, e desvalorizado após o casamento, a faz vítima, mas também a liberta:

> Repetia a si mesma: 'Tenho um amante! Um amante!', deleitando-se com essa ideia como com a de uma outra puberdade que a tivesse atingido. Entrava em algo maravilhoso, onde tudo seria paixão, êxtase, delírio. (FLAUBERT, 1979, p. 206)

Esse sentimento de incompletude da personagem na embriaguez da paixão pode ser compreendido como um estado conflitivo do "eu", provocado por coerções sociais, como afirma Kehl (2016, p. 141), quanto aos ensinamentos religiosos recebidos por Emma e a literatura clandestina que a possibilitou compor uma personagem em que devoção e erotismo se combinam uma espécie de Santa Teresa D'Ávila inculta, que busca no misticismo um gozo que gostaria de poder en-

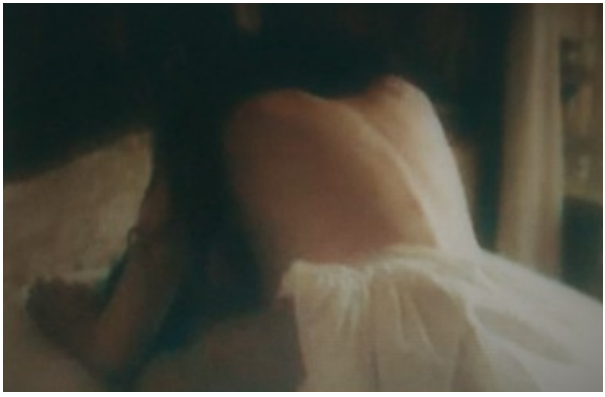
contrar no amor dos homens. A Imagem 5 expressa essa condição conflitiva da protagonista.

Nas aventuras do adultério, a senhora Bovary foge do confinamento típico às mulheres casadas, submetidas à exaustiva rotina doméstica. Entretanto, após a consumação do adultério e alguns encontros furtivos, logo ela se frustra e volta ao tédio:

> Rodolphe, já cansado de seu brinquedo, não era o mesmo: o grande amor de ambos em que ela vivia mergulhada parecia diminuir como a água de um rio que era absorvida em seu próprio leito (FLAUBERT, 1979, p. 186)

Mas a busca pela falsa ilusão de felicidade é constante, conforme registra a imagem 5.

Imagem 5: Emma em adultério, com seu amante Rodolphe (1h: 22m: 19s)



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=E1v87B3M8aY

Nota-se na cena do adultério praticado por Emma, agora com León, seu novo amante, que a ambientação clara do recinto, a nudez e a posição da protagonista sobre o corpo do jovem, a coloca como sujeito ativo, ao se permitir o prazer sexual; um direito negado às mulheres: "A história de Ema é uma cega, teimosa, desesperada rebelião contra toda violência social que sufoca esse direito." (LLOSA, 1979, p. 18). A obsessão da protagonista por um desejo fantasioso, incontido, afasta-lhe dos amantes, até León, que se prendera a seus encantos eróticos, também a deixa, dando a entender que ao buscar preencher seu vazio existencial, no "outro", (amantes), por meio da fantasia, Emma desenvolve um comportamento narcisista.

Na esfera da sexualidade, o narcisismo afasta o amor físico de qualquer compromisso, "[...] todo relacionamento sexual sob a influência do narcisismo torna-se menos satisfatório quanto maior for o tempo em que os parceiros estiverem juntos." (SENNETT, 1949, p. 22). Conquanto, o comportamento da senhora Bovary significa buscar no "outro" o desejo da realização pessoal, o que pressupõe o desejo da mulher em conquistar seus direitos de igualdade, numa sociedade governada por homens.

A TRANSGRESSÃO FEMININA: DO CINEMA À CANÇÃO

O filme *Madame Bovary*, adaptado ao cinema traz à tela um novo olhar para o universo feminino, pois ao representar as frivolidades da burguesia, a partir da

personagem Emma, procura evidenciar as questões de desafetos que pairam sobre a vida da mulher. Logo, entende-se que ao transgredir as regras impostas pela sociedade da época, a protagonista retratada no filme coloca em choque, a moral e os costumes sociais, visando redefinir o lugar social da mulher e a apropriação de seus direitos. De modo similar, essa postura transgressora pode ser observada no eu lírico da canção *Meu mundo caiu*, da cantora brasileira Maysa. Segundo Eduardo Logullo (2007) Maysa, a jovem de classe média alta, tinha um temperamento forte e ousado, fazia somente o que lhe convinha, de forma que se casou aos dezoito anos com o milionário André Matarazzo, rompendo bem cedo os laços matrimoniais para viver os encantos de sua paixão: a música.

Segundo Lira Neto (1963, p. 13), aos 22 anos, a artista era a estrela mais bem paga da música popular brasileira. Contudo, o sucesso não lhe diminuía as dores da alma, isso porque uma mulher de seu tempo não podia se dividir entre as obrigações familiares e vida profissional. Melancólica, ela se entregava aos vícios das bebidas alcoólicas e às tentativas de suicídio. Nesse panorama, considerou-se as semelhanças discursivas entre as duas realidades. Nesse caso, tanto na adaptação fílmica *Madame Bovary* quanto na canção *Meu mundo caiu*, se percebe uma relação de oposição vida/morte, representados pelos sentimentos de esvaziamento da individualidade de ambos os sujeitos, nos dispostos: “eu” e o “outro”. Conforme Barros (2005, p. 12):

> O texto só existe quando concebido na dualidade que o define — objeto de significação e objeto de comunicação — e, dessa forma, o estudo do texto com vistas à construção de seu ou de seus sentidos só pode ser entrevisto como o exame tanto dos mecanismos internos quanto dos fatores contextuais ou sócio-históricos de fabricação do sentido. (BARROS, 2005, p. 12)

Entende-se, a partir da teorização da autora, que as linguagens dos textos em estudo apresentam valores em comum na produção de sentidos, pois, os signos linguísticos expressam, embora em tempos distintos, a mesma dor provocada. Diante dos fatos referenciados, a análise da canção Meu mundo caiu, quando comparando as nuances do feminino no respectivo discurso, se aproxima da adaptação fílmica *Madame Bovary*.

> *Meu mundo caiu*/ Meu mundo caiu/ E me fez ficar assim/ Você conseguiu/ E agora diz que tem pena de mim/ Não sei se me explico bem/ Eu nada pedi/ Nem a você, nem a ninguém/ Não fui eu que caí/ Sei que você me entendeu/ Sei também que não vai se importar/ Se meu mundo caiu/ Eu que aprenda a levantar/ Meu mundo caiu/ E me fez ficar assim/ Você conseguiu/ E agora diz que tem pena de mim/ Não sei se me explico bem/ Eu nada pedi/ Nem a você nem a ninguém/ Não fui eu que caí/ Sei que você me entendeu/ Sei também que não vai se importar/ Se meu mundo caiu/ Eu que aprenda a levantar. (LOGULOLLO, 2007, p. 195)

A canção apresenta um eu lírico imerso em profunda angústia devido ao fracasso amoroso, um sentimento de dor expresso através do substantivo "mundo" (expectativas diante do amor) e do verbo "caiu" (desilusão amorosa) sugerindo o fim do relacionamento. Contudo, explicita o protagonismo da mulher que, mesmo sofrendo, luta por sua liberdade.

Percebe-se, no plano da melodia, uma desaceleração no ritmo dos versos da canção (caiu, assim, mim), cuja expressão verbal no pretérito perfeito do indicativo (caiu), indica que as expectativas de felicidade amorosa do eu lírico acabaram. A conjunção coordenativa (assim) confirma a frustração e o estado emocional de "fossa" do sujeito lírico, cujo sentimento é reforçado pelo emprego do pronome oblíquo (mim), resultante de um sentimento irônico de piedade por parte do amado, o causador da tristeza do eu lírico.

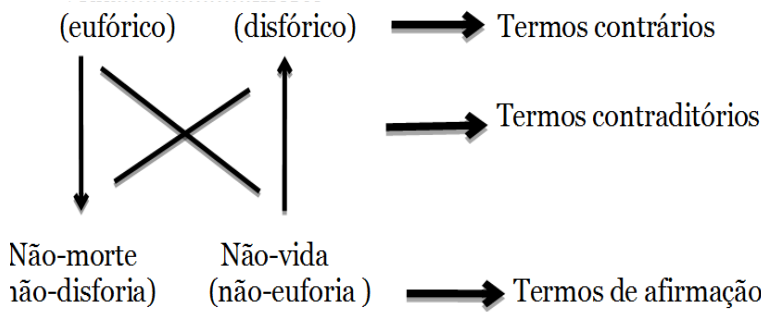
Em ambos os casos, a categoria semântica se encontra inicialmente na oposição felicidade *versus* infelicidade, representando valores disfóricos desencadeados por uma falsa ilusão de realização amorosa: a frustração de um desejo idealizado apenas no plano da memória, porque na realidade concreta elas ainda permanecem inseridas no processo de dominação, tanto de ordem física quanto psicológica.

Esse sentimento de posse é evidenciado a seguir: "E me fez ficar assim", nota-se que o pronome oblíquo (me) e o verbo (ficar) reafirmam a ideia do sujeito lírico imerso num estado de tristeza e desilusão amorosa, portanto, em disjunção ao objeto de desejo. Conforme declara

Bell Hooks: “[...] não há amor onde há dominação.”(HOOKS, 2020, p. 149). Posição na qual as protagonistas se mantêm, mas desejam romper. “Você conseguiu/ E agora diz que tem pena de mim.”, o verso confirma a vitória do destinatário, pois o verbo “dizer”, “ter” e o adjetivo “pena”, reforçam, a princípio, o sentimento de vitória masculina, que por se sentir superior à mulher, desacredita que ela possa conquistar sua independência.

O verso: “Não sei se me explico bem.”, apresenta aceleração melódica, esclarecendo que, mesmo devastada, a voz lírica do discurso se impõe sob a dominação, pois os elementos sintáticos representados pelo advérbio de negação “não”, seguidos dos verbos “saber”, “explicar”, e do advérbio “bem”, estabelecem uma relação de conjunção com seu desejo maior, que é a sua liberdade de escolha, o que a leva assumir uma nova postura, a de conquistar seu lugar no espaço social.

No quadro semiótico a seguir, compreende-se que a vida está representada pelo lado disfórico e eufórico das heroínas de ambos os enunciados, as quais têm a vida e querem se apropriar do direito de “vivê-las”.



Essa mudança também pode ser associada ao comportamento moderno de Emma, pois ao transgredir as regras do casamento, ela apresentou características masculinas.

> Essa tendência pressupõe o fim da psicologia do patriarcado e começa a psicologia do encontro, de entregas e devoção ao Self, da descoberta do Self feminino. São estas as duas últimas e mais elevadas fases do desenvolvimento psicológico do feminino (NEUMANN, 2019, p. 52-3)

Nesse sentido, a oposição semântica no discurso fílmico Emma Bovary e na canção Meu mundo caiu, incorrem para o fato de as heroínas se apresentarem, a princípio, numa relação não-vida/não-euforia, isso porque elas possuem o conhecimento do seu destino, o que pode concorrer à possibilidade de uma não-morte/não-disforia. Ao transgredirem, as protagonistas assumem uma postura ativa mediante a realidade social, conforme podemos observar nos versos "Eu nada pedi/ Nem a você, nem a ninguém". Mais uma vez na ordem dos versos: o pronome indefinido "nada", o verbo "pedi", a conjunção "nem", o pronome "você" e o pronome indefinido "ninguém" subentendem que o eu lírico luta para se desfazer de sua ruína e conquistar a liberdade.

Na sequência, os versos "Se meu mundo caiu/Eu que aprenda a levantar", há uma desaceleração rítmica (caiu) para uma aceleração (levantar), su-

bentendendo no plano da melodia que, embora esteja sofrendo, o eu lírico se diz capaz de vencer a opressão que o fragiliza. Esse sofrimento simboliza a liberdade do "eu", anulado no processo de dominação a que o feminino foi submetido.

O mesmo ocorre com a protagonista do filme, cuja natureza feminina é rechaçada, porque segundo Kehl (2016):

> [...] em Madame Bovary, nenhum dos amantes de Emma é capaz de elevar a aventura erótica experimentada ao estatuto de um 'grande amor'. Na verdade, o que a protagonista busca é a realização plena de sua individualidade multifacetada por sua condição de fêmea. Sendo esse, o mesmo desejo ansiado pelo sujeito lírico da canção (KEHL, 2016, p. 94)

Em resumo, subtende-se que as protagonistas dos discursos em análise passam de uma relação disfórica, vida/morte, para uma eufórica, morte/vida, pois apesar de terem sido traídas por suas paixões, romperam com os contratos sociais. E, ao reagirem contra a opressão do sexo oposto, se colocaram como sujeitos em evolução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa realizada, entende-se que os caminhos que conduziram à marginalização da mulher, estão pautados numa visão patriarcal, no entanto, os discursos representam o perfil da mulher mo-

derna, colocando em choque a violação dos direitos na conquista de sua liberdade.

O diálogo entre os discursos da adaptação fílmica e a canção está baseado na visão feminina, e, embora representando períodos distintos, deram demonstrações dos conflitos vivenciados pelos sujeitos discursivos, suscitando uma consciência crítica sobre a inferiorização da mulher nas relações de gênero.

Portanto, ao compararmos a realidade fílmica com a letra do samba-canção, por meio de um viés semiótico, percebemos primeiramente um sentimento de solidão e angústia, uma dor pungente, não apenas no sentido da frustração amorosa em relação à vida das protagonistas, mas um sentimento de incompletude e desvalorização do feminino, este gerado por um universo masculinizado e superior, ao qual elas lutam para se desvencilhar.

Nesse sentido, na transmutação literária para a fílmica, a mulher burguesa, sonhadora, romântica e adúltera, ao infringir as regras do casamento, desenvolveu tal comportamento como forma de reagir às agressões psicológicas, machistas, que limitam o poder da mulher sobre si. Esse mesmo sentimento foi partilhado pelo eu lírico da canção em análise, o qual renunciou os laços matrimoniais, e, apesar dos sofrimentos preferiu voar nas asas da liberdade, a ceder às amarras de uma ideologia dominante que impede a mulher de evoluir, uma vez que a discrimina como ser incapaz de manifestar sua própria individualidade.

Mesmo que a culpabilidade das heroínas possa reforçar algum estereótipo descriminalizador, também é sinônima de protagonismo, visto que, mesmo dilaceradas pela dor a que foram submetidas por sua condição de gênero, elas reagiram às leis que as estigmatizam como inferior e, ao se colocaram como peça central do jogo amoroso, desafiaram o regime da domesticação.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2016.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*: a experiência vivida; tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEAUVOIR, S. de. *Por uma moral da ambiguidade seguido de Pirros e Cinéias*. Trad. Marcelo Jaques de Morais. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FIORIN, J. L. *Elementos e análise do discurso*. 15. ed. Rio de Janeiro: Contexto, 1989.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976.

HOOKS, B. *O feminino é para todo mundo*: políticas arrebatadoras. 14. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianóplolis: Editora da UFSC, 2011.

JENNY, L. A Estratégia da Forma. *In*: *Intertextualidades*. Poétique – Revista de teoria e análise literária. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-27.

KEHL, M. R. *A mínima diferença*: Masculino e Feminino na Cultura. Rio de Janeiro: Imago, 2016.

LOPES, I. C.; HERNANDES, N. *Semiótica*: objetos e práticas. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

LOGULLO, E. *Meu mundo caiu: a bossa e a fossa de Maysa*. Osasco, São Paulo: Novo século, 2007.

LLOSA, M. V. *A Orgia Perpétua*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

NETO, L. *Maysa*: só uma multidão de amores. São Paulo: Globo 2007

NEUMANN, E. *História da origem da consciência*. São Paulo: Cultrix, 2019.

PIERCE, C. S. *Semiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

REED, E. *Sexo Contra Sexo ou Classe Contra Classe*. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2008.

ROUGEMONT, D. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.

STAM, R. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Revista Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 51, p. 19-53, 2006.

TATIT, L.; LOPES, I. C. *Elos de Melodias e letras*. São Paulo: Ateliê, 2008.

WOLLSTONECRAFT, M. *Reivindicação dos direitos das mulheres*: o primeiro grito feminista. São Paulo: Edipro, 2015.

Filme: https://www.youtube.com/watch?v=E1v87B3M8aY. Acessado em 05/05/2022.

Discografia: Disco: LP “Convite para ouvir Maysa n. 2”, XR, 1957. Gravadora: RGE.

Capítulo 8

REPRESENTAÇÃO DOS TRAÇOS AUTOBIOGRÁFICOS DE MARCOS SISCAR

Maria Eduarda Cesar OLIVEIRA
UFPB – *eduardacesar56@gmail.com*

RESUMO: Este estudo discute o caráter autobiográfico como um elemento recorrente na poesia e na crítica brasileira contemporânea, como representante das duas perspectivas, apontamos como objeto de estudo Marcos Siscar. Nosso posicionamento sobre esses dados autobiográficos é baseado nos ideais teóricos e filosóficos de Jacques Derrida apontados em obras como, por exemplo, *The Ear of the other* (1985), Margens da filosofia (1991); Jacques Derrida (1994); Salvo o nome (1995) e *Gramatologia* (1997). Derrida discute a relação entre eu-biológico e o eu-biográfico como uma forma de representação da identidade do autor, a partir da necessidade de ouvir as suas vivências, esse quase-conceito é nomeado como otobiografia. De acordo com essa perspectiva, nosso objetivo é compreender como a presença das marcas de identidade do eu-biológico sobre o eu-biográfico influenciam a lírica e crítica do brasileiro Marcos Siscar. Utilizaremos como procedimento metodológico a leitura de textos tradicionalmente excluídos da análise e que delimitam através da historicidade elementos, que não são especificamente os dados biográficos convencionais, mas que contribuirão para a interpretação filosófica das informações identitárias do autor, dessa forma, pretende-se adensar as dis-

cussões sobre as marcas da identidade do eu-biográfico, Marcos Siscar, nas obras desse autor. E com essa estratégia, conseguiremos demonstrar que Siscar possui ensaios críticos que contribuem para discussão sobre a autobiografia a partir do ponto de vista de Derrida, assim como há traços autobiográficos em sua lítica.

PALAVRAS-CHAVE: marcos siscar; autobiografia; jacques derrida; crítica brasileira.

INTRODUÇÃO

Como a crítica literária reconhece a atual situação da poesia brasileira? A resposta para essa pergunta é facilmente respondida pelo crítico Marcos Siscar (2016), que aponta para uma diversidade pacífica de tendências e projetos, ou seja, "[...] é um múltiplo de singularidade." (SISCAR, 2016, p. 20). Dentre essas tendências, destacamos a presença do caráter autobiográfico na literatura, essa característica seria mais evidente nos textos líricos, devido à presença da voz-lírica que, por vezes, é relacionada ao autor do poema.

Para discutir esse aspecto, recorremos à análise da obra do poeta contemporâneo brasileiro, Marcos Siscar, que possui até então mais de 10 livros de poesia publicados, respectivamente, *Metade da arte* (2003), *O roubo do silêncio* (2006), *Interior via satélite* (2010), *Cadê uma coisa* (2012), *Manual de flutuação para amadores* (2015), *Duas janelas* (com Ana Martins Marques, 2016) e o último, até o momento, *Isto não é um documentário* (2019) percorrendo um perío-

do de 20 anos de produção poética. Sendo que essa produção não pode ser desvinculada da sua produção teórico-crítica, pois há publicações de ensaios relevantes para a pesquisa sobre a literatura, uma vez que, o diálogo entre criação e crítica literária é profícuo nesse autor. Em relação a sua perspectiva crítica-teórica destacamos, por exemplo, Jacques Derrida: literatura, política e tradução (2012); *Poesia e Crise* (2010); *De volta ao fim* (2016); "Perdoar, a propósito de Derrida" (2022).

Com isso, é possível apresentar que o nosso intuito é discutir a constante presença de dados autobiográficos na crítica dele e em sua poesia. Dessa forma, para buscarmos compreender a autobiografia, recorremos aos textos críticos do próprio Marcos Siscar, tendo em vista, que este realiza uma ampla discussão sobre o tema a partir do posicionamento teórico de Jacques Derrida. Além disso, realizamos a leitura dos textos poéticos de Metade da arte (2003) em busca desses traços. E, dessa forma, propomos compreender como essas marcas de identidade do crítico, Marcos Siscar, influenciam a sua produção artística.

Aparados na crítica de Marcos Siscar, optamos por considerar os aspectos autobiográficos a partir do posicionamento teórico de Jacques Derrida, apresentado ao longo de sua carreira teórica, dessa forma, destacamos os pressupostos expostos no ensaio Otobiografias (2021), pois consideramos, baseados no filósofo, que um dos principais traços demarcadores da presença do eu-biológico seria o "nome próprio" e a "assinatura", isso constituiria aquilo que Derrida no-

meia como “otobiografia”, a autobiografia rasurada que prioriza a escuta dos sons em um texto lírico.

Por sua vez, como procedimento metodológico, realizaremos um processo similar à estratégia de leitura apresentada por Marcos Siscar em “Perdoar, a propósito de Derrida” (2022), que consiste em “expandir o campo” e em seguida “restringir o campo” para criar uma cena discursiva. Em outras palavras, apresentaremos produções do autor e elementos tradicionalmente excluídos, mas que representam o sujeito Marcos Siscar, além disso, buscaremos explicitar dados biográficos além dos convencionais. Dessa forma, demonstraremos a presença de traços autobiográficos, em obras críticas e literárias, com o auxílio dessa estratégia de leitura.

Sendo assim, na unidade seguinte apresentaremos um panorama sobre a autobiografia para Jacques Derrida, evidenciaremos a problemática relacionada ao neologismo “otobiografia”, pois ele é elemento basilar para compreendermos a ideia de autobiografia rasurada. Além disso, retrataremos como esses aspectos (auto)biográficos aparecem na fortuna crítica, no posicionamento crítico de Siscar e na sua poesia.

A AUTOBIOGRAFIA RASURADA DE JACQUES DERRIDA

Nesse momento, se faz necessário apresentar os aspectos que compõem nosso posicionamento sobre autobiografia, anteriormente informamos que estaríamos alinhados aos ideais de Jacques Derrida, por isso, já adiantamos que o nosso intuito é traçar um percur-

so significativo sobre a autobiografia, pois se o objetivo de Derrida é romper com as perspectivas binárias logocêntricas, nós contrairíamos seu fundamento se tentássemos definir a autobiografia.

Para demonstrar sua originalidade Jacques Derrida desenvolveu o neologismo "otobiografia", pois suas perspectivas sobre a autobiografia já ultrapassaram as barreiras criadas em torno da autobiografia. Esse termo foi apresentado inicialmente no livro *The Ear of the other* (1985), especificamente, no capítulo *Otobiographies The Teaching of Nietzsche and the politics of the proper name*. Em relação a edição brasileira, apenas esse capítulo foi traduzido por Guilherme Cadaval, Arthur Leão Roder, Rafael Haddock-Lobo e publicado pela Zazie Edições. Esse ensaio é resultado de uma conferência pronunciada por Derrida na Universidade da Virgínia, e a edição brasileira é dividida em 04 subtópicos, a saber, 1- Declarações de Independência, 2- Lógica da Vivente, 3- Do Estado – O signo autógrafo e 4- Omphalos.

Notamos que é essencial compreender o processo de rasura[ix] que Derrida propõe à autobiografia. A palavra possui origem nos termos grego autos (eu) + bios (vida) + graphein (escrita) (DICIONÁRIO INFORMAL, 2022), portanto, seria considerada como um escrito que apresenta a vida do autor do texto. Sendo assim, a desconstrução ocorre através de um duplo jogo que modificaria e deslocaria os sentidos, os sistemas e a "ordem não-conceitual" (DERRIDA, 1991, p. 373) atribuídos a autobiografia. Para rasurar a autobiografia, o filósofo franco-argelino rasurou, concomi-

tantemente os quase-conceitos[x] “assinatura” e “nome próprio”. Como os novos ideais ultrapassaram os limites da autobiografia, foi preciso Derrida desenvolver o neologismo “otobiografia”.

Ainda de acordo com Jacques Derrida (1991) todo texto possui traços que refletem a autoria. Com isso posto, surge a primeira problematização, não seria possível escrever sem apresentar traços autobiográficos, que, de acordo com o filósofo, estes podem ser: a assinatura, contra-assinatura, nome-próprio, datas e situações biológicas ou biográficas. A proposta de Derrida baseia-se em ouvir as vivências materializadas nesses textos “[...] ouvindo-me com tais ouvidos (tudo se resume ao ouvido com o qual vocês podem me escutar).” (DERRIDA, 2021, p. 23). A segunda problematização é Derrida não distinguir a literatura da filosofia, como afirma Siscar: “Toda obra de Derrida opera nos limites entre filosofia e literatura, e pode-se dizer que essa operação a constitui do modo mais íntimo.” (SISCAR, 2022, p. 60), por isso, estendemos seus ideais autobiográficos para além de filosóficos, no caso, para o poeta.

Pontuamos que o jogo derridiano sobre a escrita de si é baseado no zigue-zague que as ondas sonoras fazem no ouvido, este possui um valor polissêmico e a autobiografia passa a ser reconhecida como pressuposto filosófico. Para o escritor franco-argelino, Zaratustra seria a representação autobiográfica de Friedrich Nietzsche, entretanto ele destaca que para ouvir a filosofia é “[...] necessário arrebentar-lhes, romper-lhes os ouvidos a golpes de címbalo ou de tambor, ins-

trumentos, sempre de uma qualquer Dionísia." (DERRIDA, 1971, p. 13).

Em outras palavras, no processo de escuta derridiana é preciso ouvir com atenção as entrelinhas dos textos filosóficos para ativar todos os outros sentidos que contribuam para a interpretação. Por isso, que para Derrida, o Zaratustra recomenda "[...] esquecer e destruir o texto, mas esquecê-lo e destruí-lo mediante a ação." (DERRIDA, 2021, p. 66). Isto é, para ouvir as vivências é necessário relacioná-las aos outros órgãos e elementos.

Dessa forma, baseados em Derrida, nossa proposta sobre autobiografia vai muito além de reunir dados empíricos, informações reais da vida do autor e discuti-las a partir de uma ordem cronológica de acontecimentos. Propomos ouvir a autobiografia considerando aspectos tradicionalmente excluídos, mas que são excelentes demarcadores desses traços. Nesse momento, que relacionamos a autobiografia a estratégia derridiana de leitura de poesia apresentada por Marcos Siscar em "Perdoar, a propósito de Derrida" (2022), pois nesta considera-se a "expansão do campo", na qual amplia as possibilidades de elementos com caráter autobiográfico, em seguida a "restrição do campo", que analisa as informações ouvidas minuciosamente, mesmo não sendo dados autobiográficos.

A PRESENÇA DOS TRAÇOS AUTOBIOGRÁFICOS EM MARCOS SISCAR

Marcos Siscar em "Perdoar, a propósito de Derrida" (2022), nos orienta para uma estratégia de

leitura de poesia. Entretanto, estendemos essa estratégia à leitura do poeta e crítico Marcos Siscar, na tentativa de ouvir a presença de traços biográficos em sua produção literária e crítica. Com isso em vista, realizamos esse jogo de leituras, porque consideramos, baseados em Derrida, que não há linha tênue entre os gêneros literários.

Como dito anteriormente, essa estratégia é realizada através de um processo de expansão do campo literário, na qual Siscar nos norteia a considerar "[...] determinados textos em prosa do poeta, seus escritos reflexivos, suas cartas, suas tomadas de posição, elementos de sua recepção crítica." (SISCAR, 2022, p. 62). Além disso, para ele, é necessário "[...] problematizar a aura de verdade do texto poético [...]" e "[...] substituir a mera noção da verdade formal ou temática do texto por uma espécie de cena discursiva que seria preciso levar em conta toda vez que se lê um autor." (*Idem*). Dessa forma, a cena discursiva dessa pesquisa será realizada a partir da escuta dos elementos elencados através dos processos de expansão e restrição do campo literário, que remetem-se aos traços autobiográficos.

Primeiramente, para refletir sobre o caráter autobiográfico de Marcos Siscar foi necessário recorrermos a sua recepção crítica, por exemplo, Anitta Malufe (2011), Masé Lemos (2011) e Célia Pedrosa (2013), adiantamos que ambas posicionam-se em favor do caráter autobiográfico na poesia Siscar, mas cada uma apresenta uma peculiaridade. Malufe considera a ideia de "poema como autobiografia", que "[...] usa como

material de escrita acontecimentos biográficos, modos de apreensão do mundo, de sensações." (MALUFE, 2011, p. 251). Lemos, apresenta que todas as características são "[...] afetadas pelas figurações da própria vida." (LEMOS, 2011, p. 35). Pedrosa, por sua vez, afirma que a lírica de Siscar possui uma tensão entre o interior e exterior do sujeito, essa duplicidade teria como origem a revelação de Siscar sobre a presença dos traços autobiográficos, aliado ao uso da primeira pessoa, versos em prosa e imagens visuais de si.

Em seguida, contamos também com os textos críticos do próprio Marcos Siscar, pois em vários momentos ele discute a autobiografia como uma característica comum nos textos literários contemporâneos. Sobre isso, destacamos os ensaios: "Como dar razão a Jean Genet" (2012); "Paixão ingrata: pequena história autobiográfica da aporia" (2012) e "Perdoar, a propósito de Derrida" (2022), neste apesar de Siscar não tratar diretamente o caráter autobiográfico, o consideramos um texto híbrido, porque o crítico literário realiza uma confissão, sendo que isso não é uma característica de um texto crítico. Por sua vez, nos dois primeiros ele apresenta os principais aspectos da autobiografia para Jacques Derrida.

Além disso, apontamos que na entrevista ao "Diário da Serra", Siscar afirma que sua concepção de poesia está relacionada à privação do silêncio, sendo que o silêncio para ele é "[...] pessoal, mas não é apenas biográfico, não é propriamente biográfico. Ele tem a ver com uma experiência da poesia. Por outro lado, se tem a ver com uma experiência da poesia, tem a ver

com minha vida." (SISCAR, 2013, p. 01). Em outras palavras, o poeta-crítico declara que seus textos líricos estariam relacionados a sua vida, dessa forma, seriam intrinsecamente relacionados, sem linhas delimitadoras entre um e outro.

Por outro lado, no que diz respeito a produção lírica de Marcos Siscar, amparados em Derrida (1991; 2021), evitamos buscar nos poemas elementos comumente biográficos, por exemplo, expor a vida interiorana, os familiares, a profissão para nos atermos ao processo de escuta da autobiografia do autor, ou seja, localizamos e refletimos sobre os "quase-conceitos" derridianos que encontramos na poesia dele. Sobre esse aspecto, podemos destacar, a título de exemplo, as coletâneas poéticas Metade da arte (2003) e Isto não é um documentário (2019) em ambas foi possível localizar poemas que possuem elementos que Jacques Derrida aponta como autobiográficos, se considerarmos o processo de escuta do nome próprio – Marcos Siscar – e a "rasura" que ele propõe a assinatura. É importante destacarmos que a análise desses poemas está sendo desenvolvida para pesquisas posteriores.

Portanto, todos esses elementos citados contribuem para criarmos uma cena discursiva em torno dos elementos autobiográficos em Marcos Siscar. Encontramos esses elementos desde sua crítica a sua poesia, o que contribuiria para intensificar a presença da persona Marcos Siscar em todos os seus escritos, mais do que isso, poderíamos apontar que a autobiografia dá-se principalmente pela presença do crítico na lite-

ratura; do poeta no crítico e da pessoa biológica em ambos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso objetivo, ao realizarmos a leitura sobre a presença dos traços autobiográficos, foi revelar as formas que eles aparecem nos escritos teóricos-críticos e literários de Siscar. Com isso, constatamos que as marcas de identidade do eu-biológico estão presentes em vários momentos da sua produção artística e crítica. Dessa forma, a estratégia de leitura derridiana, apresentada por Siscar, contribuiu para tivéssemos uma linha diretriz, em nossa incansável busca de dados autobiográficos.

Portanto, conseguimos elencar diversos momentos em que foi possível evidenciar a presença de Marcos Siscar, tanto no campo literário, quanto no crítico. Por fim, destacamos que estamos desenvolvendo outras discussões acerca do caráter autobiográfico em seus escritos poéticos.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, J. Otobiografias O ensinamento de Nietzsche e a política do nome próprio. Trad. Guilherme Cadaval; Arthur Leão Roder; Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro, Zazie Edições, 2021.

DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Trad. de Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães; rev. téc. de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria B. N. e Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LEMOS, M. J. C. *Marcos Siscar por Masé Lemos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011.

MALUFE, A. C. *Poéticas da imanência*: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. 1. ed., Rio de Janeiro e São Paulo: 7Letras e FAPESP, 2011.

PEDROSA, C. *A resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar*. Signótica, Goiânia, v. 25, n. 1, 2013, p. 1–19.

SISCAR, M. *De volta ao fim*: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SISCAR, M. Perdoar, a propósito de Derrida. *Gragoatá*, v. 27, n. 57, 2022, p. 55-69.

SISCAR, M. *Tangará da Serra* – MT. Diário da Serra, 2013.

Capítulo 9

UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA ESCREVIVÊNCIA DE CAROLINA MARIA DE JESUS NA OBRA *QUARTO DE DESPEJO*

Suelen Wanderley de OLIVEIRA
UFRPE – *suelenwanderley@gmail.com*

RESUMO: Este artigo é parte da dissertação de mestrado cujo objetivo foi realizar um estudo na obra, *Quarto de Despejo,* de Carolina Maria de Jesus. Para isso, buscando compreender a obra, nos utilizamos da proposta de Fairclough (2008), para quem o discurso é um modo de representação e ressignificação do mundo e das pessoas, sendo uma prática social e não individual. Logo, a Análise de Discurso Crítica (ADC) constitui-se como a base para um estudo que busca investigar a mulher negra na literatura, pois tem em seus pressupostos uma perspectiva teórico-metodológica para análises linguísticas e socialmente orientadas. Ademais, nos utilizamos da noção de necropolítica proposta por Achille Mbembe (2018), para quem o Estado, em sua soberania, tem o direito de escolher quem pode viver e quem pode morrer; dos estudos de Spivak (2010) sobre subalternidade, situação que afeta de forma geral as pessoas negras e de forma mais contundente o gênero feminino; consultamos também o trabalho de outros teóricos decoloniais que contribuíram com a análise, assim como as vozes feministas negras como bell hooks, Lélia Gonzalez e

Conceição Evaristo. Para a metodologia, nos apoiamos na pesquisa qualitativa proposta por Minayo.

PALAVRAS-CHAVE: sociedade; poder; mulher; negra; literatura.

INTRODUÇÃO

As práticas linguísticas são instâncias de poder social, que, muitas vezes, funcionam como reprodução de ideologias dominantes, as quais consideram subalternas mulheres negras e faveladas como Carolina. Essa compreensão vem através da análise do discurso de Carolina Maria de Jesus, pelo qual será possível investigar a construção da referência à mulher negra na obra, pois foi por meio de sua escrita que ela pôde resistir aos discursos e às ideologias já estruturados na sociedade e, dessa forma, ressignificar sua existência, agindo, segundo sugere a Análise do Discurso Crítica (doravante ADC), como protagonista social, em vez de simples sujeito de sua história.

Dito isso, o nosso corpus será composto de trechos da obra, em que será possível observar a construção da identidade de que Carolina se utiliza e da sociedade brasileira. Para isso, selecionamos trechos que mostram a forma como ela se enxerga no contexto social em que habita. Essa análise será acompanhada do contexto histórico e social que evidencia o aspecto estrutural do preconceito na sociedade brasileira.

Diante disso, para nortear o percurso analítico, consideramos utilizar a ADC visto que, através de sua perspectiva teórica sobre a língua, essa teoria é capaz de

realizar uma investigação não apenas linguística, mas discursiva e interdiscursiva com foco sobre o discurso na mudança social.

JUSTIFICATIVA

Acreditamos que esse trabalho se justifica diante de um cenário social, até mesmo mundial, atravessado por restrições de direitos que implicam em uma falta de representatividade da mulher negra seja na literatura, seja no contexto social.

Em vista disso, buscamos considerar a perspectiva da mulher negra, enquanto sujeito que tem voz e é capaz de contar sua própria história, e que faz isso por meio de uma escrita literária ao narrar suas escrevivências[xi] na favela do Canindé, em São Paulo, lugar que ela chama de quarto de despejo.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para o embasamento teórico-metodológico de nossa pesquisa, recorreremos aos estudos da Análise Crítica do Discurso, que estuda a estreita relação entre prática discursiva, poder e ideologia (FAIRCLOUGH, 2001). Assim, analisaremos como as identidades sexuais e de gênero são construídas, reestruturadas e contestadas no discurso, dado que, de acordo com Fairclough (2001), na Análise Crítica do Discurso o discurso é visto como um tipo de prática social, de representação e de significação do mundo.

Também nos apoiaremos nos estudos de Lélia Gonzales, que busca analisar a condição de exploração da mulher negra no trabalho doméstico, assim como a questão da exploração sexual do corpo feminino, além de promover uma reflexão crítica sobre o lugar do negro na cultura brasileira. Em consonância, os estudos do filósofo, teórico político e historiador Achille Mbembe sobre a colonialidade da linguagem são fundamentais para compreender que processo de escravidão também ocorreu dentro dos sistemas linguísticos.

As reflexões de bell hooks nos serão fundamentais, pois analisam a transformação da cultura patriarcal capitalista, imperialista de supremacia branca, que submete a mulher negra a uma posição de inferioriadade. Assim como as da Kimberlé Crenshaw ao analisar como a interseccionalidade comporta vários sistemas de opressão social que contribuem para exclusão de mulheres como Carolina Maria de Jesus.

As análises de Spivak sobre subalternidade nos explicam que ser subalterno não é uma identidade, mas sim uma condição, na qual aqueles que nela estão não têm o direito de falar, de se expressar, pois se fizerem, passam a ganhar visibilidade e saem da condição de subalternos. Somado a isso, os estudos de Stuart Hall contribuem para o entendimento de que a identidade do sujeito se forma considerando os sistemas culturais, logo é definida historicamente.

Por fim, os estudos de Angela Davis são essenciais para a fundamentação das origens das lutas feministas e antirracistas.

METODOLOGIA

A nossa metodologia de pesquisa será orientada pelo estudo descritivo de abordagem qualitativa, pois segundo Minayo (2011), o método qualitativo de pesquisa é aqui entendido como aquele que se ocupa do nível subjetivo e relacional da realidade social e é tratado por meio da história, do universo, dos significados, dos motivos, das crenças, dos valores e das atitudes dos atores sociais. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

Também buscaremos apoio na Análise Crítica do Discurso – enquanto teoria e método (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 1999). O corpus da nossa pesquisa será constituído pela obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* escrito por Carolina Maria de Jesus. Dentre as categorias de análise textual propostas pela ADC, serão retratados vocabulário e gramática, tentando compreender as escolhas lexicais feitas por Carolina em seu diário e com quais sentidos elas foram empregadas, além de abordar as condições socioeconômicas em que Carolina viveu e a importância da leitura e da escrita em sua vida. No que se refere à segunda categoria do modelo de análise tridimensional de Fairclough – denominada prática discursiva – analisamos a relação entre linguagem e sociedade, considerando-se o contexto vivido por Carolina. Na terceira categoria analítica de Fairclough – a prática social, abordamos questões ideológicas e hegemônicas.

ANÁLISE DO *CORPUS*

Objetivamos tornar concreta a abordagem teórico-metodológica descrita anteriormente. Para isso, selecionamos alguns trechos da obra analisada *Quarto de despejo: o diário de uma favelada*, com o intuito de aplicar o arcabouço teórico-metodológico da ADC e das categorias analíticas discutidas, com base em análises que se ocupam de problemas sociais presentes na obra.

Segundo Fairclough (2001), o discurso tem um papel central na (re)produção da dominação, do exercício do poder social de um grupo sobre outro considerado subalterno. Com isso, para Mbembe, o:

> Negro é também nome de injúria, o símbolo do homem que enfrenta o chicote e o sofrimento num campo de batalha em que se opõem grupos e facções sociorracialmente segmentadas. (MBEMBE, 2014, p. 40)

Como se pode ver em:

> Passou um senhor, parou e olhou. E disse perceptível:
>
> – Será que este povo é desse mundo?
>
> Eu achei graça e respondi:
>
> – Nós somos feios e mal vestidos, mas somos deste mundo. (JESUS, 2014, p. 145)

Assim, com base nos estudos de Spivak (2010), entendemos que a posição subalterna de Carolina Maria de Jesus, por ser mulher negra, pobre e favelada, é ainda mais complicada, pois "[...] se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade." (Idem, p. 54). Como é possível identificar no trecho:

> Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil, porque eu lia a história do Brasil e ficava sabendo que existia guerra, só lia os nomes masculinos como defensores da pátria então eu dizia para minha mãe:
>
> – Porque a senhora não faz eu virar homem?
>
> Ela dizia:
>
> – Se você passar por debaixo do arco-íris você vira homem.
>
> Quando o arco-íris surgia eu ia correndo na sua direção mas o arco-íris estava sempre distanciando. (Idem, p. 53, 54)

Por esse viés, o ser negro apresenta uma intersecção de gênero, raça e classes, dado que, de acordo com Angela Davis,

> [...] classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da

> mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. (DAVIS, s. d., s. p.)

Ou seja, ambos se interseccionam, fazendo com que as identidades e experiências sociais de mulheres, em especial, mulheres negras, sejam atravessadas por diversos marcadores sociais como gênero, raça, orientação sexual, classe social, os quais não se somam, mas se cruzam, como no exemplo dado por Crenshaw:

> Considere a analogia ao tráfego num cruzamento, indo e vindo nas quatro direções. A discriminação, como o tráfego no cruzamento, pode fluir numa ou noutra direção. Se um acidente acontece no cruzamento, sua causa pode ser os carros viajando de quaisquer direções e, às vezes, de todas elas. De modo similar, se uma mulher negra sofre injúrias por estar numa intersecção, elas podem resultar da discriminação sexual ou racial (CRENSHAW, 2002, p. 149)

Assim, raça, etnia, gênero e classe constituem as avenidas que estruturam os terrenos sociais, econômicos e políticos, e esses elementos não se excluem, mas se cruzem e entrecruzam. Nesse sentido, Carolina, por ser mulher negra está posicionada no espaço em que se cruza racismo, classe e gênero.

Nesse ponto, no atentamos para o conceito de raça moderno que acaba por gerar diversas formas de

discriminação que diariamente condenam homens e mulheres como Carolina Maria de Jesus a ocuparem apenas os quartos de despejo da sociedade. Segundo Silvio de Almeida, o sentido de raça:

> [...] está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado. Por trás da raça sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito relacional e histórico. Assim, a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas. (ALMEIDA, 2018, p. 19)

Com essa alegação, o autor declara que a ideia de raça, na verdade, funciona como um elemento político utilizado para fundamentar as desigualdades sociais existentes. O conceito de raça moderno acaba por gerar as diversas formas de discriminação que diariamente condenam homens e mulheres como Carolina Maria de Jesus a ocuparem apenas os quartos de despejo da sociedade. Isso só é possível de ser efetivado devido às relações de poder que, segundo Foucault (2006), estão fixadas, limitam a liberdade, oprimem e controlam o corpo, pois estão enraizadas na estrutura da sociedade brasileira. Ou seja, a mesma hegemonia já sinalizada por Fairclough que reproduz uma dominação racista, assim como sexista e, através de seus mecanismos de subordinação, perpetua a continuidade dessas relações estruturadas, por décadas, na sociedade e determinam, a partir da posição social ocupada

por indivíduos como Carolina, as oportunidades de acesso a lugares de cidadania.

Na obra *Quarto de Despejo* é possível observar ainda a perigosa junção do racismo com o sexismo que, segundo Gonzalez (1984, p. 2), "[...] produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular.". Ou seja, através de termos depreciativos é possível exercer sobre a mulher uma violência simbólica:

> Sentei ao sol para escrever. A filha da Silvia, uma menina de seis anos, passava e dizia:
>
> – Está escrevendo, negra fidida!
>
> A mãe ouvia e não repreendia. São as mães que instigam. (JESUS, 2014, p. 28)

> Negra fidida! Mas você me paga! (Idem, p. 97)

Como forma de quebrar esse paradigma instituído por uma hegemonia dominante, Carolina faz da escrita um ato político, um modo de reconhecer o ser negro na sociedade, pois para Hall (1996, p. 443):

> [...] o que está em questão aqui é o reconhecimento da extraordinária diversidade de posições subjetivas, experiências sociais e identidades culturais que compõem a categoria 'negra', isto é, o reconhecimento que 'negro' é, essencialmente, uma categoria construída política e culturalmente (HALL, 1996, p. 443)

Mas é a literatura e a linguagem, a qual age, muitas vezes, como mecanismo de manutenção de poder, que fazem com que Carolina consiga resistir ao estatuto da necropolítica, discutido por Mbembe (2008), o qual sob o pano da democracia racial, o estado conduz homens e mulheres negros como ela para a miséria, para a criminalidade e para a morte. Essa que, muitas vezes, pode ocorrer em vida, quando se promove a morte do pensamento, ou seja, o epistemicídio do saber o qual, segundo Boaventura de Sousa Santos, corresponde à:

> [...] inferiorização de outros, desperdiçando-se, em nome dos desígnios do colonialismo, a riqueza de perspectivas presente na diversidade cultural e nas multifacetadas visões do mundo por elas protagonizadas. (SANTOS, 2009 b, p. 183)

Ou seja, a tentativa de silenciamento da obra de Carolina é um resultado do colonialismo que ainda age por intermédio da dominação política e cultural, deslegitimando, ou melhor, assassinando a produção de conhecimento de mulheres negras como ela, por sua condição de subalternidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para buscar ser fiel ao pensamento de nossa autora foi preciso, antes de mais nada,

> [...] saber renunciar à previsibilidade, transitar sem medo no interior do movimento incessante das ideias, usufruir da plasticidade do pensamento e acreditar na permanente insuficiência do conhecimento. (SOUZA, 1997, p. 333)

Nosso trabalho promoveu primeiro uma transformação em nós, uma mudança de pensamento, um encontro com nossa essência e nosso lugar de fala. A partir disso, buscamos de forma didática e acessível disseminar esse conhecimento, que não se encerra aqui, mas que estará em constante aprendizado e transformação, pois não queremos promover uma imposição epistemológica da verdade, mas uma reflexão. Porquanto, nosso interesse está em desnudar a realidade do racismo diário sofrido por mulheres negras, e em contribuir para interrupção do regime de autoridade que tenta, a séculos, silenciar essas mulheres.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

CRENSHAW, K. W. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos feministas*. Florianop.lis, v. 10, n. 1, p. 171-189, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 22 de jul. de 2021.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: UnB, 2008.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GONZALEZ, L. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. Tempo Brasileiro, nº. 92/93, Rio de Janeiro, jan./jun.1988.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro, 2006.

JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

LEITE, V. C. de O.; NOLASCO, E. C. Conceição Evaristo: escrevivências do corpo. *In*: *RELACult* – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, v. 05, ed. especial, mai., 2019, artigo n. 1566. Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication333807465_Conceicao_Evaristo_escrevivencias_do_corpo>. Acesso em: 15 de jul. de 2021.

MAGALHÃES, I; MARTINS, A. R.; RESENDE, V. M. *Análise de Discurso Crítica*: um método de pesquisa qualitativa. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2017.

MBEMBE, A. *A crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo, 2018.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *In*: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, nº 94, junho/2017.

SOUZA, S. J. e. Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea. *In*: *Bakhtin*: dialogismo e construção do sentido. São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.

Capítulo 10

A FIGURA FEMININA NO IMAGINÁRIO MOÇAMBICANO EM *MUTOLA*, DE PAULINA CHIZIANE

Antonia Rosane Pereira LIMA
UFBA – *antoniarosane@hotmail.com*

RESUMO: O conto "Mutola" (2013), presente na obra *As andorinhas*, traz uma história de quebra de paradigmas, em que uma mulher ultrapassa as barreiras que lhes eram impostas e questiona a própria definição de feminilidade. Lurdes, mulher guerreira que não se limitou ao que lhe era pré-estabelecido socialmente, confronta as normas empregadas pelas diversas instituições, como a moda, a mídia, a sociedade em geral a respeito do modelo de mulher aceitável socialmente. Com essa personagem, Chiziane contesta o imaginário que fora construído em torno do papel da mulher na sociedade africana, que, em alguns aspectos, não diverge da realidade ocidental, tendo em vista que o espaço doméstico foi, para o gênero feminino, o único ambiente de protagonismo, desde os tempos remotos, na história universal. Lurdes é a figura que transpõe o modelo comum de mulher, demonstrando ao leitor a necessidade de se traçar os próprios caminhos, a despeito das amarras existentes nesse percurso. Nesse sentido, este estudo se utiliza da discussão promovida por Owen (2008), que insere as obras de Paulina Chiziane no âmbito da afirmação da mulher enquanto autora de sua história, desafiando a lógica excludente na qual o homem possui papel principal; e Costa (2018), que retrata aspectos da vida de Chiziane e de sua ligação com a literatura. Cabe

salientar que a personagem retratada no conto em questão fora construída com base na trajetória da atleta moçambicana Maria de Lurdes Mutola, que, inicialmente, queria ser jogadora de futebol, mas enveredou-se pelo atletismo, esporte que lhe rendeu diversos títulos mundiais e fama nacional, como afirmam Macena e Teixeira (2015).

PALAVRAS-CHAVE: mulher; sociedade; subjugação; paulina chiziane.

SOBRE A AUTORA

Vencedora do Prêmio Camões 2021, Paulina Chiziane é uma escritora moçambicana, nascida em Manjacaze, região de Gaza, em 4 de junho de 1955. Ela cresceu na periferia da cidade Maputo e foi militante nos movimentos políticos de Moçambique, sendo membro da Frelimo (Frente de libertação de Moçambique) e de movimentos em prol da liberdade feminina na sociedade patriarcal em que vivia. Iniciou os estudos em Linguística na Universidade Eduardo Mondlane, mas não concluiu o curso, tendo aprendido a língua portuguesa em missão católica. Em 1984 deu início à atividade literária com contos que foram publicados na imprensa moçambicana. Seu primeiro livro, *Balada de amor ao vento* (1990), consagrou-a como a primeira mulher moçambicana a publicar um romance, obra considerada a primeira de vertente feminista em Moçambique.

Segundo Márcia Costa (2018), Chiziane se apaixonou pela literatura aos quinze anos de idade, espaço que ela encontrou para falar de si, de suas dores e esperanças.

Conforme pontua a pesquisadora, com a obra *As Andorinhas* (2009), a autora:

> [...] se insere num contexto de militância e reafirmação da escrita de autoria feminina negra. São histórias de heróis moçambicanos que participaram das lutas de independência e de mulheres que afrontaram a sociedade na qual ser masculino era ter privilégios. (COSTA, 2018, p. 19)

Dentre as suas produções, são elencadas, a seguir, as suas principais, as quais foram publicadas em Moçambique em suas primeiras edições: *Balada de amor ao vento* (romance, 1990), *Ventos do apocalipse* (romance, 1993), *O sétimo juramento* (romance, 2000), *Niketche: uma história de poligamia* (romance, 2002), *O alegre canto da perdiz* (romance, 2008), *As andorinhas* (contos, 2009), *Na mão de Deus* (em co-autoria com Maria do Carmo da Silva, 2012), *Por quem vibram os tambores do além* (em co-autoria com Rasta Samuel, 2013), *Eu, mulher por uma nova visão do mundo* (ensaio, 2013). Para este estudo, foi escolhido um conto presente no livro *As Andorinhas*, edição de 2013. Sua produção revela uma escrita engajada com a defesa das mulheres e sua crítica às formas de submissão em que elas são expostas desde o período colonial até os dias atuais. De acordo com Hilary Owen (2008):

> As histórias de Paulina Chiziane tornaram-se famosas em Moçambique, Portugal e outros países durante a última década e meia, pela sua

> abordagem ousada e sem tabus à opressão das mulheres no contexto dos sistemas colonial e marxista em Moçambique. Abrangendo diversos aspectos das vidas das mulheres desde o período colonial até aos anos 90, o trabalho de Chiziane é particularmente notável pela forma como a autora lida com as transições entre sistemas políticos e regimes, para desconstruir processos de masculinização de negociações transculturais em diferentes línguas, crenças e sistemas de valores. Este exercício narrativo é quase exclusivamente aplicado à organização patriarcal das relações sexuais nas culturas tsonga do Sul de Moçambique. (OWEN, 2008, p. 162)

Desse modo, segundo Owen (2008), Chiziane enfatiza o controle constante que o patriarcado exercia sobre as mulheres, sendo evidenciada a troca de valores e poder entre os homens, além de retratar as maneiras em que tal cultura patriarcal esteve interligada com discursos de modernidade, tendo o colonialismo e a evangelização, bem como o neoliberalismo e o marxismo, como exemplos.

Conforme pontua Costa (2018), a narrativa de Chiziane é permeada por vivências pessoais, as quais estão intimamente ligadas aos diversos acontecimentos políticos e sociais nos quais seu país esteve envolvido, como o processo de colonização, guerras e lutas por independência. Em sua escrita, a mulher moçambicana tem papel de destaque, tendo em vista que suas protagonistas são, em sua maioria, mulheres negras, com histórias de vida desafiadoras e imponentes.

MUTOLA: UMA HISTÓRIA DE SUPERAÇÃO FEMININA

A condição da mulher na sociedade envolve vários processos de subjugação ao longo da História, sobretudo no período da colonização, em que as violências impostas à mulher escravizada eram duplas, visto que ela era explorada em sua mão de obra e em seu corpo – para satisfazer os desejos sexuais dos dominadores, bem como produzir mais corpos escravizados. Sobre esse aspecto pontua Gilberto Freyre (2003, p. 399): "[...] não há escravidão sem depravação sexual.". Isso porque era bastante rentável para os proprietários que suas escravizadas gerassem filhos.

De tal modo o gênero feminino foi condicionado à subalternidade que, em diversos momentos da História, muitos foram os modos de silenciamento e reclusão impostos pela sociedade patriarcal às mulheres, seja impedindo o acesso à participação social e política, seja atribuindo-lhe o espaço doméstico como único lugar transitável – pensando no contexto das mulheres brancas e de classe social elevada, sobretudo, pois as mulheres negras e menos afortunadas sempre tiveram que trabalhar para sustentar suas famílias. Ainda nos dias atuais, há muito que ser conquistado no sentido de se igualarem as oportunidades entre homens e mulheres. Sobre esse contexto que remonta dos períodos históricos aos dias de hoje, Verônica Macena e Vanessa Ribeiro Teixeira (2015, p. 298) tratam do contexto de ser mulher: "A diferença entre os sexos era atravessada por uma visão biológica, religiosa e cultural. Vivendo sob diversos níveis de subordinação e opressão até os dias atuais, a mulher ainda é um projeto em construção.".

Em contrapartida, alguns exemplos demonstram que, mesmo em meio a tantas condições desfavoráveis, é possível subverter os papéis pré-determinados que impedem qualquer avanço. Um exemplo é a personagem protagonista do conto "Mutola". De acordo com Macena e Teixeira (2015), Paulina Chiziane faz uso de uma figura real de Moçambique para construir seu enredo em um dos contos de As Andorinhas, publicado em 2009 – abordado neste texto. Mutola é Maria de Lurdes Mutola, atleta, de família humilde, nascida em Maputo, no dia 27 de outubro de 1972. A princípio, ela queria se inserir no futebol, assim como a personagem descrita no conto, mas optou pelo atletismo, posteriormente. Nesta modalidade, ela foi bastante premiada, tendo conquistado medalhas nos Jogos Olímpicos, competição que lhe deu o título de primeira atleta moçambicana a ganhar Medalha de Ouro, em Sydney, Austrália, no ano de 2000. Além de seus diversos títulos mundiais.

No conto "Mutola", Paulina Chiziane inicia a narrativa com uma parábola que relata o episódio em que um homem criou uma águia como se fosse galinha, fazendo-a criar hábitos iguais aos das demais aves pelo contato com elas. Tudo muda quando um biólogo se depara com o fenômeno e questiona o motivo de a águia estar ali em meio às galinhas, quando o homem responde: "Era uma águia, mas transformei-a em galinha apesar de todo o seu tamanho." (PAULINA, 2013, p. 89).

O profissional responde que o animal nasceu para os céus e que sempre terá tal instinto. Fala isso propondo uma aposta. Ergue a ave para o alto e a manda voar, porém só consegue êxito após a quinta tentativa. Concluindo a

história, Paulina descreve a moral: "As águias, como as andorinhas, são filhas da liberdade." Tal narrativa oral serve como pontapé para a construção de todo o enredo do conto, os quais se entrelaçam e levam ao leitor outra maneira de pensar a formação da figura feminina.

Ao concluir a parábola, inicia-se a narrativa em torno de Mutola, uma história de quebra de imposições, em que uma mulher ultrapassa as barreiras patriarcais que a forçam a seguir um único padrão e questiona a própria definição de feminilidade. Lurdes, mulher guerreira que não se limitou ao que lhe era pré-estabelecido socialmente, confronta as amigas a respeito das normas empregadas pelas diversas instituições, como a moda, a mídia e a sociedade em geral, isso porque elas diziam que o esporte iria deformar o corpo de Lurdes e deixá-lo mais parecido com o corpo masculino, convergindo, portanto, para que ela não encontrasse um marido.

Com essa personagem, Chiziane contesta, a partir das falas das amigas de Lurdes, o imaginário que foi construído em torno do papel da mulher na sociedade africana, que, em alguns aspectos, não diverge da ocidental, tendo em vista que o espaço doméstico foi, para ela, um dos únicos destinos que lhe eram definidos, desde os tempos remotos, na história universal. Sobre isso, o (a) narrador(a) traz as seguintes reflexões:

> Manifesta-se a cegueira humana diante dos seres eleitos. Contemplando os gênios, nós, os vulgares, achamo-los diferentes, estranhos, curiosos e dignos das mais severas críticas. Diante deles, nos sentimos perfeitos e, vezes sem conta, ferimo-los

> com os saberes venenosos que residem nas nossas línguas [...]. (CHIZIANE, 2013, p. 91)

A passagem acima revela o sentimento de Lurdes em relação aos julgamentos de suas amigas a respeito de ela não se preocupar em se embelezar, aprender serviços domésticos e ir à procura de marido. Além disso, para aquelas, era Lurdes quem estava errada por não seguir os passos ditos "normais" que todas as outras seguiam, já que, em uma cultura de opressão, historicamente impregnada na formação cultural dessas mulheres, é difícil ser compreendida pelas pessoas ao seu redor. A lucidez, nesse caso, é entendida como loucura, algo desvirtuante. De acordo com Owen (2008, p. 162):

> [...] as obras de Chiziane insistem em reconhecer hierarquias específicas de diferença sexual, que subjugaram as mulheres africanas aos homens africanos e europeus nos contextos colonial e pós-colonial. Representando as mulheres como actores e falantes que desejam tornar-se agentes na zona de contacto, a autora explora os realinhamentos do poder, que funcionam quando os interesses das mulheres deixam de ser meramente os objectos da transação masculina. (OWEN, 2008, p. 162)

A busca de liberdade é a razão para o comportamento de Lurdes ser diferente das demais. O que ela queria mesmo era ser jogadora de futebol, para surpresa e repressão das amigas. "– Vais estragar o corpo, Lurdes! Vais ficar com os músculos rijos. Os homens gostam de mulheres de peles lisas como caju. Gostam de músculos

suaves como carne de frango. Vais jogar futebol? Enlouqueceste de vez!" (CHIZIANE, 2013, p. 91), exclamou uma delas. Lurdes só queria correr atrás de seus sonhos e o casamento seria a última consequência, a última coisa que iria pensar, ao contrário do padrão delimitado para as mulheres em geral.

Porém, o que a personagem não fazia ideia era o quanto segregadora era a sociedade patriarcal, na qual a definição bem marcada de papéis sociais impossibilita a inserção de qualquer um que interfira ou quebre esse modelo. Quando Lurdes conseguiu entrar em um time de futebol masculino, cujas razões para a aceitação são desconhecidas (ou se deram devido à falta de normas proibitivas, já que era inconcebível ter uma mulher como jogadora), ela pôde experimentar o rigor das diferenciações entre os gêneros.

Quando do primeiro jogo, atuando com excelência, ela desbancou todos os homens da equipe, marcando gols, para espanto dos presentes. Conforme pontua a voz narrativa: "O desconforto não tardou a vir dentro da equipa. Porque os homens começavam já a sentir-se menos homens e ela, uma mulher acima dos homens" (CHIZIANE, 2013, p. 92). Além de seu time, a equipe adversária sentiu-se humilhada diante da situação e, nesse momento, a história oral narrada no início do conto retorna à cena para expor a grandiosidade de Lurdes diante daqueles homens. Segue a fala do treinador da equipe adversária de Lurdes:

> – Gastei o meu melhor tempo, a minha melhor energia, a treinar uma equipa cacarejante. Se ao

> menos fossem galinhas poedeiras, poderiam, pelo menos, pôr um golo. Como homens, deviam ser superiores a ela. Ela sim, tem muito valor. É uma águia numa capoeira de galinhas macho. Não posso suportar semelhante humilhação, demito-me! (CHIZIANE, 2013, p. 92-93)

Abrindo um parêntese a respeito da inserção de um causo da história oral no conto em destaque, Owen (2008, p. 164) afirma que Chiziane, de forma consciente, entrelaça seu discurso entre a escrita e a oralidade, a fim de expor as políticas de acesso ao letramento baseadas na exclusão da mulher – em que a oralidade seria um traço desta –, como também a utilização opressora e libertadora, ao mesmo tempo, que estão sujeitas as mitologias populares. Assim, em seu conto, ela traz, de forma secundária, a narrativa de um causo, típico da cultura oral, vivenciado por um homem, ao passo que o interliga à história principal de Lurdes, desconstruindo, portanto, o "[,..] caráter inventado e contingente de <tradições> maternais essencialistas" (OWEN, 2008, p. 164), uma vez que a autora faz uso das duas formas de inserção da linguagem, isto é, oral e escrita.

Retornando à figura de Lurdes, a sua carreira no futebol foi breve, dado que os homens, recalcados com o seu sucesso, conseguiram, por meio de decreto, impedir a inserção de mulheres no "santuário dos homens", como coloca Chiziane, e expulsaram-na do time. Assim, ela não representaria perigo, nem abalaria a masculinidade e o poder patriarcal. Porém, o que mais chama atenção nesse episódio é fato de as demais mulheres festejarem a decisão

de expulsarem Lurdes do time masculino, como podemos perceber a seguir:

> As mulheres celebraram o afastamento. Porque ser mulher de verdade é ser a beldade. Maquilada. Uma miss escovada e lisa como uma boa montada. Os homens celebraram. Porque é mesmo incômodo ter um rival no feminino. Na vitória das mulheres, reside a desonra dos homens. (CHIZIANE, 2013, p. 93)

Assim, Lurdes não pôde mais exercer sua atividade esportiva que havia iniciado. E, aliada à exclusão desse meio, ela teve que suportar ver seu caso ser espalhado aos quatro cantos, exposto desde os botequins à mídia televisiva. Ela acabou sendo vítima da repressão masculina, da inferiorização do ser mulher por uma sociedade desestruturada pelas mudanças sociopolíticas, como afirmam Macena e Teixeira (2015, p. 301).

Mas outro acontecimento mudou o rumo da sua história. Um homem a viu e achou sua estatura fenomenal. "– Menina, tu és uma águia! Tu pertences ao céu e não à terra. Abre as tuas asas e voa." (CHIZIANE, 2013, p. 93). Retomando a parábola narrada no início do conto, Chiziane traz o desfecho para a história de Lurdes, a Mutola. Depois do medo do fracasso, Lurdes alçou voo pelas alturas. "Ela era, afinal, uma águia de ouro". Tornou-se atleta, corredora. "Águia real, ela vai ao encontro dos deuses. De lá, nos traz os cálidos raios de sol que confortam as nossas almas e iluminam as noites das nossas vidas. Vitória aqui,

medalha acolá, a nossa bandeira flutuou vitoriosa, até alcançar [...] o Olimpo!" (CHIZIANE, 2013, p. 95).

Através de seu esporte, Lurdes ganhou diversos prêmios e colaborou para exaltar a sua nação Moçambique, bem como a imagem da mulher diante do machismo e da submissão imposta por ele. Nesse conto, ficção e vida real se entrelaçam, para nos passar uma mensagem de perseverança e esperança de muitas conquistas para o gênero feminino, através da luta e quebra de barreiras.

> Obrigado Mutola, que encarnaste o espírito de Mondlane, e te lançaste no voo da águia! [...]
>
> Das tuas asas de águia teceste o Chitlango [escudo de defesa] que nos elevou ao mais alto do Zulwine [céu, paraíso], onde a morte não existe.
>
> Ungiste o corpo e a alma do nosso povo com m'tona [óleo de mafurra], óleo sagrado do Olimpo.
>
> Obrigado, Mutola, águia dos deuses! (CHIZIANE, 2013, p. 95, *explicações nossas*).

A águia, símbolo de superação, tem como característica seus altos voos, além dos horizontes e é uma boa metáfora para Lurdes, já que ela precisava superar todas os obstáculos que lhe foram impostos quando tentou concretizar seus sonhos e alcançar sua tão sonhada liberdade. Esta que representa o desprendimento dos padrões sociais que tanto cerceiam as perspectivas femininas. Com isso, Lurdes, a Mutola, tanto na ficção quanto na vida real, foi enaltecida pelo povo moçambicano, o mesmo que zombou de suas atitudes no passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto "Mutola" evidencia a necessidade de se abordar as questões de gênero em seus contextos atual e passado. A personagem Lurdes serve de inspiração para diversas meninas africanas que ainda vivem sob a sombra do passado recente de colonização, de exploração do trabalho e do corpo feminino, responsável pela construção de uma ideia de inferioridade do povo negro em relação ao europeu, que precisa ser desconstruída.

Portanto, Paulina Chiziane tem cumprido seu papel de contar as histórias que representam sua nação, preocupando-se em quebrar tabus, em subverter as narrativas de inferiorização da mulher frente ao contexto patriarcal e colonialista, exaltando, como fez em "Mutola", figuras que orgulham a nação na contemporaneidade, evidenciando que o papel da mulher é na quebra de trincheiras.

REFERÊNCIAS

Biografia. Disponível em: <https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=2335>. Acesso em 06 dez. 2018.

COSTA, Marcia Neide dos Santos. *A Memória Nos Contos Quem Manda Aqui? E Maundlane, O Criador De Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, p. 166, 2018.

CHIZIANE, Paulina. Mutola. *In*: CHIZIANE, Paulina. *As andorinhas*. Maputo/ Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. rev. São Paulo: Global, 2003.

MACENA, Verônica; TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. *Mutola*: a heroína das asas de águia. (2015). Disponível em: <www.filologia.org.br/xix_cnlf/cnlf/08/024.pdf>. Acesso em 10 dez. 2018.

OWEN, Hilary. A Língua da Serpente: A auto-etnografia no feminino em Balada de Amor ao Vento de Paulina Chiziane. *In*: MENESES, Maria Paula; RIBEIRO, Margarida Calafate (Orgs.). *Moçambique*: das palavras escritas. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

Capítulo 11

MEMÓRIAS DE MULHERES NEGRAS: Escrevivência e testemunhos como práticas epistêmico-metodológicas da decolonialidade

Nadja Karoliny Lucas de Jesus ALMEIDA
UFG – *karolalmeidago@gmail.com*

RESUMO: Este estudo faz parte me minha pesquisa de doutorado em andamento, intitulada: "Memórias ancestrais e memórias do cotidiano: a Escrevivência e a força da oralidade nas vozes e nos corpos de mulheres negras em Goiânia". A proposta é que os sujeitos desta pesquisa, mulheres negras escritoras de literatura, sejam estudadas por meio das abordagens epistemológicas de Teorias Afrodiaspóricas e Decoloniais (MACHADO, 2019; KILOMBA, 2010, 2019; MUNANGA, 1999; MBEMBE, 2018) e que sejam analisadas pela Metodologia da Escrevivência (EVARISTO, 2020, 2021) e pelos estudos do pensamento feminista negro como teoria crítico-social e de suas representações interseccionais (COLLINS, 2016; DAVIS, 2016; GONZALEZ, 1984, 1988; HOOKS, 2013, 2018, 2020; RIBEIRO, 2017; RODÓ-ZÁRATE, 2021) abordadas pela proposta do Grupo Focal (GONDIM, 2003). O interesse deste trabalho é contribuir com os estudos teóricos e metodológicos afrodiaspóricos e decoloniais, da Literatura de Testemunho (SE-

LIGMAN-SILVA, 2003; SALGUEIRO, 2015; PAULA, 2017;) e dos estudos da Decolonialidade (MIGNOLO, 2017), no fortalecimento das vozes femininas negras em Goiânia por meio da problematização das subjetividades, das afetividades e das lutas cotidianas que envolvem suas memórias ancestrais e memórias de trabalho, suas memórias individuais e coletivas em suas vozes, em seus corpos e em seus fazeres literários na cidade em que vivem. Até o momento, já foram contatadas 10 (dez) mulheres negras poetas e escritoras de narrativas na cidade de Goiânia que aceitaram participar e contribuir com esta pesquisa, sendo assim, os encontros, as entrevistas e as rodas de conversas propostos para esta pesquisa, terão início a partir do mês de fevereiro de 2023.

PALAVRAS-CHAVE: memórias; testemunhos; literatura; mulheres negras.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está embasada na Escrevivência (EVARISTO, 2020; 2021) como possibilidade epistêmico-metodológica dos saberes, das escritas, das vivências, das experiências, das memórias, das vozes (testemunhais) e dos corpos de mulheres negras na cidade de Goiânia – GO: mulheres negras escritoras, mulheres essas que estejam trabalhando na cena literária (narrativa e poética) na cidade de Goiânia e trazem em suas dimensões artísticas e literárias, as próprias vozes como instrumento de trabalho e como referência para dizerem de si e de suas pares, de suas coletividades dentro do corpo da cidade, como possibilidade de criarem um novo lugar de enunciação, de produção de conhecimento e de denúncia às restrições

epistêmico-discursivas que as envolvem. Esta pesquisa pretende, antes de tudo, escutar, identificar, estudar, compreender e problematizar as memórias, as narrativas e o percurso epistemológico da identidade feminina negra na cidade supracitada. Esse estudo tem como proposta estabelecer relações entre memórias: ancestral afrorreferenciada e afro-diaspórica e teorias decoloniais, estudadas com embasamento na memória coletiva e nos lugares de memória e, a partir de estudos de representações sociais como a Interseccionalidade e o Feminismo Negro, cunhados em análises pautadas do conceito de Escrevivência como "teoria metodológica da escrevivência" e no Grupo Focal como "metodologia de encontros".

O interesse nesta pesquisa é pelas escrevivências e pelos testemunhos, escutas das narrativas e das memórias ancestrais (imaginário, subjetividades, afetividades, ritos), dos sujeitos corpus desta pesquisa e ainda, escuta das suas memórias do cotidiano (trabalho, lugares sociais de fala e de luta, alteridade, seus movimentos e seus corpos na cidade). A busca é por saber de onde essas mulheres vêm (de que mundo narrativo), quais suas memórias e perspectivas, e como e com quem elas trilham esses caminhos. A relevância deste trabalho se dá pela sua contribuição com os estudos teóricos e metodológicos afrodiaspóricos e decoloniais e da escrevivência na formação e empoderamento das vozes femininas e negras em Goiânia por meio da problematização das subjetividades, das afetividades e das lutas cotidianas que envolvem suas memórias individuais e coletivas no corpo e no fazer da cida-

de em que vivem. Tendo ainda, como suplemento teórico e circundados pelas subjetividades e afetividades, a ancestralidade feminina (o sagrado feminino, a mãe, os movimentos das águas, a circularidade de seus símbolos, gestos e lutas (seus fazeres e afazeres). Segundo Marcelo Ferraz de Paula (2017):

> No testemunho, a memória pessoal, a memória coletiva e a história oficial cruzam-se vertiginosamente, ora completando-se, ora rasurando-se, gerando uma dialética em que o relato "pessoal" da dor, é ao mesmo tempo "real" e absurdamente inverossímil, social e subjetivo, enfim, uma urgência e uma trágica impossibilidade (PAULA, 2017, p. 91, "g*rifos do autor*").

As vozes testemunhais, as escrevivências, as memórias e os esquecimentos, os ditos e os não ditos participam concomitantemente do processo de enfrentamento e de resistência contra o que tem se tornado "dado normal do cotidiano", "[...] nos faz pensar com mais clareza o absurdo de certas coisas existirem a ponto de se naturalizarem em nosso cotidiano." (SALGUEIRO, 2015, p. 132). Da mesma maneira, essas vozes testemunhais, sendo "supérstite" o sobrevivente, ou "testis" o que testemunhou, ou uma "testemunha solidária", essas vozes de escrevivência dizem, em seus cantos, em seus depoimentos, em seus poemas, em suas rememorações, dizem de si e de toda uma coletividade. É o discurso do testemunho "[...] como vontade de resistência, como não se conformar com as múltiplas faces do

autoritarismo." (SALGUEIRO, 2015, p. 123-125). Assim, este projeto questiona:

- Quem são estas mulheres negras na cidade de Goiânia que trazem suas vozes literárias como instrumento de trabalho e denúncia? Como elas se representam narrativamente e como representam socialmente, politicamente, culturalmente, ancestralmente tantas outras mulheres também negras?

- De que maneira as mulheres negras em Goiânia conseguem (se conseguem) denunciar os processos ativos de invisibilidade e apagamento de seus corpos negros e de silenciamento epistemológico de suas vozes dentro das disputas narrativas e de linguagens, quais saberes e epistemologias elas carregam consigo e reverberam às outras coletividades?

Em relação às vozes testemunhais e denunciantes buscadas nesse projeto de pesquisa, Paula (2017) afirma haver alguns impactos na sistematização teórico-crítica do conceito de testemunho nos estudos literários, o autor aponta dois desses impactos: o impacto de que "[...] a reflexão do testemunho na literatura exige um consciente e consistente trabalho interdisciplinar." (PAULA, 2017, p. 91) e ainda, que:

> [...] o estudo do testemunho aprofundou o interesse da crítica literária por gêneros textuais 'não ficcionais' e 'não estéticos' como reportagens, cartas, diários, memórias, autobiografias (PAULA, 2017, p. 91)

Acrescentado a este projeto de pesquisa, as vozes testemunhais de mulheres negras inseridas neste cenário de dimensões artístico-literárias por meio da escrita poética, da escrita narrativa, lugares de elaboração de memórias e também de lutas.

JUSTIFICATIVA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Goiânia, é uma cidade "jovem", com apenas 88 (oitenta e oito) anos de idade, e com grande influência e importância na região Centro-Oeste do Brasil, entretanto, o processo de segregação socioeconômica e racial apresentados aqui, se equiparam às grandes metrópoles do país como Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo. Segundo Danilo Ferreira e Alex Ratts no artigo "A Segregação racial em Goiânia: representação dos dados de cor ou raça (IBGE, 2010)" (2017):

> Diferenciação socioespacial e segregação socioespacial – podem ser aplicados à realidade de Goiânia. A diferenciação se apresenta por meio de seus contrastes sociais em espaços de riqueza e pobreza, e das diferenças étnico-raciais que se reproduzem e coexistem na organização e produção do espaço urbano. A segregação urbana está associada à diferenciação, mas se reelabora em separações que, na sociedade brasileira, multiétnica e plurirracial, passam também pela identificação ou pertencimento a esses segmentos. Percebe-se que existe uma combinação da condição social e de cor/ raça para entender essas dinâmicas, o que se evidencia, como veremos pela concentração de grupos brancos, vivendo em bairros

> (Setor Oeste, Setor Bueno, Jardim Goiás, Setor Sul) centrais e pela concentração de grupos negros em bairros periféricos de Goiânia. (FERREIRA; RATTS, 2017, p. 173-174)

É importante tentar entender o espaço geográfico para entender as questões raciais e os lugares que os sujeitos ocupam no corpo da cidade, uma vez que, nas diferenças dos espaços urbanos, conseguimos entender também as relações sociais e socioeconômicas, as relações raciais, os movimentos de pertencimento, de produção de conhecimento, entendendo ainda a lógica dos deslocamentos (dos locais periféricos para os centrais e de concentração de riquezas) em busca de emprego e espaços educacionais formais, mas, muito pouco para o lazer, cultura e deleite, estes, são criados e circulados normalmente em seus próprios espaços (de voz, de manifestação cultural) no corpo da cidade.

> Os espaços negros estão em regiões periféricas, em conjuntos habitacionais, nas moradias improvisadas, nos aglomerados subnormais de Goiânia (FERREIRA; RATTS, 2017, p. 189)

Em Goiás, a situação das mulheres negras não é muito diferente do que acontece no país, o mercado ainda é segregador em relação às oportunidades de emprego e liberdade de fala, por exemplo. De acordo com a reportagem: “Desemprego em Goiás é maior entre mulheres negras ou pardas, com até 24 anos e ensi-

no médio incompleto", publicada pela G1-GO por Paula Rezende, em 2018, Goiás encerrou 2017 com 339 mil pessoas desempregadas, segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), a maioria das pessoas que estão sem trabalho é mulher, tem entre 18 e 24 anos, de cor negra ou parda e não completou o ensino médio. Para Rosinalda Simoni e Tais Marinho, no artigo: "Decolonialidade e mulheres negras em Goiás: do afrocatolicismo aos feminismos de terreiros" (2021), as mulheres negras, no contexto diaspórico durante a colonização do Brasil, se organizaram, por meio dos interesses espirituais, tanto os de manutenção da ancestralidade africana por meio dos terreiros de Umbanda e Candomblé, como pelas irmandades cristãs-católicas. Essas mulheres negras se organizavam em ranchos, agremiações, em ações coletivas, sustentando redes de sociabilidade, manutenção e organização cultural, social e religiosa que funcionavam muitas vezes, segundo as autoras, como "[...] instituição familiar não ligadas a consanguinidade." (MARINHO; SIMONI, 2021, p. 30). Segundo as autoras:

> Essas redes de sociabilidade, em muitos casos, funcionavam como uma instituição familiar, não ligada à consanguinidade, mas, especialmente, por afinidades culturais e religiosas, que demarcam a constituição de famílias extensivas e papéis de gênero diferentes do modelo de família burguesa. Desse modo, poderosas redes de sociabilidade foram sendo construídas por mulheres negras no contexto colonial, uma vez que o trabalho na rua como doceiras, quitandeiras, lavadeiras, cozinhei-

> ras, prostitutas, como escravas de ganho, ou forras e libertas, possibilitaram a elas apreenderem um código vinculado às ruas, Embora marginalizadas da sociedade global, destituídas de cidadania, em função do racismo e machismo estrutural, muitas delas criaram e criam canais de comunicação sócio-política, que assim, como a colonialidade do poder, do ser, do saber e de gênero, ultrapassaram a colonização, e perdura até os dias de hoje, a partir da atuação das mães de santo, das rainhas dos festejos populares, das congadeiras, das benzedeiras, entre outras (MARINHO; SIMONI, 2021, p. 30 e 31)

A necessidade nessa pesquisa é a de encontrar essas mulheres negras escritoras em Goiânia, essas mulheres inseridas na dimensão literária de suas vozes, de seus testemunhos e de suas lutas cotidianas, mulheres que têm na literatura um espaço simbólico de resistência e de luta, mulheres que, normalmente, são subalternizadas pelo poder de outras vozes, mas que, de alguma forma, fazem uso de suas vozes como instrumento de trabalho para o despertar da consciência de que suas vidas e de suas pares merecem e precisam ser ouvidas, escritas. Mulheres que fazem de suas vivências e memórias de corpo e de voz, de trabalho, de arte e de vida, a busca pela equidade étnico-racial, pelo lugar de fala, pela força da ancestralidade matriarcal que as envolvem de alguma forma nessa luta de mulheres negras pela "escuta" de suas vozes, de suas escritas, de seus gestos e movimentos, de suas "danças circulares" e femininas no cotidiano, suas representa-

tividades para outros sujeitos, a interseccionalidade de seus saberes individuais que se ampliam para toda uma coletividade de tantas outras mulheres negras, escutando-as, fortalecendo-as, empoderando-as.

De acordo com Conceição Evaristo (2020), durante o Webnário: "Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo", apresentado pelo Itaú Cultural em parceria com a MINA Comunicação e Arte, a teorização sobre o conceito escrevivência está coerente com uma escrita que "[...] ainda que tenha um caráter pessoal, ela amplia e é voz de vários sujeitos, uma vez que a arte só faz sentido se nos colocarmos no lugar, no espaço do outro." (EVARISTO, 2020, s. p.). A proposta deste projeto de pesquisa é dar visibilidade, acompanhar, entender e refletir com as mulheres negras da cidade de Goiânia as maneiras que elas estão manifestando suas vozes e seus corpos e como elas estão procurando a Literatura como forma de se dizer e dizer de suas memórias e vivências aportadas no conceito de escrevivência de suas vozes, de suas falas, de seus movimentos, de seus corpos pela cidade, é uma proposta de trabalho que se apresenta em relação a outras pessoas, outras vozes, outras memórias e outras vivências, e é o que me faz ir ao encontro delas.

Rememorar e narrar são atos que repercutem um trabalho mental que desperta prazer e dor, revelações do que pode e do que não deve ser dito, enquanto faculdade humana configurada em atuações coletivas associadas às atuações individuais de cada sujeito que rememora e que narra, a memória configura-se como trabalho de retomada de um passado que altera o mo-

mento presente. Essa alteração é dada como suporte para as discussões do que já aconteceu e como esse acontecido pode modificar a atuação no presente de cada um que rememora e narra, e, nesta pesquisa, de cada mulher que se rememora e se narra no espaço da literatura e da coletividade. Isso porque, ao rememorar e narrar, cada mulher faz surgir também alguém que as ouve.

Nesta perspectiva de rememoração, narrativização e reflexão acerca da potência de suas vozes e dos movimentos de seus corpos pela cidade de Goiânia, busco, para esta pesquisa, mulheres negras que encontram na Literatura um espaço simbólico de reflexão, de ação e de luta. Mulheres para as quais, no universo da narrativa e da poesia, a literatura é um elemento comum, um lugar-espaço de elaboração de suas memórias e de suas lutas cotidianas, desta forma, escritoras negras são o referencial para minha pesquisa.

HIPÓTESES

A hipótese apresentada para esta pesquisa é que mulheres negras escritoras literárias de Goiânia, narradoras de suas memórias e vivências, de seus saberes e experiências aportados em teoria do feminismo negro e da interseccionalidade, da escrevivência e de teorias afrocentradas, relacionados ao estudo das memórias coletivas e da prática do lugar de fala, conseguem promover uma multiplicidade de vozes-vivências e quebrar o "regime de autorização discursiva". A hipótese ainda é que essas mulheres, no processo de escrevivência e de rememoração possam dizer de si e de

uma coletividade. E essas vozes são importantes porque prezam e reforçam seus direitos civis, direitos à dignidade, à identidade e fortalecem laços de ancestralidade decolonial, pertencimento e protagonismo feminino produzindo e fortalecendo saberes e insurgências e contribuindo para uma sociedade goianiense plural, democrática, não racista, não sexista. A premissa é que seus discursos possam romper a "máscara do silenciamento" (KILOMBA, 2016).

OBJETIVO GERAL

Identificar e analisar por meio das teorias metodológicas da escrevivência e da Interseccionalidade, das escritas literárias, dos testemunhos, das representações das vozes e das memórias de mulheres negras escritoras na cidade de Goiânia em suas várias instâncias: na produção de intelectualidade, na produção de arte literária, na produção de narrativas e de ações afirmativas para a coletividade de mulheres negras. Estudar, assim, as intersecções entre raça, gênero e classe social que as envolve a partir de pressupostos teóricos embasados em filosofias africanas e afrodiaspóricas e em estudos e teorias decoloniais, e com base na metodologia de encontros do Grupo Focal.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Estudar e analisar a partir de categorias analíticas da escrevivência: ancestralidade sociocultural e urbana; memória e oralidade; lugar de fala (lugar social de fala), interseccionalizadas por gênero, raça e classe e

lugar, as mulheres negras, *corpus* desta pesquisa: escritoras em Goiânia – Goiás;

- Refletir sobre o papel da Literatura na construção e na defesa dos direitos humanos epistemológicos e sociais;
- Escutar, estudar e analisar por meio da escrevivência, as memórias, as vozes e narratividades, a enunciação e o discurso de mulheres negras na cidade de Goiânia sobretudo no que diz respeito ao seu potencial para subverter e problematizar as estruturas que subalternizam, silenciam, apagam e negam determinados grupos sociais;
- Promover o encontro (*online* e ou presencial) das várias vozes de mulheres negras escritoras em Goiânia de forma a refletir e contribuir com a produção e criação epistemológica, literária e artística coletiva dessas mulheres;
- Colaborar com redes de compartilhamento de ideias de dimensões e de saberes literários entre mulheres negras em Goiânia, proporcionando o entendimento, a representatividade, a manutenção da memória e dos saberes dessas mulheres e dos círculos coletivos que as envolve favorecendo o fortalecimento e o "empoderamento" de seus discursos e enunciações;
- Fomentar a palavra, oralizada e escrita, cantada, contada e entoada como promotora de uma perspectiva multicultural de compartilhamento de memórias, vivências, experiências e fomentadora de novas epistemologias.

METODOLOGIA

A metodologia proposta é analítica, a partir da escrevivência, dialogando com propostas da interseccionalidade, as vozes literárias (a escrita, o testemunho, a fala, a enunciação), as memórias e a corporeidade cultural de mulheres negras em Goiânia, a partir de componentes subjetivos e afetivos, culturais e de trabalho. Ela está embasada na Teoria Metodológica da Escrevivência (EVARISTO, 2020, 2021) enlaçada com Teoria Crítica Metodológica da Interseccionalidade (COLLINS, 2019; RODÓ-ZÁRATE, 2021) e na Metodologia de Pesquisa do Grupo Focal (GONDIM, 2003). São metodologias de cunho qualitativo e os métodos a serem utilizados estão imbricadamente relacionados às metodologias apresentadas, são métodos que afortunam a pesquisa por se basearem em discursividade e dialogicidade, enunciação e escrevivência propostas pelas Teorias da Escrevivência, análise das categorias de gênero, raça, classe e lugar (espaço geográfico) a partir da Interseccionalidade e do Feminismo todos estes estudos terão como suplemento teórico os estudos das subjetividades, afetividades e matrigestão que envolvem os movimentos das mulheres negras escritoras na cidade de Goiânia em suas composições sociais, culturais e de linguagem.

A proposta é fazer o levantamento e a coleta dos dados para análise no local onde os fenômenos ocorrem, por meio de pesquisa de campo, de observação direta intensiva sistemática e participante. Para a organização da documentação oral e de memória serão

feitas rodas de conversas, encontros online e /ou presenciais e entrevista oral temática. Os sujeitos propostos para esta pesquisa são entre 8 e 10 mulheres negras escritoras na cidade de Goiânia, a partir dos 18 (dezoito) anos de idade e que têm a dimensão literária em suas escritas (narrativas e poéticas) e em suas vozes como instrumento de trabalho e de luta – resistência pelos seus direitos de dizer e de criar epistemes dentro do campo e estudos da decolonialidade. São importantes para esta pesquisa e metodologia também, a busca de algumas fontes (fontes apresentadas pelos sujeitos analisados) como registros e documentos de seus trabalhos e seu transitar pela cidade, (vias digitais, eletrônicas e meios sociais em redes sociais), fotografias de trabalhos, de eventos familiares, objetos que retomem suas memórias afetivas como livros, imagens, vídeos, fotografias, saraus, zines, publicações em redes sociais diversas, entre outros.

CRITÉRIOS PARA A SELEÇÃO DAS PARTICIPANTES DA PESQUISA

Mulheres negras escritoras na cidade de Goiânia, a partir dos 18 (dezoito) anos de idade. Para a participação nesta pesquisa, é essencial que essas mulheres tenham a dimensão literária autoral em suas escritas e enunciações: narrativas e poéticas, em documentos editoriais (livros, coletâneas, antologias) e em redes sociais como *blogs*, *Instagram*, *shorts*, canais de *Youtube*, *Twitter*, em participações em saraus de poesia, rodas de *slam* (em espaços geográficos diversos) e que tenham como proposta trazer suas vozes como

instrumento de trabalho e de luta – resistência pelos seus direitos de dizer e de criar epistemes literárias.

MÉTODOS E CRITÉRIOS DE ANÁLISE DOS DADOS

- Leitura e assinatura do documento TCLE (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido) aprovado pelo Comitê de Ética da Universidade federal de Goiás.
- Questionários introdutórios individuais;
- Entrevistas individuais (de forma presencial e / ou online);
- Rodas de conversas (de forma presencial e / ou online);
- Gravação de áudio e vídeo das rodas de conversas (transcrições das falas).

REFERÊNCIAS

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. *Interseccionalidade* / Patricia Hill Collins, Sirma Bilge; trad. Rane Souza. 1.ed. - São Paulo: Boitempo, 2021.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. Da representação à autorrepresentação da mulher negra na literatura brasileira. *In: Revista*

Palmares: Cultura Afro-brasileira. Ano I – número1, agosto, 2005, p. 52-57.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. 200p. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FERREIRA, Danilo C. e RATTS, Alex. A segregação racial em Goiânia: representação dos dados de cor ou raça (IBGE, 2010). *Ateliê Geográfico*. Goiânia – Goiás, v. 11, n. 3, dez./2017, p. 170-192.

GONZALEZ. Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244, 1984.

GONZALEZ. Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 92/93, jan./jun. 1988, p. 69-82.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo[recurso eletrônico]*: políticas arrebatadoras / bell hooks; trad. Ana Luiza Libânio. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. recurso digital.

KILOMBA, Grada. *A máscara*. Tradução de Jéssica Oliveira de Jesus. *Cadernos de Literatura em tradução*, n. 16. 2010, p.171-180.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: Episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARINHO, Tais A. e SIMONI, Rosinalda C. S. Decolonialidade e mulheres negras em Goiás: do afrocatolocismo aos feminismos de terreiro. Numen: *Revista de Estudos e Pesquisa da Religião*. Juiz de Fora, v. 24, n. 1, jan./jun. 2021, p. 23-52.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 edições,

2018. *Cadernos do Aplicação* https://seer.ufrgs.br/CadernosdoAplicacao Publicação Ahead of Print ISSN 2595-4377 (online) Porto Alegre | jul-dez. 2020 | v.33 | n.2.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade.Trad. Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 32, n. 94, 2017.

MIGNOLO, Walter D. Lógica das diferenças e política das semelhanças: Da Literatura que parece História ou Antropologia e vice-versa. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz. *In*: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, p. 115-135.

PAULA, Marcelo Ferraz de. O testemunho na poesia lírica: inflexões e reflexões a partir de um poema de Thiago de Mello. *In*: *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*: Dossiê 18, 2017, p. 89-97. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/25575/14938. Acesso em: 12 jul. 2021.

RODÓ-ZÁRATE, Maria. *Interseccionalidad*: desigualdades, lugares y emociones. Trad. de Cristina Barrial. Prólogo de Pastora Filigrana Garcia. Bellaterra Edicions: Serie General Universitaria. Barcelona, 2021.

SALGUEIRO, Wilberth. Trauma e resistência na poesia de testemunho do Brasil Contemporâneo. *Revista Moara* – Edição 44 – jul-dez 2015, Estudos Literários. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3432. Acesso em: 12 jul. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura*: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SOARES, Lissandra Vieira; MACHADO, Paula Sandrine. “Escrevivências” como ferramenta metodológica na produ-

ção de conhecimento em Psicologia Social. *Psicologia Política*, 17(39), 2017, p. 203-219.

WEBNÁRIO: *A Escrevivência de Conceição Evaristo*. Itaú Cultural e MINA Comunicação e Arte. 30 nov.2020 (primeiro dia). Disponível em: https://youtu.be/bzwGCFEkEf4. Acesso em: abril 2021.

WEBNÁRIO: *A Escrevivência de Conceição Evaristo*. Itaú Cultural e MINA Comunicação e Arte. 12 nov.2020 (segundo dia). Disponível em: (24) Seminário A Escrevivência de Conceição Evaristo: segundo dia – YouTube: www.youtube.com/watch?v=gisQ0mWUvU0. Acesso em: abril 2021.
WEBNÁRIO: Escrevivências com Conceição Evaristo. Mulherio, Universidade Federal Fluminense (UFF) em abril de 2021. Disponível em: https://youtu.be/ehSaZiXLOvY. Acesso em: mai. 2021.

CAPÍTULO 12

A BAGAGEM – Uma geopoética do imaginário através da performance literária

Jamile do CARMO-STANIEK
FAU-Erlangen / OHM-Georg Simon – *jcarmo@gmx.de*

RESUMO: Este trabalho abrange os resultados de uma experiência/performance a partir do livro *A bagagem* (DO CARMO, 2017), surgido durante o IV Seminário Internacional de Imigração Brasileira na Europa (Universidade Técnica de Munique, 2016) e que aborda aspectos culturais da língua portuguesa como bens simbólicos (BOURDIEU, 2000) explorando o imaginário sobre "brasilidade" (DINIZ, 2008). Numa perspectiva sobre o que Bachelard (2005) denomina "imagem poética", intercala-se a teoria geopoética (BOUVET; WHITE, 2008) no sentido de uma visibilidade epistêmica nas relações entre sujeito, espaço e linguagem como uma tríade dinâmica e em constantes processos de dialogicidade, deslocamento e (re)construção. Tratando-se de uma sátira em versos, *A bagagem* toca ludicamente através de relações semânticas entre palavras e imagens nos desafios vividos por aqueles que decidem emigrar do Brasil levantando incertezas, medos e, sobretudo, esperanças. Num contexto entre eufemismos e metáforas (DURAND, 1997), dão-se jogos de palavras pelos quais, envolvendo o nome de todos os estados brasileiros, a personagem, que representa o próprio povo, encara os desafios da viagem seguindo em frente com seus sonhos e sua "bagagem", surpreendendo ao mostrar que esta não se trata de

um objeto, senão de uma referência simbólica à sua cultura e a suas memórias, identidades, bens que não podem ser confiscados. Através de dinâmicas com o público, tanto brasileiro quanto estrangeiro (geralmente falante de PLH), explora-se hermeneuticamente a "bagagem" buscando saber o que foi "extraviado", "perdido" ou mesmo "confiscado" em suas trajetórias de vida.

PALAVRAS-CHAVE: geopoética; linguagem; imaginário; literatura; brasilidade.

INTRODUÇÃO

Surgindo num contexto de investigação científica, durante o IV Seminário Internacional de Imigração Brasileira na Europa, na Universidade Técnica de Munique (TUM), em 2016, *A bagagem*[xii] aparece, acidentalmente, como uma performance suprindo uma lacuna quanto à apresentação cultural na abertura deste evento. Sua natureza originalmente espontânea vislumbrava, em princípio, uma sensibilização temática através de uma ludicidade intercultural. A pedido do público, especialmente no tocante a interesses pedagógicos e literários voltados, sobretudo, a fenômenos diaspóricos e à ecocrítica, surge, em seguida, uma primeira publicação em 2017, pela editora GIRABRASIL (Heroldsbach, Alemanha).

Desde então, vinculando arte e ciência, este trabalho passa a envolver lúdica e interdisciplinarmente a teatralização, a literatura e as artes visuais. Em forma de performance literária, tem sido apresentado em eventos tanto acadêmicos quanto culturais, a exemplo da *Embai-*

xada Brasileira da Alemanha (Berlim, 2017), *Livraria: A Livraria* (Berlim, 2017), *VHS-Erlangen* (2018), *Universidade de Colônia* (2018), *Teatro A Barca* (Lisboa, 2019)[xiii], *VHS-Düsseldorf* (2019), I Colóquio de Ecocrítica da PUC/Goiás (2022, online). Tendo como principal objetivo envolver o público em reflexões discussivas a respeito da complexidade sobre os temas identidades, memórias e vozes, fomenta-se através da arte um primeiro input a este fim de "atitude responsiva" (BAKHTIN, 2018) que, através uma percepção participativa, possa contribuir a novos olhares sobre transnacionalidades e processos de integração.

Numa síntese sobre a obra, A bagagem trata-se de uma sátira que toca, com humor crítico-reflexivo, nos desafios vivenciados por aqueles que decidem emigrar do Brasil partindo num misto de incertezas, medos, mas, acima de tudo, esperanças. É erigido um cenário, dentro de uma concepção poética território-corpo-casa, no qual estabelece-se um jogo de palavras envolvendo todos os estados nacionais dentro do qual a personagem, que incorpora o próprio povo brasileiro, encara os desafios da viagem seguindo em frente com seus sonhos e sua bagagem, surpreendendo num dado momento ao mostrar que esta não é apenas uma mala, senão sua cultura, memórias, identidades, ou seja, bens simbólicos que levamos conosco e que não podem ser simplesmente "confiscados". O tema do confisco assume um papel essencial nesta abordagem.

Dividindo-se em dois atos, A partida e A chegada, estabelece-se uma relação dialética entre mobilidade e transição pela qual é traçado um percurso geopoético, ou seja, um processo de "nomadismo intelectual" (BOUVET;

WHITE, 2008) correspondendo a um deslocamento não apenas físico, como também intelectivo, sobretudo pautado em novas percepções entre sujeitos e contextos históricos (inter)culturais. Neste âmbito de brasilidade móvel, conectam-se geopoeticamente sujeito, espaço e tempo, respectivamente nas abordagens sobre o Eu e o Outro, o aqui e o lá, o passado e o presente, tendo o lúdico como intermediação.

A PARTIDA E A CHEGADA: POLIFONIAS E CONFLUÊNCIAS DIASPÓRICAS

Partindo da concepção poética de Bachelard (2005) sobre o imaginário da "casa", amplia-se aqui este contexto espacial para o de "territorialidade brasileira" extendendo-a também ao sujeito, corpo-identidade móvel que transporta em si uma herança de "brasilidade" (DINIZ, 2008) fazendo-se e fazendo-a perceptível em outros contextos transnacionais. Da mesma forma que reconstruindo-se pelas relações interculturais sem, contudo, corresponder a uma perda de identidade ou subjugação. Uma espécie de "casa Brasil movente", na qual, além da língua portuguesa, habitam memórias, alteridades, referências e constructos culturais, elementos fomentadores de sentimentos, também legitimações, acerca de pertinências e pertenças, correspondendo a um amálgama de "bens simbólicos" (BOURDIEU, 2000), considerando-se que: "Por isso, as situações de 'imigração' impõem com uma força especial que se torne visível o horizonte de referência o qual, nas situações correntes, pode permanecer em estado implícito." (*ibid*, p. 7; '*grifo do autor*').

Sobre esta mobilidade relacional entre sujeito, imaginário e referenciais simbólicos, tomemos aqui a metáfora da casa num contexto macro de territorialidade/ transnacionalidade, na qual de acordo com Bachelard:

> Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental. (BACHELARD, 2005, p. 207)

Apresentando um panorama polifônico e dialógico no qual o jogo de palavras implica em uma reconstrução de sentidos, A bagagem explora o território brasileiro através de uma geopoética dos enunciados. Estes, numa intrínseca relação texto-imagem (livro) e gesto-retórica (performance), agem pela língua portuguesa configurando paisagens mentais de uma brasilidade pela qual se perpassa não apenas como público, mas também como partícipe, uma vez que, ao fim, se é questionado sobre as bagagens de suas jornadas, que bens foram extraviados, perdidos ou mesmo confiscados, e a relação com suas raízes.

Para Bakhtin (2006), por exemplo, sobre o enunciado pesam muitas vozes (consciência falante), remotas e próximas, entrelaçadas espacial e temporalmente, tratando-se assim de uma dinâmica de interação sócio-histórica impregnada de índices ideológicos e de valores implícitos, pois: "A palavra é também polissêmica e plural, uma presença viva da história, por conter múltiplos fios ideológicos que a tecem." (SCORSOLINI-COMIN, 2014, p. 251).

Vejamos a seguir trechos dos atos de *A partida* e *A chegada*, considerando a constelação da representação das vozes nos enunciados e dialogismos. Parte-se, respectivamente, de um contexto micro (sujeito-espaço), envolvendo narrativas pessoais, indo em seguida a um contexto macro (sujeito-tempo), envolvendo interculturalmente no espaço "do outro" a relação das alteridades e bens simbólicos tomando a literatura brasileira como referencial.

I. A PARTIDA

"Mundo, mundo vasto mundo,

mais vasto é meu coração..."

Que me perdoe o poeta Drummond

Vasta mesmo era minha necessidade

Sinceramente, não tem jeito não

Tanto que ficou maior que a saudade

Ela era tão vasta que devastava

Arrebatando tudo o que passava

Desertei do clã "povo varonil"

Decidindo ir embora do Brasil

Encarando os desafios da viagem

Seguimos totalmente a mil

Eu, meus sonhos, minha bagagem

Assim pensava eu noite e dia:

Será que sim, Ceará que não?

Quando me perguntaram: Bah! Ia?

Respondi: Bah! Fui, meu irmão!

Em meio a risos e muitos prantos

Fui apelando para todos meus santos:

Valei-me São Paulo, Santa Catarina,

Espírito Santo, Amém! Axé...patachó!

Pois nessas horas, meus caros, ó:

No salto alto e sem sair de cima

Globaliza-se é tudo, sem dó!

Mas fui levando recordações felizes

Dos meus dias na Terra Brasilis:

Cidades, mares, rios...tudo tão ligeiro

Ah! Via Rio de Janeiro a janeiro

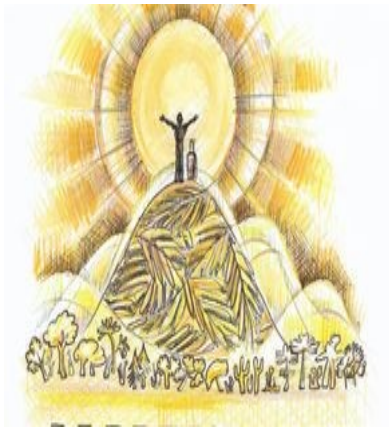
Rios Grandes do Norte e do Sul

Águas claras, céu azul

Recordações tão boas...

Mas não apenas fui a rios

Eu também fui Alagoas. [...]



Na ida, veio minha mãe me dizer

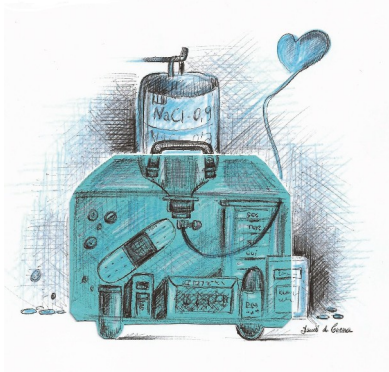
Com olhar de piedade e estorvo

Que eu ia mesmo era me meter

Fonte: Imagem 1. *A Bagagem*, 2022, s. p.

No meio dum mato sem cachorro
Lá tenho medo de mato, sou forte!
Encarando de frente o destino
Sem jamais perder o porte
Já atravessei foi mato fino
Mato Grosso do Sul e do Norte
Seguindo firme em meus fins
Desafiando até os carmas
E saindo em meio a palmas
Palmas tão, tão...Tocantins!

II. A CHEGADA



Funcionária da alfândega:
– Ei, você aí! Aqui para a sala
Andando, abre logo a mala!
Reclamar não adianta...
O quê? Meu Deus, PLANTA?!
– Barbaridade, tchê! Sem zoeira
E, por favor, sem gritarias
Isso é apenas uma palmeira
Do amigo Gonçalves Dias:
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.
Nosso céu tem mais estrelas,

Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores. [...]

– Confiscado!
Mas a senhora não se ajeita:
MEDICAMENTO sem receita!
– Arre, égua! Vai devagarzinho!
Juro que é placebo e lhe digo
Quem me deu foi o Paulinho
Paulo Leminsky, grande amigo:
Um homem com uma dor
É muito mais elegante
Caminha assim de lado
Como se chegando atrasado
Chegasse mais adiante [...]

– Confiscado!
Esta coisa no canto brilhosa?
Uma PEDRA! Acaso preciosa?!
– Nossinhora, dona! Só uma pedrinha
Do mestre Drummond de Andrade
Juro que é só uma lembrancinha!
Encontrei no caminho, de verdade:

Fonte: Imagem 2. *A Bagagem*, 2022, s. p.

No meio do caminho tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho

tinha uma pedra

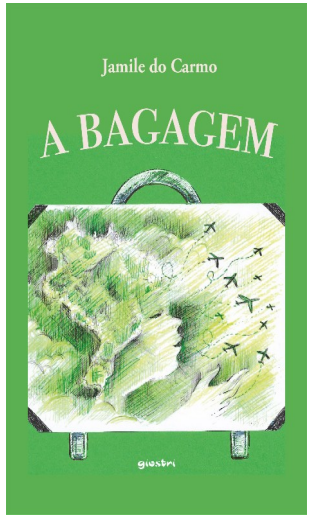
no meio do caminho tinha uma pedra. [...]

Fortemente caracterizada pela representação/ projeção simbólica de vozes e espaços, num sentido marcantemente polifônico de "consciências falantes" (BAKHTIN, 2018), explora-se pela interrelação imagem-texto as alteridades dos sujeitos em suas origens partindo aos (des)encontros de novos contextos, envolvendo conflitos e desafios. Tece-se assim uma relação dialógica, hermeneuticamente provocativa, que se faz entrever já nas projeções na capa do livro (imagem 3) como também no perfil da personagem performática (imagem 4), respectivamente um Brasil-bagagem e um corpo-território, ambos portadores de suas vozes/alteridades. Estas, representadas ludicamente seja na referência aos estados, por cores, sotaques regionais até nomes consagrados da literatura brasileira, engendram uma dialética de sentidos que tem seu ápice no confisco dos itens de viagem oficialmente proibidos. Estabelece-se assim um jogo de interlocuções conotativas imergindo nos entornos das integrações e exclusões.

Sobre as naturezas diferenciadas e aproximativas destas representações simbólicas, coloca Bourdieu que:

> Mas, mais profundamente, a procura dos critérios "objectivos" de identidade "regional" ou "étnica" não deve fazer esquecer que, na prática social, estes critérios (por exemplo, a língua, o dialecto ou o sotaque) são objeto de *representações mentais*, quer dizer, de actos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e de *representações objectais*, em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias etc) ou em actos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e dos seus portadores. (BOURDIEU, 2000, p. 112, *grifos do autor*).

Imagem 3: *A bagagem* (capa). Ed. Giostri, 2022.
Imagem 4: Performance na Universidade de Colônia, 2018.



Fonte: Autora.

A geopoética, por tratar-se de uma teoria sobre territorialidades fortemente vinculada a novas percepções quanto à interação indivíduo, linguagem e espaço, bem como transformam-se influenciando-se mutuamente, traça a linha de fundamentação deste trabalho. Daí seu aspecto também fenomenológico, destacando-se aí o foco diaspórico sobre a imigração brasileira. Nas palavras de McFadyen (2018, parte 1, s. p., *grifo da autora*): "*If geography means 'earth-writing', geopoetics can be interpreted as 'world-making'. It is fundamentally about creativity*.". Além da enfatização do potencial criativo-cognitivo, a geopoética atrela-se a este trabalho especialmente quanto à fomentação de práticas lúdico-reflexivas com o público a partir do momento em que, ao final da performance, todos são convidados a abrir o "objeto bagagem" e externarem suas experiências nas trajetórias migratórias (contexto de imigração) ou nas trajetórias locais (contexto de imersão), uma vez que não se trata de algo exclusivo destinado ao Brasil no exterior, mas também como se expressa e/ou "externa" o país. Eis aqui uma alusão aos campos da geograficidade e à geocrítica pelas língua e linguagem.

O LÚDICO E O DIALOGISMO PERFORMÁTICO: CONFLUÊNCIAS GEOPOÉTICAS

Para Collot (2011), nos domínios da literatura há ainda associações confluentes sobre geopoética às ideias de geografia da literatura e geocrítica. Segundo define3:

> Essa evolução das práticas e formas de escrita defende uma melhor integração da dimensão espacial nos estudos literários, em três níveis distintos, mas complementares aos meus olhos: o de uma geografia da literatura, que estudaria o contexto espacial em que as obras são produzidas e localizadas geograficamente, mas também históricas, sociais e culturais; a de um geocriticismo, que estudaria as representações do espaço nos próprios textos e que preferiria situar-se no nível do imaginário e do tema; a de uma geopoética, que estudaria as relações entre espaço e formas e gêneros literários, e que poderia levar a uma poética, uma teoria da criação literária. (COLLOT, 2011, s. p., *tradução e grifos nossos*)[xiv]

Não obstante, vislumbrando também tecer "um trajeto reflexivo" sobre um constructo de brasilidade, busca-se expor como se deu e ainda se dá suas projeções representativas (DINIZ, 2008), afora espelhamentos ideológicos que muitas vezes correspondem a clichês e/ou estereótipos. Reconhecendo nesse procedimento uma necessária socialização do conhecimento a fim de *praxis* educacionais também decolonizadoras, assinalamos o potencial inter/transdisciplinar ressaltado nesta abordagem como um potente fio condutor a este fim. Como coloca Bouvet[xv]:

> Aqueles que têm uma bagagem científica ou, digamos, acadêmica, estudam os trabalhos criados no campo geopoético e tentam destacar o interesse dessa abertura para fora, sempre privilegiando claramente uma abordagem analítica e reflexiva, mas abrindo espaço para sua própria sensibilida-

de. (BOUVET; WHITE, 2008, p. 127, *tradução e grifo nossos*).

Para Magrane (2019, p. 1), além da compreensão crítica sobre os espaços os quais habita-se, projeta-se ou refere-se, reside em geopoética este enfoque metodológico inter/transdisciplinar dado pela necessidade de experienciações a novos rumos perceptivos e transformadores, pois: "*While geopetics can be manifest in artistic/literary work or scholarly practice or can take an analytic attitude toward such work, geopoetics can also take the form of route-finding, living/dwelling, or other kinds of making practices.*". É neste âmbito das práticas que ressaltamos aqui a ludicidade como um importante fator, primeiramente, na promoção de um necessário estranhamento como desautomatização perceptiva, para que, em seguida, engendre-se uma reflexão/atitude reconstrutiva. O recurso do risível, neste sentido, corresponde a uma dinâmica de afastamentos e aproximações cognitivas tornando sensíveis temáticas de difícil acesso.

De acordo com Alberti (1999), parafraseando o filósofo Joachim Ritter, para quem o riso, para ser definido, precisa estar ligado ao cômico num sentido existencialista, considera-se que:

> [...] o riso está diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para encontrar e explicar o mundo: ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e apreender a realidade que a razão séria não atinge. Além disso – o que é fundamental –,

> o riso e o cômico tornam-se o lugar de onde o filósofo pode fazer brilhar o infinito da existência, que foi banido pela *ratio* como marginal e ridículo. O filósofo, diz Ritter, "coloca o boné do bufão" para se instalar no único refúgio de onde ele ainda pode apreender a essência do mundo. (ALBERTI, 1999, p. 12, *grifo do autor*).

A partir de um ponto de vista geopoético, é possível notar as referências espaciais levantadas nesta observação na qual o riso e o cômico tornam-se lugar e colocar o "boné do bufão para se instalar num refúgio" confluem em expressões que permitem entrever não apenas a ideia de lugar como espaço referenciado, como também um processo geopoético "nômade intelectual" quanto a um necessário "sair para captar" (BOUVET; WHITE, 2008).

É neste sentido que A bagagem, seja na relação obra-leitor ou performance-público, busca promover um movimento intelectivo interno por provocações lúdico-reflexivas que, buscando configurar um imaginário de brasilidade, torna-se também um campo de participação hermenêutica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho tem apontado um forte envolvimento emocional e reflexivo por parte do público, especialmente através das experiências trocadas, cujos relatos têm contribuído para enriquecer a visão sobre experiências diaspóricas. Ressaltando-se paralelamente o impacto sobre lacunas existentes no contexto histórico-sociocultural brasileiro, a exemplo do desconhecimento sobre os autores e re-

ferências literárias levantadas e seus laços contextuais, abre-se a possibilidade de (re)conhecê-las e discuti-las, uma vez que se tornam sensíveis através de práticas.

A elaboração deste trabalho, seja na forma de livro ou performance, abre uma possibilidade de links potencializando a arte como linguagem numa dialogicidade capaz de interconectar temas diversos. Consequentemente, através de uma experienciação dada por um dinamismo lúdico, consolida-se uma "participa-ação" mais envolvente e plural. Importante notar que também tem se observado uma sensibilização do público estrangeiro quanto ao desejo de compreensão sobre o exposto, o que reforça o objetivo de defesa e promoção da língua portuguesa como língua de cultura e de ciência, aqui também considerando-a nas vertentes de PLH e PLE.

Como parte do projeto Texto-Vivo[xvi], este trabalho vincula um eixo que concentra-se numa brasilidade, bem como em loci lusófonos, que vêm se formando extraterritorialmente por uma nova cartografia dada pelas diásporas. Uma realidade de metafronteiras que segue conferindo "novos contornos", e assim uma nova história, através das mobilidades de seus agentes diaspóricos. Em outras palavras: um procedimento geopoético.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Michail. E*stética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

BOUVET, Rachel; WHITE, Kenneth (Orgs). *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*. Montréal: Coll. Figura, 2008.

COLLOT, Michel. Pour une géographie littéraire. Artigo. *In*: Fabula: la recherche em littérature. *Littératue, Histoire, Théorie*. URL: https://www.fabula.org/lht/8/collot.html. LHT n. 8, Mai. 2011. Último acesso: 05 nov. 2022.

DINIZ, Leandro. Mercado de Línguas: a instrumentalização brasileira do português como língua estrangeira. Dissertação (Mestrado em linguística). Instituto de Estudos da Linguagem / Universidade Estadual de Campinas, 2008.

McFADYEN, Mairi. The Tony McManus Geopoetics Lecture: Finding Radical Hope in: Geopoetics. Leith Parish Church, 2018. URL: http://www.geopoetics.org.uk/mcmanus-geopoetics-lecture-mairimcfadyen/. Último acesso: 03 nov. 2022.

MAGRANE, Eric *et al*. *Geopoetics in Practice*. New York: Routledge, 2019.

SCORSOLINI-COMIN, Fábio. Diálogo e dialogismo em Mikhail Bakhtin e Paulo Freire: contribuições para a educação a distância *In*: *Educação em Revista*, v. 30, n. 3, Belo Horizonte jul./set. 2014.URL:https://www.scielo.br/pdf/edur/v30n3/v30n3a11.pdf. Último acesso: 05 nov. 2022.

Capítulo 13

VIOLÊNCIA DE GÊNERO – Escrita e enfrentamento na ficção criminal de Patrícia Melo

Raquel Souza de MORAIS
UFF – *moraissraquel@gmail.com*

RESUMO: A literatura, como meio de expressão artística e criativa pode abordar a violência constitutiva da sociedade brasileira sob inúmeros matizes (PELLEGRINI, 2008). No entanto, há um tipo de literatura que se utiliza da violência como uma espécie de substrato: a ficção criminal. Estes textos literários que, normalmente, apresentam, como mote, assassinatos, sequestros, roubos e outros tipos de crime, escancaram as vísceras da nossa sociedade e os produtos de todo um sistema violento. Minha pesquisa em curso se propõe a estudar a ficção criminal brasileira de autoria feminina, observando um tipo de violência muito específica: a de gênero, aquela que as personagens sofrem unicamente por sua condição de mulheres. No presente artigo, faço uma análise desse tema na ficção da autora contemporânea Patrícia Melo, em especial nos romances *Mulheres Empilhadas* (2019) e *Menos que um* (2022) procurando debater como a autora expõe relações de dominação de gênero em nossa sociedade e buscando responder à seguinte reflexão: de que forma escrever a violência de gênero é ampliar o significado da violência na ficção criminal brasileira?

PALAVRAS-CHAVE: violência de gênero; ficção criminal; patrícia melo.

INTRODUÇÃO

Desde os anos 1990 vem ocorrendo, no Brasil, uma incursão maior de autores nacionais na ficção criminal. Nesse momento de maior produção, nota-se, também, um aumento no número de mulheres escritoras e isso é bastante significativo, pois ao contrário do contexto anglófono em que existe uma forte tradição feminina, em nosso país esta representação nesse tipo de literatura foi escassa durante a maior parte do século XX. A ausência de tradição é um fator que nos impede de realizar uma pesquisa baseada na observação de padrões, de modo que não temos um molde fixo a seguir, mas sim, um conjunto notoriamente heterogêneo para analisar, e essa característica se apresenta especialmente marcante no contemporâneo, com uma profusão de autoras, obras e tendências.

Mesmo levando em consideração essa marcante heterogeneidade, pode-se dizer que a ficção criminal é atravessada, de alguma forma, pela questão da violência. Isto porque, a violência da sociedade, de modo geral, sempre foi o substrato desse tipo de literatura que apresenta, como mote, assassinatos, sequestros, roubos e outros tipos de crime. Nesse sentido, é interessante notar que, especialmente na literatura criminal de autoria feminina, as violências sofridas pelas protagonistas, inseridas em uma sociedade machista e racista, são um ponto de destaque.

Tendo em vista esses aspectos, neste artigo proponho uma análise da temática da violência de gê-

nero nos escritos da autora contemporânea Patrícia Melo, visando debater como a autora expõe relações de dominação de gênero em seus mais recentes romances: *Mulheres Empilhadas*, de 2019 e *Menos que um*, de 2022. É, também, objetivo deste trabalho refletir sobre como escrever a violência de gênero constitui uma forma de ampliar o significado da violência na ficção criminal brasileira.

Patrícia Melo é uma escritora, dramaturga e roteirista brasileira. Estreou na literatura, em 1994, com o romance *Acqua Toffana* e nele já deixou impressa, como sua maior característica, uma escrita permeada pela violência e de linguagem rápida e crua. Pelos aspectos de sua prosa, a autora costuma ser filiada ao estilo narrativo do escritor Rubem Fonseca, considerado um nome de bastante peso e influência na narrativa criminal brasileira. Inclusive, pode-se dizer que a imagem de discípula de Fonseca levou bastante tempo para se descolar da escritora, que hoje tem mais de uma dezena de títulos publicados, e conseguiu construir sua própria dicção.

A crítica literária sempre chamou atenção para o fato de que a literatura de Patrícia Melo nunca teve um teor feminista, de modo que a luta por igualdade e o registro da opressão da sociedade machista estariam presentes de maneira mais velada em suas obras. No entanto, a partir de 2014, quando a autora publica o romance Fogo-fátuo, nota-se o início de uma "virada" em relação a abordagem desses aspectos, o que se consolidou nos dois últimos romances – objetos deste artigo. Neles vemos uma nova faceta de Patrícia Melo,

que mantém coerência com seu projeto literário, mas ao mesmo tempo mostra-se mais engajada e preocupada em evidenciar, de modo mais crítico, questões de violência de gênero e injustiça social.

A VIOLÊNCIA COMO SUBSTRATO PARA A FICÇÃO

Na condição de país colonizado, o Brasil apresenta processos violentos arraigados em sua história. Como afirma Lilia Moritz Schwarcz, um país forjado pelo sistema escravocrata só poderia resultar em uma sociedade violenta e desigual, e, apesar das tentativas de se criar o imaginário de um país harmônico, a imagem positiva do país que essa estratégia se propôs a criar não modifica, mas sim reforça a base de violência sobre a qual o Brasil foi construído (SCHWARCZ, 2019). A autora ainda mostra as reverberações dessa violência colonial no contexto contemporâneo: "[...] criamos uma nação profundamente desigual e racista, cujos altos índices de violência não pararam nos tempos da escravidão. Eles têm sido reescritos na ordem do tempo contemporâneo [...]" (SCHWARCZ, 2019, p. 35).

Tânia Pellegrini (2008) considera que a literatura, enquanto modo de expressão artística, pode ser atravessada pelo modo como a sociedade brasileira se organiza, de forma que a representação literária pode abordar a violência constitutiva de nossa história sob inúmeros matizes. É possível, então, enxergar uma estreita relação entre literatura criminal e violência quando observamos o conceito que baliza as considerações da referida autora: "[...] entendendo-se violên-

cia, aqui, como o uso da força para causar constrangimento ou dano físico, psicológico ou moral a outra pessoa, o que, inapelavelmente, recai em questões ligadas ao crime." (PELLEGRINI, 2008, p. 42).

O conceito de violência adotado por Pellegrini (2008) é bastante conhecido e utilizado, no entanto, é possível identificar nele uma certa limitação por apontar a necessidade do uso da força para configurar uma violência. O ato violento pode ser praticado de inúmeras formas e sabemos que nem todas se valem da força. No caso da violência de gênero, nuances como a violência simbólica, patrimonial, psicológica e a *porn revenge* podem ser praticadas de modo mais sutil e, na maioria das vezes, causam tantos malefícios à vítima quanto uma violência física. Por isso, considero mais adequado aos objetivos de discussão deste trabalho o conceito sustentado pela socióloga Heleieth Saffioti: "Trata-se da violência como ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral." (SAFFIOTI, 2015, p. 18).

Em suas reflexões, Heleieth Saffioti (2015) aponta que as violências de gênero, raça/etnia e classe são estruturais e constitutivas da sociedade brasileira, de modo que analisar a sociedade é considerar que as normas sociais que regem a relação entre determinados sujeitos têm base violenta. Especificamente em relação a violência de gênero, a autora mostra que o termo "patriarcado" define um tipo de relação hierárquica que invade todos os espaços da sociedade e que re-

presenta uma estrutura de poder baseada em ideologia e violência:

> A violência faz parte integrante da normatização, pois constitui importante componente de controle social. Nestes termos, a violência masculina contra a mulher inscreve-se nas vísceras da sociedade com supremacia masculina. Disto resulta uma maior facilidade de sua naturalização, outro processo violento, porque manieta a vítima e dissemina a legitimação social da violência. (SAFFIOTI, 1995, p. 32)

Transportada para a literatura, a questão da violência pode ser representada de diferentes formas. E como já dito anteriormente, o caso da ficção criminal é bastante singular quando se trata de analisar as representações, pois essas obras sempre tiveram a violência como uma espécie de substrato. Através da representação do crime, essa literatura escancara as vísceras da nossa sociedade e os produtos de todo um sistema violento.

Nesse ponto, é necessário explicar que utilizo a nomenclatura ficção criminal em detrimento da denominação "romance policial", mais usual no Brasil, baseada nos estudos de Pedro Sasse (2019). O referido autor mostra que, apesar do termo "romance policial" ser amplamente utilizado no Brasil para designar narrativas de mistério, crime e investigação, ele apresenta uma limitação conceitual ao apontar a necessidade de a narrativa ser centrada em um policial, característica

que não dá conta da multiplicidade de enredos que tematizam o crime. Nesse sentido, Sasse (2019) esmiúça o conceito de ficção criminal como uma categoria ampla que abrange obras que exploram a temática do crime e que podem ter um viés investigativo, mas que também podem ser centradas no criminoso.

As obras da escritora Patrícia Melo apresentam nuances diferentes, mas estão inseridas no escopo da ficção criminal e culminam na representação crua dos mais variados tipos de violência e suas consequências para os criminosos e vítimas. Fica notório que faz parte de sua dicção explorar, por um prisma bastante sombrio, as mais diversas formas de violência presentes no universo urbano, dedicando-se, em várias obras, a explorar a psique do criminoso, o que é evidenciado pela narração em primeira pessoa. Dessa forma, pode-se dizer que seus escritos se dedicam a investigar e representar essas formas de violência como um modo de refletir sobre a nossa realidade e sociedade.

RELAÇÕES DE DOMINAÇÃO DE GÊNERO EM MULHERES EMPILHADAS

Mulheres Empilhadas, publicado em 2019, é certamente o romance de Patrícia Melo que aborda de forma mais contundente a temática da violência de gênero. Em entrevistas, a autora comenta que o romance nasceu da encomenda de uma editora para escrever um livro com protagonismo feminino e, devido à intimidade de seus escritos com a temática da violência,

ela escolheu abordar, de maneira mais específica, a problemática da violência contra a mulher.

A trama traz a história de uma advogada – única personagem não nomeada no livro – que, após ser agredida pelo namorado, resolve partir para o Acre com o objetivo de contribuir para um projeto de seu escritório que atuava em mutirões de julgamentos de feminicídios em todo o Brasil. A viagem não é apenas uma fuga do agressor, mas, simboliza, principalmente, uma jornada de autoconhecimento, reflexão e cura. Isto porque é através do envolvimento em vários casos de outras mulheres que a protagonista encontra forças para superar o que lhe aconteceu e para dar a sua contribuição para a transformação da sociedade. Como são diversos os tipos de violência debatidos nesta obra, faço aqui um recorte para levantar algumas reflexões.

Pierre Bourdieu (2014) aponta como a divisão entre os sexos foi naturalizada e eternizada em nossa sociedade. A visão androcêntrica, que compreende uma constância do homem em posição superior, foi construída socialmente de tal forma que as relações de dominação parecem naturais e legitimadas. O autor mostra que as relações de dominação não ocorrem somente no ambiente privado e doméstico, mas estão disseminadas em diversas instâncias, inclusive as públicas. Um mecanismo que ajuda a perpetuar as relações de dominação é o que o autor chama de violência simbólica. Essa forma de violência é facilmente naturalizada porque usa estratégias suaves de dominação e desencorajamento, de forma a não parecer que é uma violência. Nas palavras de Bourdieu:

> [...] chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2014, p. 12)

Em *Mulheres Empilhadas*, podemos observar formas de violência simbólica na figura do ex-namorado da protagonista, Amir. E é interessante notar que este personagem encarna a evolução do quadro violento: da violência simbólica à agressão física e psicológica. Descrito como um advogado de oratória incrível e envolvente, Amir faz jus ao perfil do agressor, que é sempre um potencial manipulador, capaz de reverter e transformar situações. Na ocasião do primeiro encontro com a protagonista, ele pratica a violência simbólica em forma de um comentário maldoso, mas com a aparência de elogio.

> – Tenho que tomar cuidado com você – respondeu ele. – Mulher inteligente é foda. O que ele estava me dizendo, naquele momento, é que de forma geral as mulheres são burras. Mas claro que, sob efeito da sedução e envenenada pelos meus próprios hormônios, não me dei conta disso. Pior: inverti os sinais, transformei o negativo em positivo. (MELO, 2019, p. 15)

O romance também representa a perversidade da violência sexual através do episódio do estupro se-

guido de morte da indígena adolescente Txupira, um dos casos que a protagonista acompanha no estado do Acre. A descrição do estupro da menina e o fato de ela não ter sobrevivido mostra, de maneira árdua, as terríveis consequências desse crime.

> [...] ela não parava de gritar, e por isso eles rasgaram a camiseta dela e a amordaçaram. Isso, já dentro do automóvel. E assim, ela ficou com os peitos de fora, e Txupira era uma índia muito bonita [...] e a coisa foi, assim, digamos, acontecendo assim, "naturalmente", sabe? Antônio Francisco passou a mão nos peitos de Txupira e não é que a maluca deu um tapa no rosto de Antônio Francisco? Por isso ela teve as mãos amarradas, mas a ideia não era estuprar, isso não. Nem torturar. (MELO, 2019, p. 36-37)

Txupira foi cruelmente torturada e pendurada em ganchos em um celeiro, teve uma garrafa de vidro inserida em sua vagina, seus mamilos extirpados e foi "desovada" em um igarapé. As fotos do corpo chocaram as pessoas presentes no julgamento, de modo que alguns não conseguiram olhar por muito tempo. Mesmo diante de todo esse cenário de horror, os réus – pertencentes à classe média alta – foram absolvidos e a sensação de impotência da protagonista ao ver que o sistema inocentou os assassinos é quase palpável para o leitor.

O maior diferencial do romance em análise é a interface com uma realidade cruel para as mulheres. Entremeados aos capítulos ficcionais, temos relatos reais de casos de feminicídio, que mostram ao leitor que

qualquer semelhança com a realidade não é mera coincidência. Dentre os casos reais retratados, o capítulo 9: "Morta pelo marido em parceria com o Estado" chama a atenção por abordar a recorrente ineficiência das autoridades em proteger a mulher, mostrando que, muitas vezes, o Estado acaba se tornando cúmplice dos feminicídios. Nele, temos a transcrição de gravações telefônicas feitas por oito vizinhos que denunciavam a agressão e posterior assassinato de uma mulher. A polícia, apesar de ter sido acionada tantas vezes, demorou quatro horas para chegar ao local e encontrou a mulher morta há, pelo menos, vinte minutos.

Mulheres Empilhadas tem recebido críticas positivas tanto pela qualidade da escrita quanto pela pertinência do tema em nossa sociedade. Apesar da literatura de Melo nunca ter apresentado caráter "panfletário", é notório como esse romance pode, para além do lado artístico, ser interpretado como denúncia e, até mesmo, como combate em relação ao tema do feminicídio e outras faces da violência contra a mulher. Não por acaso, Eurídice Figueiredo aponta: "*Mulheres Empilhadas* [...] é o romance que vai mais fundo na questão, constituindo o maior libelo contra o feminicídio." (FIGUEIREDO, 2020, p. 213).

SER MULHER É ESTAR EM CONSTANTE VULNERABILIDADE – MENOS QUE UM

Menos que um, publicado em 2022, é um exímio exemplar da ficção urbana de Patrícia Melo, um romance que pode ser considerado o auge da crítica social

e do aprofundamento do sentido da violência dentro do projeto literário da autora. A narração alternada entre os personagens exibe as violências sofridas por eles como uma espécie de mosaico, que se encaixa para escancarar ao leitor a perversidade da injustiça social.

Patrícia Melo sempre reivindicou para sua obra a classificação de literatura urbana. E embora este termo configure uma tendência fortemente associada ao contexto contemporâneo, é preciso assinalar que esta é uma vertente conhecida pela crítica literária há muitos anos e que vem se transformando junto ao contexto social de nosso país. Segundo Antonio Candido (2006), a ficção urbana tem sua gênese próxima aos anos 1840, quando nossa literatura tratou de começar a representar a vida nas grandes cidades, sobretudo na capital da época, o Rio de Janeiro. As marcas da descrição da vida urbana realizadas na literatura filiada ao Realismo e ao Naturalismo já perpassa por espaços marginalizados, como afirma Pellegrini: "[...] o desenvolvimento da literatura urbana passa por espaços que, já no século XIX, podem ser chamados espaços da exclusão." (PELLEGRINI, 2008, p. 44).

Em constante evolução, a literatura urbana alcança grande expressão a partir dos anos 1960. Pellegrini (2008) aponta que o cenário de inchaço e deterioração das cidades, já no século XX, motiva a revitalização da abordagem antes vista no Realismo e Naturalismo, "com tintas mais sombrias". Nesse sentido, a literatura urbana continua a tratar dos espaços e dos sujeitos excluídos, apenas repaginados pelo passar dos anos. Da mesma forma, os modos de violência repre-

sentados também se modificam: “Esse novo realismo caracteriza-se acima de tudo pela descrição da violência entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do ‘baixo mundo’.” (PELLEGRINI, 2008, p. 44).

Menos que um se dedica à vivência desses sujeitos marginalizados, “habitantes do baixo mundo”, evidenciando uma realidade que a maioria das pessoas procura ignorar em seu cotidiano. No romance, as personagens apresentadas têm trajetórias diferentes e seu próprio fluxo narrativo; o que as une, nesse grande caleidoscópio, é a situação de rua. Nesse sentido, a vivência da exclusão social é o eixo central da trama, de forma que pode-se dizer que a cidade, enquanto “espaço de exclusão” (PELLEGRINI, 2008) é a verdadeira protagonista do romance, moldando, integrando ou desintegrando as subjetividades das personagens.

Nesse contexto de exclusão, ser mulher em situação de rua é sofrer uma vulnerabilidade dupla e a personagem Jéssica é um exemplo dessa situação no romance. Jéssica é uma adolescente que vê sua família se desintegrar após o assassinato de seu irmão. Sua mãe enlouquece, ela fica desamparada e é abrigada na casa de uma tia, onde sofre abuso sexual. Farta dos abusos e sem apoio de nenhum parente ou conhecido, a menina foge da casa da tia e vai morar na rua.

O cenário de desamparo é pano de fundo para o leitor assistir ao processo de desumanização de Jéssica que passa a pertencer à massa dos invisíveis da sociedade. No capítulo 12 da primeira parte do roman-

ce, é possível entender a complexidade dessa exclusão social: ele inicia com a menina tentando se lavar em uma pia minúscula do banheiro de um supermercado, enquanto escuta os gritos de reprovação do gerente do lado de fora. O esforço é uma tentativa de recuperar a dignidade de uma aparência limpa, sem sucesso:

> Todo aquele contorcionismo diante da pia minúscula, pelo jeito, não dera cabo do odor entranhado em seu corpo, um cheiro que ela não sentia mais, e que Glenda dizia ser uma mistura molotóvica de inhaca+ fumaça de carro + zica + mijo+ sopa dos pobres. (MELO, 2022, p. 67)

Ao tentar visitar a amiga Glenda no hospital, Jéssica, sem nenhum documento de identificação, toma consciência de que é invisível para a sociedade. "Sem possuir nenhum documento necessário para o cadastro de visitantes, ela também não era Jéssica." (MELO, 2022, p. 67). Além da resistência e antipatia do funcionário do hospital, a adolescente sofre com a hostilidade de outros visitantes: "[...] nem documento tem [...]", "[...] não deviam permitir a entrada desse tipo de gente [...]", "[...] ai que futum[...]" (MELO, 2022, p. 68).

Após a prisão do namorado, de quem estava grávida, Jéssica se afunda no vício do crack, passa a sofrer exploração sexual e, nesse ponto da narrativa, a situação de degradação da vida é alarmante e chocante. São diversos os recursos mentais que a menina lan-

ça mão para sobreviver e são essas estratégias que resguardam a subjetividade de Jéssica.

> Os caras podiam foder seu corpo. Por um preço de mercado, podiam apertar, beijar, chupar, lamber e montar [...]. Mas, dentro da sua mente, havia uma plaquinha pendurada por ela própria: proibida a entrada de estranhos. Seu pensamento, suas ideias, seus projetos, tudo ali era um quarto que ela mantinha só para ela. Trancado. (MELO, 2022, p. 151)

Completando o ciclo de vulnerabilidades às quais está exposta, Jéssica entra em trabalho de parto e acaba tendo sua bebê na rua, ajudada por transeuntes desconhecidos. Ao procurar ajuda, ela e o pai da criança sofrem mais uma vez com o processo de invisibilização e desumanização, ao ouvir do taxista que os leva ao hospital: "– Essa gente... – Chilves ouviu o motorista comentar com o policial sentado no banco do carona – ...essa gente parece rato, nasce em qualquer lugar." (MELO, 2022, p. 263).

Menos que um aborda com muita precisão os problemas sociais decorrentes do capitalismo e, representa, através das personagens mulheres, a questão da dupla vulnerabilidade ao mostrar que, além dos problemas comuns a todas as pessoas em situação de rua, as mulheres ainda estão sujeitas à agressão física, violência sexual e feminicídio. Em dado momento da narrativa, Jéssica conclui que: "Na rua para saber quem é uma pessoa, você tem que juntar um monte de caqui-

nhos." (MELO, 2022, p. 73). E o romance mostra seres humanos partidos, marginalizados e machucados por todo um sistema, lutando para, de alguma forma, sobreviver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da ideia de que o romance é um gênero que proporciona a experiência de realidades, pode-se dizer que as representações femininas nos textos privilegiados nesta análise apontam diferentes modos de observar a situação da mulher na sociedade, tanto coletivamente – enquanto grupo social – quanto em relação à vivência individual (DALCASTAGNÈ, 2012).

A escritora Patrícia Melo é conhecida pela sua prolífica carreira na ficção criminal, se caracterizando por ilustrar a violência e o caos no mundo urbano. Não por acaso, Lúcia Zolin assinala que a escrita da autora "[...] desconcerta o/a leitor/a acostumado/a com a já tradicional literatura de autoria feminina que fez história entre nós a partir da segunda metade do século XIX." (ZOLIN, 2006, p. 71).

Nesta análise procurei evidenciar que a representação da violência contra a mulher confere um caráter concreto à experiência, de modo a proporcionar ao leitor uma forma de entender e conhecer a realidade. Pode-se dizer que, nos romances contemplados, a tão reconhecida linguagem violenta de Melo vai além de uma escolha estética, mas é aprofundada no sentido de que adquire uma potência de denúncia em rela-

ção aos crimes cometidos contra as mulheres e à recorrente impunidade.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. A *dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

MELO, Patrícia. *Mulheres Empilhadas*. São Paulo: Leya, 2019.

ELO, Patrícia. *Menos que um*. São Paulo: Leya, 2022.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SAFFIOTI, Heleieth. G*ênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAFFIOTI, Heleieth. *Violência de Gênero*: Poder e impotência. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

SASSE, Pedro. *As narrativas criminais na literatura brasileira*. 476f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura). Instituto de Letras, UFF, Niterói, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ZOLIN, Lúcia Osana. Inferno, de Patrícia Melo: gênero e representação. *In*: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 28, p. 71-86. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

Capítulo 14

A POTÊNCIA DA OBRA *NOME* DE ARNALDO ANTUNES

Andreia da Silva SANTOS
UEPB – *asjornalista@yahoo.com.br*

RESUMO: Este exame tem como objeto de análise de uma obra que pode ser considerada "rizomática" (DELEUZE e GUATARRI, 1977). O objetivo do estudo é apresentar uns dos caminhos poéticos de Arnaldo Antunes, em uma tentativa de enveredar pelos meandros da poesia deste autor, propõe-se o exame do vídeo *Nome* (ANTUNES, 2005). Observa-se que a poesia brasileira do século XXI tem entre seus expoentes este autor/músico/poeta/subvertedor da língua portuguesa, além da imagem e do som. "[...] para os escritores e artistas deste início de século XXI, o presente só é experimentado como um encontro falho, 'ainda não' ou um 'já era'." (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 12). Neste trabalho, pode-se perceber que a poesia desvela-se simultaneamente estranha e de fácil entendimento, rudimentar e sofisticada, assim, poesia antuniana seria, um espasmo, um espaço entre o som e o silêncio, entre a ausência e a repetição, "desterritorializando" (GUATARRI, 2008) os territórios, criando múltiplos olhares e infinitos sentidos. Ao analisar a obra tem-se a possibilidade de escolher (ou ser escolhido) a desbravar diversos caminhos. Quanto a metodologia, uma

das inúmeras possibilidades é a de observar os videopoemas pelo viés semiótico de Peirce. Como resultado do estudo, pode-se perceber que a textura de *Nome* é complexa, possui inúmeras camadas em seus múltiplos assuntos, uma diversidade assustadora de temas a serem trabalhados, analisados, dissecados. *Nome* é potência, em forma de literatura, poesia, som e palavra.

PALAVRAS-CHAVE: nome; videopoema; rizomática.

Nome (2006) é o objeto de análise deste trabalho. A proposta é um exame que exponha uma discussão fecunda sobre a relação literatura e novas tecnologias, mais especificamente entre escrita/voz/imagem/som/silêncio. *Nome* (2006), projeto multimídia (livro, Compact Disc (CD) e vídeo), lançado em 1993 e relançada em 2006[xvii]. O que há no e para além de *Nome* (2006)? Não procurando por uma resposta, mas trilhando e sugestionando caminhos que propõem descobertas-redescobertas; signos–significados; memórias-esquecimentos, sensações de primeira, segunda e terceira (idades) (Peirce, 2003).

Nome é inesgotável. A textura de *Nome* é complexa e desafiadora e ao mesmo tempo leve e humana. As videopoesias de Antunes "brincam" com a língua que a deixa "solta", infantil, inocente, irônica, apontando para a transgressão de regras linguísticas, para a invenção de outras palavras. Para reforçar esta ideia de "brincadeira" Noemi Jaffe[xviii] na introdução do livro *Melhores Poemas,* de Arnaldo Antunes (2010) ressalta:

> Uma poesia simultaneamente infantil, no sentido forte e livre da palavra, e plena de fibra: "dando a cara pra bater". Há uma diferença ideológica, histórica e poética entre o "ofereça a outra face" e o "oferecer a cara a tapa". A primeira é a face do perdão incondicional, tão inteiro que perdoa até o inimigo. A segunda não. Ela é ofensiva e boa de briga, não perdoa e demarca os lados. Não se enganem os desavisados, que veem nessa poesia brincadeiras inocentes. Brincadeiras podem não ter nada de inocente, e, ao contrário, brincando com as palavras na sua agoridade nuclear, é possível definir-se muito bem de que lados estão as coisas. Quem, ainda adulto, tem a coragem de permanecer brincando, sabe a briga que isso é. (Antunes, 2010, s. p.)

Em meio a esta experiência é como se as letras/palavras/frases gargalhassem de nós mesmos, de nossas teorias, hipóteses e conjecturas. "[...] eu em eu mesmo/eu em mim lesma/em mi mesmado [..]"[xix].

Segundo Santaella e Nöth (2001), no Brasil o polêmico movimento da poesia concreta foi o primeiro a pôr em pauta a discussão da visualidade da poesia, juntamente à criação de poemas que trouxeram, para a superfície do espaço em branco, diagramas de som e de sentido multiplamente direcionados, formas que desenhavam significados. Antecipando a explosão das variadas manifestações da poesia visual (poema processo, poesia experimental, alternativa, arte postal, gestual, poesia visiva, grafismo, letrismo), a poesia concreta, especialmente nos desdobramentos por que

viria passar na obra de Augusto de Campos, antecipou também o pulsar[xx] dos movimentos em luz ou som de uma poética eletrônica na era da automação.

Nome está balizando no conceito de que o signo verbal, visual e sonoro, sempre pode ser modificado, explorado, misturado ou pode estar sozinho. Dessa forma é consenso para quem analisa a obra de Antunes que seus poemas são de trato semiótico/intersemiótico. A obra é analisada por Machado (2007, p. 46):

> Em se tratando de imagens digitais, deve-se lembrar ainda das experiências com videopoesia, ou seja, os poemas concebidos para serem "lidos" na tela do vídeo, com a incorporação do movimento e sincronização sonora. Utilizando recursos de computação gráfica e vídeo, Arnaldo Antunes lança, em 1993, uma seleção de 30 impressionantes videopoemas (na antologia chamada *Nome*), um dos raros trabalhos que conseguiram ser distribuídos comercialmente, que combina letras animadas com cores mutantes, imagens tomadas por câmeras de vídeo, oralização e música. (MACHADO, 2007, p. 46)

Percebido nesta citação de Machado, os vídeos de Antunes não possuem "apenas" imagens, como alguns demonizam os poemas feitos em suportes para além do livro. As letras se misturam às canções, às imagens, aos sons de forma harmoniosa.

Beiguelman (2007, p.89) por sua vez, classifica a obra *Nome*:

> Poética urbana por excelência, *Nome* trazia à tona a transmutação dos materiais e falava do desgaste/regeneração das coisas [...] os poemas de *Nome* apontavam, para a necessidade de pensar não só as mudanças que a troca de artefatos materiais implica no modo pelo qual processamos nossa interação com as palavras nesse sistema de ecologia midiática em que, tanto pela transitoriedade dos dispositivos como por sua proliferação incessante, os conteúdos são disponibilizados para serem lidos em situações diversificadas (museu, em casa, ou na rua), afetando a percepção poética numa rede de sentidos que os conecta e individualiza.
>
> [...]
>
> Os poemas de *Nome* apontam, assim, para a necessidade de pensar não só as mudanças que a troca de artefatos materiais implica no modo pelo qual processamos nossa interação com as palavras, mas também como modificam os sentidos das palavras nesse sistema de ecologia midiática em que tanto pela transitoriedade dos dispositivos com por sua proliferação incessante, os conteúdos são disponibilizados para serem lidos em situações diversificadas (no museu, em casa ou na rua), afetando a percepção poética numa rede de sentidos que os conecta e individualiza. (BEIGUELMAN, 2007, p. 89)

Assim, diante da visão dos autores acima, verifica-se que Antunes a todo tempo remete ao/à ajuntamento/rizoma/crioulização, provocando o leitor a sair

do “mais do mesmo” e adentrar no “tudo novo”. Neste caso salienta-se que não deve-se confundir esse “novo” da poesia/videopoesia de Antunes com o inédito, pois antes deste autor, vários artistas se propuseram a inserir versos em suportes eletrônicos, ou mesmo, “abusaram” das possibilidades gráficas para a apresentação dos poemas:

> [...] para os escritores e artistas deste início de século XXI, o presente só é experimentado como um encontro falho, ‘ainda não’ ou um ‘já era’. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 12)

Ainda sobre este aspecto Fatorelli (2006, p.27) afirma:

> Pensar o atual se apresenta, de maneira bem diversa, como uma tarefa arriscada, que implica a consideração dos espaços complexos e dos tempos múltiplos [...]. (FATORELLI, 2006, p. 27)

Para Barthes (*apud* AGAMBEM, 2009, p. 58) o contemporâneo é o intempestivo. O novo, no caso da obra de Antunes, faz-se em relação às formas, às texturas, aos sons, aos signos/significados, ou seja, as composições que ele realiza e que na tela transformam-se em algo que não consegue-se relacionar em um primeiro momento a nada existente (enveredando para a primeiridade proposta por Peirce. Sobre esta vertente atesta Machado (2000, p.219):

> Um outro aspecto importante e mais complexo da poesia midiática é a sincronização da palavra-imagem com a palavra-som. A antologia *Nome* é a que mais avançou até agora nessa direção e isso talvez se deva ao fato de seu autor ser, ao mesmo tempo, poeta e músico, com larga experiência nas duas áreas simultaneamente. Alguns poemas que compõem essa coletânea chegam a propor soluções bastante ricas de relação, composição, movimento e metamorfose entre os sistemas plástico e sonoro ou entre as dimensões escrita e oral das palavras. (MACHADO, 2000, p. 219)

Pela pluralidade experimentalismo e originalidade apresentada em *Nome*, resolveu-se analisar o suporte videográfico, que contém trinta videopoemas. Mas vale ressaltar que a questão da palavra/som/imagem/velocidade é central nos três vídeos ora selecionados. Ao eleger o vídeo como objeto central deste. Para tanto, o processo tradução intersemiótica proposto por Plaza (2013) é de extrema importância neste âmbito. Entendendo que a obra *Nome* é formada por três suportes (livro, CD e vídeo), que ora funcionam de forma independente, mas que podem ser comparados entre si. O próprio Arnaldo Antunes define[xxi] o livro *Nome* como um roteiro para acompanhar o vídeo:

> O livro *Nome* acompanha o homevídeo e funciona como um roteiro deste, com versões gráficas coloridas dos vídeos, além das respectivas fichas técnicas. (ANTUNES, s. d., s. p.)

Revelando outros gestos, outros sons, outras palavras a serem investigadas.

Nome "poetiza" assuntos densos e/ou leves e em tom meio que "displicente", ao sabor da sutileza de uma criança revela uma obra em que a palavra é o centro, mas que não menospreza o som e/ou as imagens. Dessa forma, o objetivo geral desta tese é: analisar *Nome* (2006) através de uma perspectiva intersemiótica e interdisciplinar, para que se alcance tal proposta, os objetivos específicos centram-se em: compreender os processos tecnológicos, estéticos e específicos do vídeo e a relação do mesmo com a poesia; examinar os temas contidos no objeto em análise sob uma visão cultural, midiática, artística e literária; Empreender uma análise entre a palavra, a imagem e a voz em *Nome*, fazendo uma análise comparativa entre poemas e videopoemas.

A análise de *Nome* pretende mostrar como a poesia pode dialogar de forma fecunda com as diversas ferramentas posta à disposição do poeta, sejam elas: livro, CD ou vídeo. Por meio desse raciocínio observa-se a obra de Arnaldo Antunes e como esta apresenta-se através de uma análise que busca compreender a superfície textual, e para além dela, de extrema relevância em sua obra. Embora Antunes utilize bastante a palavra em seus poemas, inclusive sob a forma da escrita, a questão da palavra em sua poesia não é tanto de ausência, como alguns críticos apregoam quando o assunto é videopoesia, mas o que se pode comprovar em seu trabalho é um movimento intersemiótico. A pertinência deste estudo evidencia-se pela

necessidade de análise da poesia em suas várias possibilidades expressivas.

Por se tratar de uma temática que envolve os meios e seus potenciais técnicos, estéticos e sociais, merecendo ser problematizada, socializada e discutida pelos estudos literários. O projeto de Antunes estimula o debate sobre as textualidades no mundo contemporâneo, a criação de novos procedimentos expressivos e os usos da literatura para além de um plano estritamente literário, o que remete à leitura dos diferentes tipos de signos e aos modos como eles se integram em novos suportes. O estudo deste objeto faz-se importante por tentar elucidar as possibilidades comunicativas e criativas da poesia em vários meios-suportes.

Percebe-se, por meio das análises, que a videopoesia apresenta-se dentro do contexto social, marcado pelas desigualdades, pelo efêmero; pelos fluxos, pela desterritorialização (GUATTARI, 2008), mudanças identitárias (HALL, 2006). Sempre observando a imagem, a palavra e a oralidade, mediada pelo vídeo.

Nome um projeto que inova não apenas por ser multimídia, mas que subverte língua e ainda faz uma combinação performance, música, vídeo e fotografia misturam-se de uma forma harmoniosa. Em *Nome* cabem investigações, sensações, indagações, estranheza, risadas, Nomes e também aquilo que não se consegue nomear. O vídeo é composto por trinta videopoemas sob os títulos: *Nome* (1min47s); *Carnaval* (1min38s); *Acordo* (1min08s); *Fênis* (1min28s); *Não tem que* (0.54s); *Pessoa* (0.55s); *Cultura* (2min46s);

Dentro (1min3s); *Pouco* (1min36s); *Nome não* (1min36s); *Soneto* (1min42s); *Sol ouço* (55s); D*ireitinho* (2min41); *Ar* (5min); *Campo* (0.45s); *Diferente* (4min03s); *E só* (3min17s); *Entre* (1min32s); *O macaco* (1min49s); *Luz* (1min10s); *Imagem* (31s); *Água* (55s); *Armazém* (52s); *Tato* (2min31s); *Agora* (1min23); *Mesmo* (55s); *ABC* (55s); *Se não se* (1min31s); Wherever (55s); A*lta noite* (3min39s).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Nome* pode-se observar a diversidade, as rupturas, seus pontos legíveis e "ilegíveis", as ranhuras, as rasuras, a intensa mistura do som, da voz, do movimento, da imagem, da música, do silêncio. Sabe-se, por meio das observações feitas neste estudo, que a poesia de Antunes que é inclassificável, estaria entre em uma zona entre o rizoma e a crioulização, ou seja, entre caminhos, trilhos e nós, sem início, nem fim e sob o domínio de uma poesia do agora, da contemporaneidade, de terreno fronteiriço.

A produção poética de Arnaldo Antunes percorre caminhos distintos e, ao mesmo tempo, imbricados a exemplo: da *Estranheza*, *Ironia*, *Nosense*, *Mistura de outras artes*, *Tradução Intersemiótica* e uma poesia que conflui para todos os meios (livros, áudios, tela).

As particularidades da obra de Antunes demonstram a força da originalidade poética deste autor, e sobre esse traço é importante tecer algumas considerações. Sendo assim, o que se vê na poesia de Arnaldo Antunes é um alto grau de "sofisticação" e ao mesmo tempo uma forte

tendência a recorrer aos meios das massas, com uma voz, uma letra e/ou uma imagem que personificam essas massas. A força dessa poesia provém dos signos, das misturas, dos enlaces e desenlaces, da "brincadeira-séria" com a língua, da intensidade e principalmente da estranheza, mas segundo Compagnon (2001, p. 262): "A perplexidade é a única moral da literatura.".

Nos percursos trilhados por meio desta pesquisa, mostrou-se que a arte de Arnaldo Antunes e, mais especificamente, a poesia produzida por este autor não é "algo" que se possa classificar (mas quem ousaria fazê-lo?) como um novo, nem mesmo foi isto que se objetivou neste estudo. O que "salta aos olhos" na poesia deste autor, ao menos o que se percebeu e serviu de base para a produção deste estudo, é a originalidade, o tom pueril e o *no sense* aliados a exploração da linguagem, ou, para melhor "classificar", dos signos que vivem em constante processo de misturas e mudanças em sua poesia/videopoesia. Dessa forma, Antunes seria, então, uma espécie de condutor da palavra escrita e para além dela, em um trabalho de costuras e rupturas, de rabiscos, da incompletude e do exagero.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. DVD realizado por Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. Contém 31 videopoemas (49min59s). Produzido e distribuído no polo Industrial de Manaus por Sonopress Rimo da Amazônia Indústria e Comér-

cio Fonográfico Ltda. Sob licença da Sony BMG Music Entertainment (Brasil), 2006.

BEIGUELMAN. Giselle. *Livrídeos*: vídeo e literatura nos anos 80 e 90. IN: MACHADO, Arlindo. Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiros. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

COMPAGNON, Antonie. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. 5. reimpressão. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A Editora, 2006.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 5. ed. São Paulo: Editora Senac, São Paulo 2000.

PEIRCE, Charles. Sanders. *Semiótica*. 4. ed. Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Capítulo 15

TER UMA PELE BRANCA ERA UM ESCUDO, UM SALVO-CONDUTO[xxii]: A violência cotidiana sobre os corpos negros em *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus

Edinage Maria Carneiro da SILVA
UFBA-PPGLITCULT – *edinagecarneiro@gmail.com*

RESUMO: *Diário de Bitita* (1986), de Carolina Maria de Jesus, nos leva a pensar em diversas formas de violência contra os corpos negros e suas produções, a primeira delas sofrida pelo próprio texto caroliniano, que nos chega numa versão distante da escrita original, configurando, senão total, mas em grande parte, do nosso ponto de vista, uma "pilhagem epistêmica" (Cf. Freitas, 2022). Nosso objetivo, ao estudarmos este texto caroliniano, é levantarmos algumas das diversas e repetidas formas de aviltamento da pessoa negra, que a empurram para fazer parte das estatísticas mais deploráveis e negativas. Um rápido levantamento e são encontrados: subnutrição, fome, desemprego, exploração de mão de obra, ausência ou baixíssima escolarização, exploração sexual de mulheres, discriminação, violência contra a mulher, acusações indevidas, maus tratos, violência policial contra homens e mulheres negros/as. Todas essas violências sofridas ou presenciadas por Carolina Maria de Jesus, na sua infância e juventude, períodos contemplados na obra, irão acompanhá-la na idade adulta, ainda que ela consiga penetrar no mundo

das letras, provocando fissuras no cânone literário. Para nossa leitura, apoiar-nos-emos nos conceitos de interseccionalidade (AKOTIRENE, 2021), necropolítica (MBEMBE, 2020), dentre outros estudiosos, e discutiremos, ainda que brevemente, pautados no estudo de Nogueira (2021), o sofrimento psíquico de pessoas negras resultante do racismo. Este estudo nos leva a perceber a potência e atualidade da voz de Carolina Maria de Jesus, visto que continua a fazer eco na realidade de pessoas negras no Brasil de hoje.

PALAVRAS-CHAVE: violência; corpos negros; racismo.

Diário de Bitita está dividido em 22 capítulos, que podem ser lidos individualmente, como se fossem contos, embora resultem em um relato maior, que ocorre em uma ordem praticamente linear, da infância à juventude/idade adulta da escritora, quando ela chega à cidade de São Paulo, depois de passar por fazendas e algumas cidades do interior de Minas Gerais e do estado paulista, em busca de trabalho. A edição em português por nós utilizada aqui (Nova Fronteira, 1986) resulta de uma tradução do francês, língua em que foi publicado pela primeira vez (1982), visto que Carolina de Jesus, no afã de ver sua obra publicada, entregou os originais a alguns jornalistas que a entrevistaram pouco antes de sua morte em 1977. Esse fato nos leva a pensar inicialmente na violência sofrida pelo próprio texto caroliniano, que nos chega numa versão distante da escrita original, configurando, senão total, mas em grande parte, do nosso ponto de vista, uma "pilhagem epistêmica", (Cf. Freitas, 2022). Isso porque é nítida e apropriação indevida de uma produção para

moldá-la aos interesses de um grupo econômico e socialmente privilegiado, no caso os editores, tanto franceses quanto brasileiros, interessados nos possíveis lucros que a publicação lhes renderia. Dessa atitude resulta um texto que se distancia da escrita original de Carolina de Jesus, embora mantenha temas que são caros à escritora.[xxiii]

Publicado após os diários anteriores, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960, pela Livraria Francisco Alves) e *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1961, pela mesma editora)[xxiv], *Diário de Bitita* traz narrativas que remontam a vivências da infância à adolescência, chegando também à idade adulta da escritora, nascida em 1914, 26 anos portanto após a assinatura da lei que extinguia a escravidão no país. Uma série de episódios figuram como objetos de análise do racismo que perpassa praticamente todas as relações entre as pessoas negras e as brancas, ocupantes de lugares e funções bem demarcadas socialmente. Dos registros da escritora emergem marcas das diversas formas da violência sofrida por ela, enquanto mulher negra e pobre, e por outras pessoas da sua convivência e condição social. Carolina de Jesus, desde a menina Bitita, apelido com que era tratada na infância por seus familiares, tinha consciência de que a cor de sua pele influenciava a forma como se via ou como era direcionada a se ver, bem como o tratamento a ela dirigido pelas outras pessoas, notadamente as brancas. Ainda criança, um dia pergunta à mãe se era bicho ou gente; à resposta da mãe de que era gente, ela faz uma contra pergunta: "– O que é ser gente? A minha mãe não respondeu." (JESUS, 1986, p. 10). O silêncio da mãe de menina como resposta à última pergunta é sintomático de alguém

que vive a agressão cotidiana do não reconhecimento enquanto ser humano, desde o período da escravidão, quando claramente as pessoas negras eram tratadas como objetos ou seres abjetos, incapazes, indolentes, preguiçosos, inferiores com relação às pessoas brancas. No pós-escravidão, não foram minimante integradas à sociedade: se libertas foram do cativeiro, continuaram vivendo os estigmas do regime que lhes oprimiu. Disso resulta a primeira violência sofrida pela pessoa negra, a do reconhecimento como um não ser, conforme sinaliza Slavutzky (2021, p. 20), ao apresentar *A cor do inconsciente: significações do corpo negro*, de Isildinha Baptista Nogueira:

> Para os negros, no entanto, o estranho inquietante é mais do que o reconhecimento de um eventual outro _ estranho _ em si mesmo: é o reconhecimento de tal condição de não ser. Ser negro não é uma condição genérica, é uma condição específica, é um elemento marcado, não neutro. O "ser negro" corresponde a uma categoria incluída num código social que se expressa dentro de um campo etnossemântico onde o significante "cor negra" encerra vários significados. O signo "negro" remente não só a posições sociais inferiores, mas também a características biológicas supostamente aquém do valor daquelas propriedades atribuídas aos brancos. (SLAVUTZKY, 2021, p. 20)

O temor vivido por pessoas negras quando convivem em ambientes nos quais têm a certeza de hostilização é constante. bel hooks fala do estado de alerta quando, na sua infância, circulava por ambientes controlados por

pessoas brancas; na ida à casa da avó, necessariamente, atravessava esses territórios:

> Na infância, diante da ausência de uma branquitude real, aprendi que para estar 'segura' era importante reconhecer o poder dos brancos, até mesmo temê-los e evitar encontrá-los. [...] o terror se tornava real quando eu ia da parte negra da cidade para uma área branca perto da casa de minha avó. Eu tinha que passar por essa região até chegar à casa dela. (HOOKS, 2019, p. 310-311)

Diversas formas de violência e hostilidades eram vivenciadas/presenciadas pela menina Bibita e pelas pessoas negras de sua infância. Da memória da Carolina de Jesus adulta emergem as histórias atravessadas pela negação de dignidade e cidadania mínima aos corpos negros, cuja identidade, muitas vezes, era negada a partir do nascimento, pois a maioria sequer era registrada civilmente ou, quando morria, tinha uma certidão de óbito lavrada em cartório.[xxv] No espaço intervalar entre a e(o)missão das certidões de nascimento e morte, uma vida de misérias, humilhações, privações, depreciações, discriminações... Ora, se ainda hoje o racismo persiste em nossa sociedade, imaginemos o quanto não eram fortes o preconceito e a discriminação contra as pessoas de pele negra que viveram aquelas primeiras décadas do século XX, naquela "cidadezinha qualquer" e seu entorno, nas Minas Gerais, em um país onde prevaleciam (prevalecem) antigas práticas de exploração da população negra. Desde o século XIX, quando a própria ciência avalizava a

"superioridade" de alguns seres humanos, a partir de características físicas e determinantes biológicos, em detrimento de outros seres, o racismo constitui tecnologia de sustentação de toda sorte de violência contra os corpos ("diferentes") das pessoas negras. E ainda hoje continua a produzir violências, incluindo as de ordem psíquica, para as quais Beatriz Nascimento já chamava a atenção na década de 1970:

> Todas essas agressões não resolvidas, todo o recalque de uma História ainda não escrita, ainda não abordada realmente, fazem de nós uns recalcados, uns complexados. Não afirmo isto empiricamente, a psicologia prova teoricamente que os complexos existem em todos os homens, enquanto recalques, o não resolvido existir. (NASCIMENTO, 2006, p. 96)

Ao longo do *Diário de Bitita*, observam-se diversas e repetidas formas de aviltamento da pessoa negra, que a empurram para fazer parte das estatísticas mais deploráveis e negativas. Um rápido levantamento e encontramos: subnutrição, fome, desemprego, exploração de mão de obra, ausência ou baixíssima escolarização, exploração sexual de mulheres, discriminação, violência contra a mulher, acusações indevidas, maus tratos contra pessoas negras... Dentre as violências denunciadas por Carolina Maria de Jesus, a violência policial contra homens e mulheres negros/as se destaca. Para ilustramos, recorremos ao texto:

> E se o doutor Oliveira que estudou em Coimbra dissesse:
>
> – Negro ladrão... – aquilo ia transferindo-se de boca em boca. E aquele negro, sem nunca ter roubado, era ladrão. [...]
>
> Quando havia um conflito, quem ia preso era o negro. Em muitas vezes o negro estava apenas olhando. Os soldados não podiam render os brancos, então prendiam os pretos. Ter uma pela branca era um escudo, um salvo-conduto. (JESUS, 1986, p. 53)

> E os anos foram passando. O que preocupava era a infelicidade dos pretos. Quando ocorria um crime ou um roubo, os pretos era os suspeitos. Os policiais prendiam. Quantas vezes eu ouvia os maiorais dizendo:
>
> – Negros ladrões, negros ordinários. (JESUS, 1986, p. 92)

Ter a pele branca era ter um escudo, era estar isento de qualquer suspeita, acusação ou punição, ao passo que sendo o contrário, ou seja, sendo o indivíduo portador de uma pele negra, sobre ele recaiam as arbitrárias suspeitas, acusações, punições. Inexistiam as garantias de defesa ao negro: o fato de ser negro lhe tirava quaisquer direitos, até mesmo o de continuar vivo. E Carolina reproduz as cenas de abuso do poder e promoção da morte de pessoas negras, corroborando com a ideia de que a violência que se imprime sobre o corpo negro resulta da visão dele como o não ser, aquele que difere do padrão da branquitude. (Cf. NOGUEIRA, 2021)

Segundo Akotirene (2021, p. 62), "[...] a interseccionalidade nos mostra como e quando mulheres negras são discriminadas e estão mais posicionadas em avenidas identitárias que farão delas vulneráveis à colisão de estruturas e fluxos modernos.". A partir dessa chave, podemos pensar a situação de Carolina Maria de Jesus e sua mãe, que a criou sozinha, enfrentando toda sorte de preconceito e discriminação que recaiam sobre ela e sua filha. A conjunção dos fatores negra, pobre, desempregada, mãe solteira a empurravam, bem como a filha, a constantes situações de desrespeito e violência. A prisão das duas, por exemplo, se explica pelo cruzamento desses fatores. Carolina, a filha, é acusada de ler o livro de São Cipriano[xxvi] e, ao tentar se defender, é acusada de desacato à autoridade, ainda que na ausência desta; quando a mãe tenta defender a filha, lhe é dada também voz de prisão.

Ler é uma iniciativa de emancipação; assim há quebra com as expectativas de comportamento das pessoas negras, principalmente em se tratando de uma mulher, num gesto performático de afrontamento ao poder da branquidade. É necessário que se puna a "transgressão" feminina negra. Na cadeia, onde ficam presas durante cinco dias, ela e a mãe passam por maus tratos físicos e morais, sem direito nem a alimentação. Diante da truculência policial, só lhes restou a boa vontade (rara com relação a elas) de um parente que pagou fiança para que tivessem a prisão suspensa.

Outra prisão injusta ocorre quando Carolina, trabalhando em uma casa como doméstica, é acusada de ter roubado certa quantia em dinheiro de um padre, sobrinho dos donos casa. Sem qualquer cuidado, averiguação

ou interrogatório, ela é presa e, no momento em que começaria a ser espancada, telefonam à delegacia, noticiando que o dinheiro aparecera na carteira de cigarros do padre. Este desejaria desculpar-se com ela, mas a família interveio: "[...] não consentiu dizendo que negro tem a mentalidade de animal." (JESUS, 1986, p. 144). Diante desse fato, a constatação: "Compreendi que todos os pretos deveriam esperar por isso." (JESUS, 1986, p. 144). Ou seja, a escritora já internalizara que, [...] "além da precarização da vida, motivada por constantes dificuldades e escassez de recursos para sobrevivência, as pessoas negras são constantemente expostas a uma violência estrutural, 'legitimada' pelo racismo." (MBEMBE, 2020, p. 27).

São registradas as impressões sobre a morte, sem justificativa, por um policial, de um homem negro denominado pela autora de "baiano". O policial se vangloria de sua boa pontaria que resultou na morte instantânea da pessoa e a escritora se pergunta: "Quem vai chorar por ele? Ele não brigou, não xingou, não bebeu pinga. Não havia motivos para matá-lo. Quando o delegado chegou, olhou o morto e mandou sepultá-lo. E tudo acabou-se." (JESUS, 1986, p. 112). Há que se observar que o extermínio pelo Estado, (ainda hoje), de certos indivíduos é prática que se tem banalizado, já que,

> De regra trata-se de uma morte a quem ninguém se sente obrigado a reagir. Em vista desse tipo de vida ou desse tipo de morte ninguém sente nenhum senso de responsabilidade ou justiça. O poder necropolítico opera por uma espécie de reversão entre a vida e a morte, como se a vida não fosse outra coisa senão o veículo da morte. (MBEMBE, 2020, p. 68).

A violência física leva ao sofrimento psíquico. A constatação de ser portadora de uma pele negra instala o terror, o medo, na psiquê da pessoa negra. Os agentes do Estado são brancos, ao passo que o homem assassinado e a narradora são pessoas negras, realidade com a qual se defronta cotidianamente e a leva a temer o embate com as pessoas brancas: "Eu fiquei com medo dos brancos e olhei a minha pele preta. Por que será que o branco pode matar o preto?" (JESUS, 1986, p. 113).

Ao estudar o sofrimento psíquico de pessoas negras resultante do racismo, Isildinha Nogueira conclui que "[...] a alienação que resulta de um longo período histórico de subordinação e humilhação faz com que os negros padeçam de um terrível sentimento de inferioridade, que chega até mesmo ao ódio em relação à sua condição de 'pessoa negra'." (NOGUEIRA, 2021, p. 132). São inúmeras as ocorrências no *Diário de Bitita* em que se percebe que o comportamento das pessoas negras tende a agradar as de pele clara, ainda que isso lhes custe grande sofrimento. Ao rememorar, por exemplo, o diálogo entre a mãe e uma futura patroa fazendeira branca, lembrando que a mãe nascera depois da *Lei do Ventre Livre* (Lei n. 2.040, de 28 de setembro de 1871) e via as pessoas brancas como superiores ("donas do mundo"), registra que, ao responder a uma pergunta da mulher, a mãe o faz com voz trêmula, porque "[...] a presença de um branco a atemorizava." (JESUS, 1986, p. 133). Evidencia também que, quase sempre, as respostas de sua mãe às perguntas ou abordagens de pessoas brancas limitam-se aos enunciados: "Sim, senhora, sim senhor." (JESUS, 1986, p. 133).

Subentende-se que as repostas discursivas/argumentativas deveriam ser abafadas, recalcadas, porque o corpo atravessado pelo racismo é um corpo que sucumbe a um sentimento de exclusão e vergonha de si mesmo. E assim acontece porque "O negro é atravessado pelas construções desse imaginário centrado na inferioridade, que tem como efeito, para ele, desde o autodesprezo até a autodegradação, por colocarem em xeque sua inteligência, beleza e potencial." (NOGUEIRA, 2021, p. 152). Em síntese, como nos lembra Fanon (2020, p. 31), com relação ao uso da linguagem pelo negro: "O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro se comporta de modo diverso com um branco e com outro negro."

NA (DIFÍCIL) TENTATIVA DE CONCLUIR...

A escritora Carolina Maria de Jesus foi a protagonista da exposição "Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros", no Instituto Moreira Salles (IMS), em São Paulo, no período de 25 de setembro de 2021 a 3 de abril de 2022. Visitar essa exposição, por duas vezes em janeiro de 2022, me levou a perceber a potência e atualidade do texto de Carolina de Jesus, visto que, ao adentrar e sair do IMS, percebi que um lamentável espetáculo da miséria, que talvez já tenha virado lugar comum em várias cidades grandes do nosso país, recepcionava os visitantes. Pessoas em situação de rua, estendidas nas calçadas ou implorando alimento ou algum trocado, ao longo da famosa Avenida Paulista, me davam a dimensão de atualidade do pensamento da escritora e do quanto vozes como a dela são necessárias para pensarmos as diferentes

formas de violência, desigualdades e invisibilidade a que muitos estão sujeitos no Brasil.[xxvii] Ao concluir o *Diário de Bitita*, a escritora narra sua chegada, aos 22 anos de idade (Cf. FARIAS, 2018), à cidade onde viverá no *Quarto de despejo*, e registra: "São Paulo deve ser figurino para que este país se transforme num bom Brasil para os brasileiros." (JESUS, 1986, p. 206). E os brasileiros a que se refere Carolina Maria de Jesus certamente são todos, inclusive as pessoas negras, ainda hoje muitas vezes vilipendiadas em seus direitos básicos, vítimas de toda sorte de preconceitos, vivendo em situações limítrofes, desassistidas ou assistidas precariamente pelo Estado, quando não assassinadas por este, na maioria das vezes, por dúbias e frágeis justificativas.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; editora Jandaíra, 2021.

FANON, Frantz. *Pela negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu editora, 2020.

FARIAS, Tom. *Carolina*: uma biografia. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

FERNANDEZ, Raffaella Andréa. Vários "Prólogos" para um Journal de Bitita/ Diário de Bitita ou Por que editar Carolina? *In: Scripta*, Belo Horizonte, v. 18, n. 35, 2º sem. 2014, p. 285-292. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/8819. Acesso em: 01 jun. 2022.

FREITAS, Henrique. Pilhagem epistêmica. *In*: MATOS, Doris Cristina Vicente da Silva; SOUSA, Cristiane Maria Campelo Lopes Landulfo de (Orgs.). *Suleando conceitos e linguagens*: decolonialidades e epistemologias outras. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022. p. 305-312.

HOOKS, bell. Representações da branquitude na imaginação negra. *In*: HOOKS, bell. *Olhares negros*: raça e representação. Trad. de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019, p. 294-315.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2020.

SP: POPULAÇÃO em situação de rua cresce 31% em dois anos, mostra Censo. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2022-01/populacao-de-rua-cresceu-31-em-dois-anos-indica-censo. Acesso em: 15 de maio 2022.

NASCIMENTO, Beatriz. Por uma história do homem negro. *In*: RATTS, Alex. *Eu sou atlântica*: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 93-98.

NOGUEIRA, Isildinha Batptista. *A cor do inconsciente*: significações do corpo negro. São Paulo: Perspectiva, 2021.

SLAVUTZKY, Abrão. Apresentação. *In*: NOGUEIRA, Isildinha Batptista. *A cor do inconsciente*: significações do corpo negro. São Paulo: Perspectiva, 2021, p. 17-22.

Capítulo 16

À PRIMEIRA VISTA: A representatividade feminina nas capas de livros infantis vinculados ao clube de assinatura *Minha Pequena Feminista*, sob a ótica da gramática do *design* visual

Jaíne Reis MARTINS
UNIFAL-MG– *jaine.martins@sou.unifal-mg.edu.br*

Flaviane Faria CARVALHO
UNIFAL-MG– *flaviane.carvalho@unifal-mg.edu.br*

RESUMO: Diante da recente proeminência de estudos feministas integrados à literatura e de sua repercussão nos clubes de assinaturas, especificamente nos infantis, torna-se interessante observar a utilização das obras vendidas por estas empresas, visto que elas ganham espaço em diferentes contextos educacionais. Dentre os clubes de assinatura de livros infantis, destaca-se o Minha Pequena Feminista, cujos principais objetivos vão além do incentivo à leitura, visando à formação de meninos longe do machismo e ao empoderamento de garotas. Neste sentido, o objetivo desta pesquisa é analisar como a igualdade de gênero é representada nas capas de dez livros infantis do referido clube, a partir dos recursos semióticos multimodais escolhidos. Para tanto, recorreu-se aos pressupostos teóricos da Semiótica Social Multimodal (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996) que entende a linguagem como um sistema semiótico de escolhas, não se restringindo apenas ao modo semiótico linguístico, mas também a outros modos semióticos, como o

modo visual. Quanto às categorias de análise, adotou-se as metafunções visuais propostas pela gramática do design visual, precisamente os significados representacionais e interativos. Os resultados parciais da pesquisa apontam para três recorrências principais: o contato de oferta estabelecido entre os atores da imagem e os leitores; o uso do plano geral, permitindo ao espectador observar os participantes e detalhes do contexto no qual se encontram; e a ausência de escolha da cor rosa para representar figuras femininas nas obras.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica social multimodal; gramática do design visual; literatura infantil; igualdade de gênero; capas de livros.

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, tem havido um crescente interesse em se estudar a representação feminina nas obras infantis. Pesquisas recentes com esse enfoque têm apontado para a construção da imagem do feminino como vítima de um padrão de beleza (MARQUES, 2021), outras nos apresentam a quebra dessas expectativas e o rompimento com estereótipos femininos (BOLTEN, 2019) e, ainda, evidenciam a contribuição da literatura infantil feminina para a construção de uma nova forma de se pensar a sociedade, propondo uma nova mentalidade (PONDÉ, 2000).

De acordo com Fróis (2020), a construção da expressão de gênero perpassa por diversas linhas de tensão em constante operação, por haver diferentes discursos e modos de ser homem e mulher sobre os

quais as crianças são expostas. Além disso, a autora salienta a importância da escola nesse processo.

> No ambiente escolar, a criança encontra discursos diversos a se aglomerarem no processo dialógico: os ditos das famílias, das educadoras, os que estão presentes nas atividades realizadas, nas práticas do brincar, na relação com outros meninos e meninas. (FRÓIS, 2020, p. 13)

No que diz respeito às normas que regem o âmbito escolar, é relevante abordar a *Lei de Diretrizes e Bases da Educação* (LDB)[xxviii], que dispõe em seus incisos os princípios pelos quais o ensino deve ser baseado. Nessa perspectiva, a LDB define que deve haver pluralismo de ideias e concepções pedagógicas; liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber; bem como a vinculação entre a educação escolar, o trabalho e as práticas sociais.

No âmbito da educação infantil, por sua vez, é pertinente notar as *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil* (DCNEI). Os seus princípios apontam para novas formas de se construir subjetividade e o rompimento com as formas de dominação, dentre elas, a dominação de gênero.

Sob a perspectiva teórica da Semiótica Social Multimodal, é possível destacar alguns estudos centrados na temática da expressão de gênero em artefatos voltados para o público infantil. Caldas-Coulthard e

van Leeuwen (2010), por exemplo, buscam entender como os brinquedos representam seres humanos enquanto "atores sociais", como eles mesmos nomeiam ou transmitem significados de gênero.

Nesta seara, os estudos de Gualberto e Pimenta (2019) abarcam as representações do feminino nas seguintes protagonistas da Disney: Elsa, de Frozen: uma aventura congelante (2014); Merida, de Valente (2012) e Moana, de Moana: um mar de aventuras (2017). A partir da construção do feminino nessas obras atuais, elas tecem uma comparação com animações clássicas como *Branca de Neve e os Sete Anões*, *A Gata Borralheira* e *A Bela Adormecida*.

Diante de pesquisas com recentes discussões a respeito da temática, esse estudo mostra-se relevante por colaborar com a ampliação das investigações no contexto brasileiro, devido à existência de poucos estudos que contemplem a interface entre Semiótica Social, Multimodalidade e Representação Feminina no âmbito da Literatura Infantil.

Para tanto, serão analisadas dez capas de livros infantis selecionados pela curadoria do clube de assinatura *Minha Pequena Feminista*, encontrados a partir do tema "Igualdade de Gênero", disponível pelo filtro do site do referido clube[xxix]. As capas dos livros analisadas podem ser vistas na Figura 1 abaixo:

Figura 1 – Corpus de análise.

Editora Caqui, 2020 | Editora Saíra Editorial, 2021 | Editora Brinque-Book, 2007 | Editora Brinque-Book, 2020 | VR Editora, 2019

Cai-Cai Editora, 2021 | Editora Inverso, 2020 | Metanoia Editora, 2016 | Editora Boitatá, 2016 | Editora Pallas, 2017

Fonte: site “Minha Pequena Feminista”.

A pergunta norteadora das análises é: como a igualdade de gênero é representada nas capas desses livros, a partir dos recursos semióticos multimodais escolhidos?

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE GÊNERO, FEMINISMO E EDUCAÇÃO

Os estudos sobre representação feminina no contexto infantil apontam para diferentes perspectivas teóricas. Dessa forma, torna-se relevante evidenciar o que se entende por construção de gênero e por feminismo, a fim de compreender a questão abordada.

Ao pesquisarem sobre a representação da mulher em uma coleção de livros didáticos aprovada pelo *Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) de Língua Inglesa*, Silva Titoto *et al.* (2021) concluíram que as políticas públicas brasileiras controlam o dis-

curso de verdade sobre a mulher, evidenciando estereótipos femininos por meio da quantidade de ocorrências na coleção analisada.

Utilizando o conceito de gênero proposto por Joan Scott – que caracteriza o gênero como "[...] um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e [...] uma forma primária de dar significado às relações de poder [...]" (SCOTT, 1995, p. 85) –, as autoras afirmam que as obras não deveriam regular, controlar ou ideologizar o ensino e a aprendizagem, mas sim proporcionar a reflexão e o debate sobre os direitos e deveres das mulheres.

Levando em consideração as propostas de ampliação do pensamento não-sexista, torna-se pertinente entender as mudanças, as novas demandas, os enfrentamentos e as contradições vivenciadas nos últimos 30 anos pelo feminismo brasileiro como movimento social. Costa (2006), por considerar que o feminismo brasileiro não acontece isolado do movimento mundial, traça a linha de surgimento do feminismo no contexto do Iluminismo e das ideias da Revolução Francesa e Americana:

> O movimento feminista, apesar de inserir-se no movimento mais amplo de mulheres, distingue-se por defender os interesses de gênero das mulheres, por questionar os sistemas culturais e políticos construídos a partir dos papéis de gênero historicamente atribuídos às mulheres, pela definição da sua autonomia em

> relação a outros movimentos, organizações e ao Estado, e pelo princípio organizativo da horizontalidade, isto é, da não-existência de esferas de decisões hierarquizadas. (ÁLVAREZ, 1990, p. 23 *apud* COSTA, 2006, p. 54)

Considerando a intersecção entre as reflexões sobre feminismo e gênero aqui citadas, é possível concluir que as demandas atuais do movimento giram em torno do combate à desigualdade de gênero presente em diferentes pontos da sociedade: na representatividade política (histórica e que se mantém), na desigualdade salarial em relação a homens que realizam o mesmo trabalho, nas estatísticas de violência contra a mulher, nos padrões de beleza e na forma de educar meninas e meninos.

Diante das pautas propostas pelo feminismo e das reflexões sobre gênero aqui citadas, faz-se necessária a investigação dessas questões sob o viés educacional. Ou seja, em se tratando de educação para a igualdade de gênero, o que os educadores propõem sobre o tema e o que se tem abordado por estas áreas temáticas.

Freire (1996), em *Pedagogia da Autonomia*, orienta os docentes a ensinarem os alunos a "pensar certo", o que, nas palavras do pensador, significa ter capacidade de conhecer o mundo e deixar essa característica transparecer perante os alunos. Em outras palavras, "pensar certo" para Paulo Freire é não estar certo de certezas, mas sim da busca incessante pelo conhecimento, e rejeitar toda forma de discriminação:

> Faz parte igualmente do pensar certo a rejeição mais decidida a qualquer forma de discriminação. A prática preconceituosa de raça, de classe, de gênero ofende a substantividade do ser humano e nega radicalmente a democracia. (FREIRE, 1996, p. 36)

Nesse sentido, Moreno (1999) afirma que meninas e meninos vão às escolas marcados por experiências vividas em casa, na comunidade, nos espaços não-formais de ensino, que os levam a criar para si uma imagem particular do mundo, influenciados pela sociedade em que estão inseridos.

Para a autora, o sexismo se faz presente no cotidiano escolar por meio de ações, seja nas linguagens dos livros (verbal e não-verbal), nos discursos presentes neste espaço, nos currículos escolares historicamente selecionados, nas definições de gênero, na diferenciação de papéis de gênero em atividades esportivas, etc.

Com base nessa reflexão, a autora salienta a importância da publicação de livros não-androcêntricos[xxx] – incentivando as mulheres a escreverem –, e de se pressionar para que se exerça um controle eficaz dos traços sexistas presentes nas obras.

Sob essa ótica e considerando a importância publicação de livros não-sexistas, conforme explicitado por Moreno (1999), este artigo contempla um tema e uma pauta específica do feminismo atual, ao se de-

bruçar sobre o entendimento da igualdade de gênero na forma de educar meninas e meninos leitores.

SEMIÓTICA SOCIAL MULTIMODAL E SUAS CATEGORIAS DE ANÁLISE

A análise semiótica realizada neste trabalho recorre às categorias propostas pela Gramática do Design Visual (GDV) concebida por Kress e van Leeuwen (1996), que consiste em um método de análise descritiva e sistemática para estruturas visuais. Os autores partem da noção de texto com um fenômeno multimodal, isto é, harmonicamente integrado por outros modos semióticos para além do verbal, a fim de produzir um determinado sentido. Desta perspectiva, concebem a linguagem visual como um sistema de produções de significados, tal como as estruturas gramaticais, já que também desempenha funções comunicativas e representacionais em contextos socioculturais.

A GDV foi formulada com base na teoria da Linguística Sistêmica Funcional (LSF), proposta pelo linguista britânico Michael Halliday, na década de 1960. A LSF concebe a linguagem como uma semiose social, isto é, entende a língua como um sistema estratificado de significados que estão à disposição dos usuários para que possam realizar trocas e negociações de sentidos de modo, a fim de cumprir diferentes funções em contextos socialmente situados.

Halliday (1985) elabora a GSF identificando três principais funções da linguagem ou metafunções

(ideacional, interpessoal e textual), que são adaptadas por Kress e van Leeuwen (1996) na GDV para o modo semiótico visual, passando a chamar: representacional (por representar as experiências), interacional (por estabelecer as interações sociais entre os participantes) e composicional (por denotar a organização da estrutura visual e posições ideológicas).

Neste trabalho, será feito o uso apenas dos significados representacionais e interativos para o estudo da representação feminina disposta nas capas dos livros vendidos pelo clube Minha Pequena Feminista, já que interessa aqui verificar como as personagens das capas são representadas e interagem com a sua audiência, qual seja, jovens e crianças. Os significados representacionais expressam ações ou conceitos instanciados pelos participantes da imagem, por meio de estruturas narrativas ou conceituais, respectivamente. Já os significados interativos expressam diferentes tipos de interação e relações de poder entre os participantes da imagem e seus espectadores, por meio do contato visual (oferta ou demanda), da distância social (primeiro plano, plano médio ou plano geral) e do tipo de atitude (ângulos horizontais e verticais).

ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Em *Quem Disse?* (2020), de autoria de Caroline Arcari, voltado para leitores de faixa etária média de 0 a 5 anos, os participantes são coletivizados e a estrutura é narrativa, pois um menino e uma menina olham, de modo aparentemente curioso, para o título

do livro, em um cenário descontextualizado, de fundo amarelo. O contato é estabelecido por meio de oferta, ou seja, os participantes representados são elementos de contemplação. A distância social está em primeiro plano, acentuando a aproximação entre eles e o espectador, e a atitude acontece por meio ângulo frontal e igual para a menina da imagem, sugerindo envolvimento. Já o menino é representado por meio do ângulo oblíquo e igual, indicando distanciamento. Aqui é importante ressaltar a suposta relação de superioridade sugerida pelo menino em relação à menina. Enquanto ele figura no canto superior direito da página, ela aparece no canto inferior direito.

Em *Malu Brinca de Quê* (2021), de autoria de Nanda Mateus e Raphaela Comisso, voltado para assinantes de faixa etária média de 0 a 5 anos, as participantes são coletivizadas e a estrutura é narrativa, pois elas executam a ação de brincar na árvore. O contato é estabelecido por meio de oferta, isto é, as participantes representadas são elementos de contemplação. A distância social é mais impessoal, devido ao uso do plano geral, destacando o cenário no qual as participantes se encontram. Em termos de atitude, a menina é mostrada por meio do ângulo frontal, sugerindo envolvimento. A boneca, personagem secundária, é representada por meio do ângulo oblíquo, sugerindo seu envolvimento com a participante principal. Portanto, o enfoque aqui é dado à ação delas em brincar juntas em uma árvore, inclusive de cabeça para baixo.

Já em *Clara* (2007), escrito por Ilan Brenman e Silvana Rando, cuja faixa etária média também é de

0 a 5 anos, os participantes são coletivizados e a estrutura é, majoritariamente, conceitual, pois mesmo que a menina representada esteja com uma fita métrica em mãos, o que poderia sugerir a ação de medir, as personagens estão "posando" para a imagem. O contato é estabelecido por meio de demanda, ou seja, os olhares dos participantes esperam algo do espectador. A distância social está em plano geral, ressaltando o contexto no qual se encontram e o ângulo frontal na atitude das personagens indica envolvimento. Cumpre sublinhar aqui que Clara é mostrada em condição de igualdade com a girafa, na mesma altura dela.

A obra *Eu sou uma menina!* (2020), de Yasmeen Ismail, é entregue pelo clube aos assinantes de 0 a 3 anos. A personagem representada em sua capa é individualizada e a estrutura é narrativa, pois ela emite uma fala por meio de processo verbal e se utiliza de uma circunstância de meio (instrumento musical) para realizar uma ação. O contato é constituído por meio de oferta, sugerindo a contemplação da participante da imagem, e a distância social acontece em plano geral, destacando o ambiente no qual ela se encontra. Quanto à atitude, a participante é mostrada por meio do ângulo oblíquo, como se o mundo dela não posse o mesmo do espectador.

No livro *Grandes Mulheres que Fizeram História* (2019), escrito por Kate Pankhurst e voltado para leitores com faixa etária média de 8 anos, as participantes são coletivizadas e a estrutura é narrativa. Ou seja, cada participante está praticando uma ação na imagem. O contato é estabelecido pela oferta, sugerin-

do a contemplação das figuras representadas ao leitor. Combinado à ideia de contemplação, o produtor da imagem fez uso do plano geral e ângulo oblíquo sugerindo distanciamento entre os mundos das participantes e do espectador.

Em *A Menina que Amava as Plantas* (2021), de Xu Lu, voltado a leitores de faixa etária média de 6 a 12 anos, a participante é individualizada e a estrutura é conceitual, pois a menina não executa ações. O contato é de oferta, concordando com a estrutura, pois a menina se torna objeto de contemplação. A distância social acontece por meio do plano geral, ressaltando o ambiente verde no qual se encontra. O ângulo elevado indica que a figura representada é vista de cima, portanto, se torna pequena, integrada em meio à vegetação.

O livro que conta parte da história da filósofa neoplatônica *Hipátia*[xxxi] – denominado *Hipátia de Alexandria: A Matemática, Astrônoma e Filósofa Lendária* (2020), de Lindamir Salete Casagrande – tem a personagem individualizada e localizada ao centro da imagem. A estrutura é conceitual e contém um atributo simbólico (livro) podendo ser relacionado à ideia de conhecimento. O contato é de oferta, sugerindo a contemplação, e a distância social em plano médio suscita uma relação de mais afinidade a participante e o espectador. Ao ser mostrada por meio do ângulo oblíquo, não se permite que o mundo da participante representada coincida com o mundo do espectador.

A oitava obra analisada, *A Princesa e a Costureira* (2016), é de autoria de Janaína Leslão e indicada

a leitores de 9 anos para cima. As participantes são coletivizadas e a estrutura é narrativa, pois as personagens trocam olhares, evidenciando uma relação íntima por meio desse processo de reação transacional. Por meio do contato de oferta, o leitor é convidado a contemplar a representação. A distância social está em plano médio, indicando uma relação amigável, e o ângulo oblíquo, sinalizando o envolvimento entre as participantes representadas.

Por meio da estrutura conceitual, a penúltima obra, *As Mulheres e os Homens* (2016) de Equipo Plantel, vira objeto de contemplação. A obra é entregue a leitores de faixa etária média de 10 a 13 anos. Duas figuras, dispostas no centro da imagem, encaram o leitor por meio do contato de demanda e do ângulo frontal. O uso do plano geral parece, mais uma vez, cumprir a função de mostrar os participantes juntos, em situação de igualdade de com suas vestimentas contrariando padrões estabelecidos.

Para finalizar, *Princesas Guerreiras* (2017), de autoria de Janaina Tokitaka, contempla a faixa etária média de 9 a 13 anos. A estrutura é conceitual, pois a figura representada é simbólica e chama atenção por sua identidade desconhecida. Levando em consideração que a imagem representada se assemelha a um rosto, a distância social seria em primeiro plano e indicaria intimidade. Além disso, o ângulo seria frontal, sugerindo envolvimento.

CONCLUSÕES

Os resultados preliminares deste estudo permitem notar que o contato entre os participantes das

imagens e o espectador é estabelecido, majoritariamente, pela oferta, sugerindo o participante representado como objeto de contemplação. Essa característica excetua-se nas obras *Clara* (2007) e *As Mulheres e os Homens* (2016), que estabelecem o contato de demanda em relação ao espectador. Considerando que o feminismo atual demanda algumas atitudes das pessoas inseridas nos movimentos, seria relevante salientar a importância do uso desse recurso nas capas, já que as obras se propõem a cumprir com uma proposta de educação não-sexista.

A segunda característica recorrente nas capas é a ausência de escolha da cor rosa para representar figuras femininas nas obras. Essa ausência se dá tanto na composição da capa (cor de fundo, fonte etc.) quanto nos detalhes e vestimentas das figuras representadas.

Outro significado interativo prevalente nas obras é o de plano geral, permitindo ao espectador observar os participantes e os detalhes do contexto no qual se encontram. As exceções ocorreram em *Quem disse?* (2020), *Princesas Guerreiras* (2017); que foram representadas em primeiro plano, indicando intimidade; e em *Hipátia de Alexandria: A Matemática, Astrônoma e Filósofa Lendária* (2020) e *A Princesa e a Costureira* (2016), em que as participantes foram representadas em plano médio, indicando amizade.

Ademais, as capas de dois livros específicos se sobressaíram por conta de suas características singulares, convidando ao aprofundamento de sua interpretação. São elas: *Eu Sou uma Menina*! e *As Mulheres e os*

Homens. Em *Eu Sou uma Menina!*, publicado pela editora Brinque-Book, a atenção é voltada para a personagem principal da capa, individualizada, cuja caracterização não é identificável ao primeiro olhar, ou seja, não fica claro se é uma criança ou um animal, a figura parece uma criança com características zoomórficas. Sendo assim, o que essa "metamorfose" sugeriria? Nesta estrutura narrativa, cujo processo é verbal – por conta da escolha do balão de fala –, a escolha da faixa etária dessa obra nos chama atenção por variar muito e, principalmente, por ser entregue aos assinantes de zero a três anos, de acordo com o site do clube. Nesse caso, a dúvida seria o porquê dessa escolha.

Em relação à capa de *As Mulheres e os Homens*, publicado pela editora Boitatá, a atenção é voltada para a escolha das vestimentas que são "trocadas" de acordo com uma concepção binária de gênero, ou seja, masculino e feminino. Além disso, a escolha das cores em destaque, vermelho e verde, sugerem uma "desconstrução", algo que é, inclusive, citado na apresentação da obra disposta no site do clube: "[...] As mulheres e os homens é um livro instigante e de fácil compreensão, com uma paleta de cores que foge do já consagrado azul-para-meninos e rosa-para-meninas."[xxxii] Desse modo, uma possível resposta para as capas de *Eu Sou Uma Menina!* e *As Mulheres e os Homens* se mostrarem "mais ousadas" seria o fato de pertencerem a editoras com propostas mais "vanguardistas".

REFERÊNCIAS

BOLTEN, Vitória Tiggemann. Representações do feminino: a literatura infantil de guerra aos estereótipos de princesas ocidentais

clássicas. 2019. 53 f. TCC (Graduação). Curso de Pedagogia, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2019. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/199566. Acesso em: 8 fev. 2022.

BRANDÃO, Isaura de França. Protagonismo feminino na literatura infantil: implicações pedagógicas. 2019. 135f. Dissertação (Mestrado em Educação). Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/45781. Acesso em: 8 fev. 2022.

CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa; VAN LEEUWEN, Theo. Discurso crítico e gênero no mundo infantil: brinquedos e a representação de atores sociais. *Linguagem em (Dis)curso* – LemD, Tubarão, v. 4, n. Esp., 2004, p. 11-33. Disponível em: http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/0403/040301.pdf. Acesso em: 24 mar. 2022.

COSTA, Ana Alice Alcântara. O Movimento Feminista no Brasil: dinâmica de uma intervenção política. *In*: PISCITELLI, Adriana. MELO, Hildete Pereira de. MALUF, Sônia Weidner. PUGA, Vera Lúcia (Org.). *Olhares Feministas*. Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2006. p. 51-82. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000183200. Acesso em: 12 de out. de 2022.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*: Saberes Necessários à Pratica Educativa. 36. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FRÓIS, Érica Silva. A construção da expressão de gênero na infância: do gesto à palavra. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, v. 15, n. 2, p. 1-15, 2018. Acesso em: 23 mar. 2022. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/
Psicologia_FroisESi_1.pdf

GUALBERTO, Clarice; PIMENTA, Sônia. Representações do feminino em protagonistas da Disney® sob uma ótica multimodal a partir da Semiótica Social. *In*: GUALBERTO, Clarice; PIMENTA, Sônia. *Semiótica social, multimodalidade, análises, discursos*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019. p. 13-65. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/336884205_Representacoes_do_feminino_em_protagonistas_da_DisneyR_sob_uma_otica_multimodal_a_partir_da_Semiotica_Social. Acesso em: 28 de mar. 2022.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. Reading *Images*: The Grammar of Visual Design. London and New York: Routledge, 1996.

MARQUES, Ana Clara de Araújo. A ascensão da imagem do eu feminino na literatura infantil. 2021. 60 f. TCC (Graduação). Curso de Letras, Departamento de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2021. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/20539. Acesso em 8 fev. 2022.

MORENO, Montserrat. *Como se ensina a ser menina*. São Paulo: Moderna, 1999.

PONDÉ, Glória. Releituras do feminino na literatura infantil. *Vidya: Rio Grande do Sul*, v. 19, n. 33, p. 73-81, janeiro/junho, 2000. Disponível em: https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/VIDYA/article/view/536. Acesso em 8 fev. 2022.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. E*ducação e Realidade*, Porto Alegre, n. 16, v. 2, jul./dez., 1990.

SILVA TITOTO, Luciana Cristina; GUIMARÃES ASSIS DA SILVA, Bruna; RACHID OTAVIO MURAD, Carla R.; NASCIMENTO SALGADO, Renata. A representação da mulher em uma coleção de livro didático aprovada pelo PNLD de língua inglesa. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 147–165, 2021. DOI: 10.26512/les.v22i1.32411. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/32411. Acesso em: 19 out. 2022.

Capítulo 17

PERFORMANCE E EXPRESSIVIDADE LINGUÍSTICA D´*ELE, O TAL*! Os cordéis do trovador andarilho, *Cuíca de Santo Amaro*, percebidos sob a estilística de Bakhtin

Juliana Behrends de Souza CERQUEIRA
UFF / Colégio D. Pedro II – *jubehrends@gmail.com*

Gisele Arruda ECKHARDT
UFF – *giseleeckhardt@hotmail.com*

RESUMO: Os cordéis de *Cuíca de Santo Amaro* e sua personalíssima performance e expressividade linguística são dotados de singular valoração histórica, artística e literária, não devendo ficar às margens dos estudos linguísticos e literários, já que estes escrutinam, em paralelo, a busca por mudanças sociais e a identificação de traços de evolução na psiquê humana e em imaginários diversos. Assim, os referidos cordéis e a estilística de Bakhtin são as unidades de análise desta investigação que se materializa sob a forma de um estudo qualitativo de caráter defrontador que objetiva comparar a literatura de *Cuíca de Santo Amaro*, *Ele, o tal*! com os estudos bakhtinianos, por meio de uma leitura intertextual, tendo como referência, ainda, as concepções concernentes à estilística e à expressividade linguística. Desse modo, serão imprescindíveis os constructos de Bakhtin (2003, 2015), com os gêneros do discurso e com a estilística bakhtiniana;

Curran (2010) e Matos (2004), com os cordéis d´*Ele, o tal!*; Barros e Fiorin (2003) e Fiorin (2007), com a intertextualidade; Coelho (2013) e Lapa (1998), com a expressividade linguística; e Carvalhal (2006) com a literatura comparada. Espera-se, com este trabalho, trazer os escritos de *Cuíca* à baila acadêmica a fim de se nobilitar esse gênero literário de vertente mais popular.

PALAVRAS-CHAVE: literatura de cordel; estilística bakhtiniana; expressividade; performance linguística.

INTRODUÇÃO

A literatura de cordel é um representativo cultural, dotado de valores sociais, regionais e humanos e de diferentes visões de mundo presentes na pluralidade da população brasileira, com destaque para os autores da região Nordeste, que, por vezes, possuem reconhecimento preterido e são discriminados por sua cultura miscigenada e marginal inclusive no meio literário. Tal segregação se faz presente, pois os cordéis, geralmente, circulam em vertentes populares e não sendo comumente vistos em contextos mais eruditos, muito embora possuam profundas raízes históricas, com registros do século XVI, pertencentes à época dos povos conquistadores greco-romanos, fenícios, cartagineses e saxões (SILVA, 2011).

Fruto desse território tão diversificado culturalmente, estão os cordéis de Cuíca de Santo Amaro, Ele, o tal!, como ele mesmo se denominava, que ocuparam lugar de destaque nas ruas de Salvador, na primeira metade do século XX. José Gomes (1907-1964), nome verdadeiro do cordelista, apostava em uma performance essencial-

mente oral para integrar-se, de modo patrimonial, à cultura soteropolitana. Conhecido como cordelista-repórter divulgava acontecimentos e comportamentos lícitos e ilícitos de Salvador, por meio de folhetins e de discursos orais performáticos, contrariando, assim, muitos poderosos e políticos baianos da época (CURRAN, 2010; MARANHÃO; MEDINA, 2020).

De modo quase dicotômico, num primeiro olhar, à cultura cordelística estão os constructos de Mikhail Bakhtin, filósofo, pensador russo e teórico da cultura europeia, que é autor de diversas obras sobre questões teóricas gerais, sobre estilística e referentes, inclusive, à teoria de gêneros do discurso, sendo amplamente aceitas no meio acadêmico. Ainda que, de modo metafórico, os cordéis e os estudos bakhtinianos estejam categorizados em corredores distintos, este em seara mais culta e aquele em círculos comuns, a literatura de cordel, seguindo a perspectiva de Bakhtin (2003), é simbolicamente significativa, já que é enquadrada como um produto cultural proativo, pois um autor não é o depositário de uma vivência anterior e suas obras não decorrem de um sentimento passivo ou de uma percepção receptiva. O autor, neste caso, o cordelista, é, de acordo com Bakhtin (BAKHTIN, 2003, p. 28), "[...] a única fonte da energia produtora das formas, a qual não é dada à consciência psicologizada, mas se estabiliza em um produto cultural significante [...]", que ela mesma condiciona a uma visão ativa do herói que é percebido como um todo, destacando-se na estrutura de sua imagem, no ritmo de sua revelação, na estrutura da entonação e na escolha das unidades significativas da obra.

Ademais, Bakhtin (BAKHTIN, 2003, p. 283) destaca que nem todos os gêneros são igualmente aptos a refletirem a individualidade na língua do enunciado. Entretanto, o cordel, por sua vez, traz sua peculiaridade de estilo, em referencial e/ou diferencial, dentre os gêneros literários justamente por sua forte marca cultural que denota e legitima uma literatura genuinamente brasileira, especificamente da região Nordeste. A fim de propor um produto representativo da tríade cordel x região Nordeste x teorias bakhtinianas, foram selecionadas, inicialmente, três obras publicadas em folhetins de autoria de *Cuíca de Santo Amaro*, dentre os oitocentos e mil folhetos escritos pelo cordelista, sendo um de cunho sensacionalista, *A discussão da gripe asiática com o atum*; um de vertente política, *O namoro dos políticos com Carlos Prestes*; e outro com viés licencioso, *O homem que virou peru*.

Desse modo, tem-se a clara percepção de que, quando se lê um cordel de *Cuíca*, lê-se, na mesma medida, teorias dos gêneros do discurso, como as de Bakhtin (2003), que são dotadas, em diversos momentos, de um tom quase narrativo e de outros demais textos que são, na verdade, vozes percebidas ou de corporificação translúcida que perpassam a materialidade da escrita e, em especial, a literatura ao longo de todos os tempos (BARROS; FIORIN, 2003). Postas tais considerações iniciais, fica evidente que a presente pesquisa possui justificada relevância, tendo em vista que há, ainda, a necessidade de se defender a literatura de cordel como um gênero discursivo, na medida em que esta se baseia no princípio do ecletismo: liberdade para modificar, copiar e transformar. Nesse sentido, o cordel constrói e desconstrói personagens, cenários e situações,

convidando os leitores e os ouvintes a refletirem acerca da realidade da sociedade em que estão inseridos, de agora e de outrora, e possibilitando a inserção de ideias que, dessa maneira, influenciam e modificam os indivíduos por meio de seus folhetos (SILVA, 2011; OLIVEIRA; SILVA FILHO, 2013, p. 215).

Outro ponto que deve servir de elemento alicerçante para a defesa da relevância acadêmica deste estudo pauta-se no fato de que há diversas pesquisas voltadas para o detalhamento de Cuíca por conta, possivelmente, da quase nula preocupação do cordelista em sistematizar algum tipo de ordenado biográfico. Cabe, ainda, destacar que a literatura setoriza as obras em forma de cordel em categorias, muitas vezes, opostas aos estudos mais clássicos ou ditos eruditos. Assim, esse aproximar de universos que, na verdade, nunca estiveram separados, é o papel democratizador desta investigação que utilizará, como método, a comparação para promover, então, a aproximação.

Ainda, a fim de manter o pensamento científico coadunado aos cabedais acadêmicos em voga, apresenta-se, em uma única frase, o objetivo geral deste artigo: comparar a literatura de *Cuíca de Santo Amaro*, *Ele, o tal!* com os estudos bakhtinianos, por meio de uma leitura intertextual, tendo como referência as concepções concernentes à estilística e à expressividade linguística.

Destaca-se, por fim, que as análises demandam estudos de diversas áreas do conhecimento para se obter a plena compreensão e, por mais que se centralizem as investigações na seara linguística, como já citado, não há

como se prescindir de estudos nos campos da história, da sociologia, da geografia, da filosofia, da estilística e dos demais outros saberes que se interdisciplinam para a plena compreensão dos escritos de *Cuíca de Santo Amaro* sob a perspectiva estilística bakhtiniana.

OS CORDÉIS E O TROVADOR ANDARILHO

Visto como um marco da cultura baiana, Cuíca de Santo Amaro pode ser considerado um importante difusor da literatura de cordel, buscando, por meio de seus versos, denunciar a corrupção, os desmandos e os comportamentos ilícitos ou obscuros do seu povo a partir de seu lugar de fala: as margens da sociedade soteropolitana. Cuíca escrevia e cantava para o povo cordéis com conteúdos de interesse público sempre com irreverência e genialidade, sendo, por vezes, respeitado e, ao mesmo tempo, temido por sua capacidade denunciativa que corria os meandros do contexto baiano (MARANHÃO; MEDINA, 2020). Esse viés desvelador é identificado no trecho do cordel *O conde húngaro e a bronca da Rádio América*:

> Me parece que os jornais
> Da Bahia são comprados
> Pois fatos palpitantes
> Nunca foram publicados
> Ficam na redação
> Eternamente arquivados
>
> Digo eu esta verdade

Porque isto é meu dever
Coisas sem importância
Os jornais sabem escrever
Porém o que interessa
Fica o povo sem saber [...]
(CUÍCA *apud* CURRAN, 2010, p. 25)

Era por meio da oralidade que E*le, o tal!* protagonizava, munido de seus cordéis, apresentações performáticas sobre sexo, morte e política com irrepetível expressividade linguística, ou seja, um espetáculo pitoresco da fala, somado de uma indumentária personalíssima que circundava as ruas mais movimentadas da capital.

A vida cotidiana baiana seguia sendo registrada pelo cordelista-repórter com ênfase em conteúdos como, por exemplo, a carestia popular, os problemas referentes à política da época, os costumes, os usos e a moral vigentes na cidade de Salvador, os crimes solucionados ou não, os desastres vivenciados pela população e, com grande destaque, os conteúdos licenciosos e escabrosos da vida particular nordestina ao longo dos trinta anos de produção contínua de cordéis. No cordel Quem tem inimigo não dorme, ele anuncia a sua quase arrogante e inata capacidade de descortinar os fatos:

Que a polícia me encane
Sou pobre mais sou direito
Acho eu muito possível

Leio sempre qualquer livro
Que esta gente se engane
Sei descobrir seu defeito
Pois sempre estou mais forte
Porque... quem é bom
E tão firme como arame.
Do berço já foi feito. [...]
(CUÍCA *apud* CURRAN, 2010, p. 131)

Todo esse conteúdo foi escrito, lido de modo performático e distribuído sob a forma de literatura de cordel que, como gênero oral, apresenta aspectos narrativos, vozes sociais, composição própria e estável estilo. Dada missão de imprimir nos cordéis a sua realidade e a dos seus pares, *Cuíca* seguiu, inconsciente e instintivamente, o que preconizava Bakhtin (2003) ao asseverar que, seja qual for a atividade exercida, o homem utiliza a língua de acordo com as suas intenções, bem como de acordo com um objetivo exclusivo e, ainda, ao citar que a "[...] vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar etc." (BAKHTIN, 2003, p. 348). O teórico revela, inclusive, que os gêneros do discurso são as correias de transmissão que levam a história da sociedade à história da língua (BAKHTIN, 2003, p. 285). Dessa forma, nota-se que a oralidade performática eternizada sob a forma de folhetins com cordéis d´*Ele, o tal!* objetivava publicizar acontecimentos histórico-sociais da época com o preciso uso da pala-

vra, que, na visão de Bakhtin (2006) "[...] está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial." (BAKHTIN, 2006, p. 96).

Concordando com a já canonizada percepção de que a literatura de cordel é reconhecidamente um gênero por natureza, este estudo apoia-se em Bakhtin (2003) ao citar que "[...] cada um dos gêneros do discurso, em cada uma das áreas da comunicação verbal, tem sua concepção padrão do destinatário que o determina como gênero." (BAKHTIN, 2006, p. 321). Dessa forma, tendo clara a intencionalidade enunciativa do cordelista-repórter em se direcionar às camadas populares, certifica-se que a tríade conteúdo temático, estilo e construção composicional converge para um tipo de enunciado estável que aqui se consubstancia nos cordéis de *Cuíca*.

Como já informado, somente o como gênero reconhecimento não é o suficiente para garantir a plena valorização das narrativas cordelísticas no meio literário, tendo em vista que a literatura oral tem caráter popular, estando presente em vários espaços como expressão de distintos valores e modos de vida. A problemática do não reconhecimento ou da pouca valorização é, em parte, influenciada pela forma oralizada que a literatura de cordel se manifesta, visto que a expressão literatura oral é contraditória, pois o vocábulo literatura (*litt era*) é a mensagem expressa em palavras escritas, representada por letras. Em contrapartida, apesar das controvérsias, o termo é usado para designar as produções poéticas realizadas e transmitidas oralmente (MARANHÃO; MEDINA, 2020).

Acerca disso, destaca-se a definição canonizada dos gêneros discursivos por Bakhtin (2003):

> O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem [...] Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2003, p. 261-262)

Por gêneros do discurso, Bakhtin (2003) afirma que estes resultam em formas-padrão relativamente estáveis de um enunciado, determinadas sócio-historicamente. O autor afirma que os indivíduos se comunicam, falam e escrevem, por meio de gêneros do discurso, produzindo um infindável repertório de gêneros, uns mais formais e outros mais informais, que, muitas vezes, surgem sem os indivíduos perceberem. Tais manifestações surgem, conforme Bakhtin (2003, p. 282), "[...] quase da mesma forma com que nos é dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo da gramática.". Esse espírito libertário de criação linguístico-discursivo pode ser percebido na empiria natural, oriunda da oralidade, dos textos do cordelista andarilho que manteve, por

muitos anos, viva a conexão entre as pessoas que seguiam seus rimados.

Esse relacionar de universos que, num primeiro olhar, parecem tão distantes, a saber, os versos de um famoso boquirroto e os postulados de um líder intelectual, serão aproximados por meio de teorias que direcionam os estudos intertextuais mais estreitos à literatura comparada. Acerca disso, entende-se que há, nos textos literários, elementos comuns que identificam sua natureza, sem a pretensão de uniformização, visando à abstração de conceitos a partir de uma detalhada análise textual, orientando-se para aspectos supraindividuais das obras (CARVALHAL, 2006).

Desse modo, compreendendo que tudo se torna propriedade de todos no âmbito da literatura, a obra de *Cuíca* e as teorias estilísticas de Bakhtin são, por extensão, patrimônio comum a que escritores e especialistas recorrem consciente ou inconscientemente. Sob uma perspectiva mais descritiva e analítica, percebe-se como adequado o uso de alguns constructos referentes à intertextualidade, usufruto da literatura comparada, para aproximar os personificados discursos do poeta trovador das perspectivas empírico-discursivas de Bakhtin. De modo complementar, assegurando a pertinência de tal estreitamento comparativo, Fiorin (2007, p. 62) cita que o "[...] ponto de partida dos gêneros é justamente o vínculo intrínseco que existe entre a utilização da linguagem em si e entre a utilização das atividades de natureza humana.".

Valorizando esse vínculo intrínseco entre os escritos desses dois sujeitos, nota-se que o conceito de estilo demonstra marcadamente acentos autorais peculiares que envolvem um tripé relativo ao acabamento da obra, à valoração social e até a sua constituição no gênero discursivo, sempre levando "[...] em conta o seu significado estilístico [...]" (BAKHTIN, 2019, p. 23). Ainda sobre o estilo, sob o crivo baktiniano, o autor relata que a especificidade estilística leva os sujeitos a usarem determinadas estruturas em vez de outras, ou seja, o valor semântico de cada verso, em forma de cordel, precisa ser interpretado estilisticamente. Sobre isso, Volóchinov (2019), membro ativo do Círculo de Bakhtin, relata que:

> Para o poeta, cada palavra é um valor (semântico, fonético etc.), e a escolha de certa palavra e não de qualquer outra é um ato de preferência [...] a escolha da palavra e a atribuição do seu lugar no todo verbal se dão em um único ato. Tanto a escolha quanto à disposição das palavras-valores conformam-se com seu peso valorativo. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 231)

Dessa forma, a repercussão social de *Cuíca* deu publicidade ao seu estilo, que era dotado de "[...] uma narrativa autêntica de inquieta interpretação ao envolver questões políticas e sociais, bem como imorais e também pornográficas; além do gosto pelo inusitado e por escândalo." (MARANHÃO; MEDINA, 2020, p. 233). O trovador urbano parecia clamar por uma

descrição fenomenológica do seu ato de criação. Ainda sobre o estilo, Bakhtin (2003), cita que "[...] chamamos estilo à unidade de procedimento de enformação e acabamento da personagem, do seu mundo e dos procedimentos, por estes determinados, de elaboração e adaptação (superação imanente) do material." (BAKHTIN, 2003, p. 186).

Como pode ser observado, reiteradamente, Bakhtin (2003) propõe, com os vocábulos informação e acabamento, uma aproximação de sua teoria aos registros literários, pois se percebe que, no percurso de construção do conceito de estilo, a maior expressão do Círculo se reporta à literatura, ou seja, à arte na qual, possivelmente, se situam muitos dos estudos mais clássicos sobre estilo.

Desse modo, exercício fônico do trovador repórter se manifesta eminentemente no emprego da linguagem, com o uso de arcaísmos, termos dialetais, neologismos e gírias que se integram no contexto sociocultural do discurso cordelístico, sendo neste ponto que se enraíza toda a sua poesia, visto que "[...] a arte de escrever repousa essencialmente na escolha do termo justo para a expressão das nossas ideias e dos nossos sentimentos." (LAPA, 1998, p. 17-18).

Sobre o uso expressivo, representacional, audacioso, criativo e vivo da linguagem nos cordéis e nos demais registros literários, Bakhtin (2013) afirma que "[...] o pensamento criativo, original, investigativo (grifo nosso), que não se afasta da riqueza e da complexidade da vida, não é capaz de se desenvolver nas

formas da linguagem impessoal, uniformizada, não metafórica, abstrata e livresca." (BAKHTIN, 2013, p. 42-43).

De modo alinhado, Bakhtin (2003, p. 46) também revela que o autor-criador, assim como *Cuíca*, escreve para o outro, tendo em vista que a "[...] expressividade externa abre-me o acesso ao interior do outro, permite-me fundir-me com ele por dentro.". Assim, há registros de que *Ele, o tal*! já não sabia dizer sem ser em forma de versos rimados, fazendo dessa literatura, o cordel, a sua única forma possível existir, de se fazer entender. Esse imbricar é citado por Bakhtin (2003), ao revelar que "Há toda uma gama dos gêneros mais difundidos na vida cotidiana que apresenta formas tão padronizadas que o querer-dizer individual do locutor quase que só pode manifestar-se na escolha do gênero, cuja expressividade de entonação não deixa de influir na escolha." (BAKHTIN, 2003, p. 302).

Portanto, seja para alavancar ou descarrilar a carreira de um político, seja para denunciar os escândalos da sociedade baiana, seja para satirizar as mazelas do cotidiano, o cronista social, o trovador urbano ou o poeta do povo, *Cuíca de Santo Amaro, Ele, o tal!*, fazia as camadas populares rirem com o alto preço da carne e com outros prejuízos para o bolso dos mais pobres, afirmando, em seus rimados, que "tudo sobe nesta vida, só não sobem os ordenados".

Importante destacar que, em sua dialogia literária, Bakhtin (2003; 2003) deixa transcender a teoria da coletividade da ideia do sujeito autor na produção de

suas ideias, sendo, por isso, que estuda em suas obras a teoria geral da literatura, da cultura, bem como o povo e sua criação cultural. Assim, defende, como citado acima, que o eu está para ele no ato da objetivação e não no produto, está no ato da visão, da sensação, do pensamento e não no objeto visto ou sentido.

Desse modo, a perspectiva dialógica e a vertente sociológica da linguagem de Bakhtin, valida a expressividade e o estilo de Cuíca que, quase sempre vestido de fraque e portando uma cartola, se interrelacionava com o título de poeta do seu tempo que narrava os "causos", provocava os costumes, atrapalhava a ordem dos bem-comportados com o uso único e irrepetível da linguagem.

ANÁLISE DO *CORPUS*

Da mesma forma que os discursos emblemáticos, em forma de cordéis, de *Cuíca de Santo Amaro* possuem um estilo composicional próprio que representam as intenções do autor, o presente artigo irá, a partir deste ponto, detalhar algumas obras de *Cuíca*.

Por sua natureza teórica, este estudo analisou os cordéis A discussão da gripe asiática com o atum, *O namoro dos políticos com Carlos Prestes* e *O homem que virou peru com análises métricas*, que se classificam como narrativas populares que exploram além dos aspectos orais sobressalentes à visão sistêmica da língua, o ritmo, a expressividade linguística e a sonoridade para explicitar versos dotados de inteligência, criatividade e, sobretudo, de pulsões da memória que

estão intrinsecamente relacionadas à cultura baiana (MARANHÃO; MEDINA, 2020).

A seleção das referidas obras justifica-se pela possibilidade de se analisar, sob uma perspectiva sincrônica, o conteúdo desses textos a fim de se diferenciar a natureza semiótica e ideológica dos discursos presentes nos cordéis e, ainda, por possibilitar uma percepção crítica ao longo da apresentação de dados históricos e de posicionamentos sociais diacrônicos presentes nos cordéis *Cuíca de Santo Amaro*. Em acréscimo, tais escritos contam com a presença da exaltação dos aspectos culturais da região Nordeste, com a possibilidade de contextualização dos posicionamentos críticos acerca da política praticada na época com a da atualidade e permite, inclusive, a teorização semântico-discursiva dos conteúdos licenciosos que ilustram o espírito satírico baiano (CURRAN, 2010).

Notou-se, ainda que de modo inicial, que há algumas poucas pesquisas, também com vieses interdisciplinares, com esse estreitamento temático como a dissertação *A chegada de Hitler no inferno: percursos intertextuais ou polifônicos presentes na literatura de cordel*, de Lopes (2003) e outros estudos que relacionam esses dois universos de modo mais genérico, citando, por exemplo, somente o reconhecimento de Bakhtin para a literatura de cordel como gênero, identificado em Metáforas sexuais em cordéis de *Cuíca de Santo Amaro: uma análise léxico-semântica, de Silveira* (2012).

Acerca das obras, cabe destacar que a primeira, A discussão da gripe asiática com o atum, aborda, por meio de uma discussão personificada entre o atum, peixe que se dizia do Japão, e a gripe asiática, que se tornou lucrativa para os médicos da época por conta do medo da população. A resistência aos conhecimentos científicos estava presente no passado e pode ser percebida, ainda, na hodiernidade.

A discussão da gripe asiática com o atum

[...] O certo é que você
Que é peixe brasileiro
Para agradar a C.O.A.P
Para arranjar-lhes dinheiro
De certo tempo pra cá
Transformou-se em marreteiro [...]

Porque você
Além de duro é gelado
Mas se conserva calado
Sente-se satisfeito
Em ver o povo estragado [...]

Então a gripe asiática
Explicou para o atum
Você que é mais
Inteligente que nenhum

Bom sabe que eu
Sou uma gripe comum.
Porém os médicos
Pra maiores rendimentos
Deram-me este nome
Espalharam aos quatro ventos
Pra aumentarem
O preço dos medicamentos [...]

O atum levantou-se
Procurou um aparelho
Telefonou para Cuíca
Que estava no Rio Vermelho
Que transmite ao povo
Sem demora este conselho.

Então o trovador
Diz ao povo brasileiro
Combata os exploradores
Que querem o nosso dinheiro
Para gripe e resfriado?
Tome remédio caseiro.
(CUÍCA *apud* MATOS, 2004, p. 84-85)

A segunda, *O namoro dos políticos com Carlos Prestes*, mais uma vez, apresenta resistência da po-

pulação mais conservadora às mudanças vindas de novas formas de organização social veiculadas e exercidas, na época, pelo poderio soviético. Percebe-se um acentuado temor pelo entreguismo total e sem restrições do regime comunista visto como uma praga por *Cuíca*. Fica evidente o negacionismo face à superficialidade dos fatos.

O namoro dos políticos com Carlos Prestes

Este vermelho que falo
Que veio de lados agrestes
E que veio envolver o aroma
Que brotam os nossos ciprestes
É o vermelho que chama-se
De Luiz Carlos Prestes [...]

Ditas estas palavras
Carlos Prestes confirmou
Eu sempre fui
Emissário de Moscou
Foi isto que o Luiz
Carlos Prestes declarou.

Combater o comunismo?
É dever do cidadão
Comunismo é câncer

Que leva à destruição
Alimentá-lo é uma vergonha
Para nossa nação

Só mesmo sem-vergonhas
Salafrários sem civismo
Estes que foram
Adeptos do nazismo
Como represália
Abraçam o comunismo.
(CUÍCA *apud* MATOS, 2004, p. 96-97)

A terceira obra, *O homem que virou peru*, possui um tom mais satírico ao "traduzir" a notícia de uma desavença entre uma mulher e seu amante, no que tange ao comportamento do homem nos momentos de intimidade. A capa do folhetim retratava uma mulher perseguida pelo homem-morcego, portanto, um sugador. Relata-se que a população soteropolitana aguardava ansiosa pela leitura de *Cuíca* para situações de "grande descaração", como ele mesmo citava.

O homem que virou peru

Existe na Bahia
E em várias capitais
Elementos que gostam

De virar animais
Para satisfazer
Seus instintos bestiais [...]

Há também muito elemento
Que por arte do Exu
Começa a rodar
Gosta de virar peru
Com a crista levantada
Pra entra bem no mandú

Reside no Lobato
Por arte do capeta
Um elemento
Conhecido por "chopeta"
Este indivíduo
É danado por chupeta [...]

Várias vezes tinha eu
Que entrar neste mandú
Você sempre gostava
Deste meu mandacaru
Mesmo contra gosto
Tinha que virar peru.
(CUÍCA *apud* MATOS, 2004, p. 96-97)

Destaca-se, de modo complementar, que as análises realizadas se prestam a descrever as obras de *Cuíca de Santo Amaro,* de modo minucioso, com pleno registro de fenômenos e fatos. Tal detalhamento efetiva-se, pautando-se nas teorias da literatura comparada referentes a Carvalhal (2006), em específico no que tange à intertextualidade, visto que a intenção dessa comparação não é apenas de rastreio, mas sim de leitura intertextual em busca de se saber como e por que se pode perceber a estilística bakhtiniana nos cordéis do poeta baiano (CARVALHAL, 2006, p. 55).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, espera-se, com esta pesquisa, ressaltar a riqueza do universo cordelístico, despertando interesse e curiosidade científica sobre as obras de *Cuíca de Santo Amaro* e de outros cordelistas, já que sobre *Ele, o tal!,* muito se falou e há, ainda, muito o que se falar em uníssono a Bakhtin (2003). Assim, é constantemente imperioso que os cordéis continuem a ser repetidos, atualizados e produzidos como gênero literário a fim de serem realizadas análises interdisciplinares (HAHN; MEZZOMO; PÁTARO, 2020), em diferentes campos do saber que evidenciem o espetáculo vivaz e performático que caráter imagético resultante do engajamento da voz, da expressividade, do estilo, da audácia criativa e viva, do discurso e do corpo proveniente das camadas populares.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estilística no ensino da língua*. Trad., posf. e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I*: a estilística. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. HUCITEC, 2006.

CURRAN, Mark J. *Cuíca de Santo Amaranteo*. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, Luiz José (Orgs). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: Em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via Atlântica,* [S. l.], n. 9, p. 125-136, 2006. DOI: 10.11606/va.v0i9.50046. Disponível em: https: //www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046. Acesso em: 17 jun. 2021.

CURRAN, Mark J. *Cuíca de Santo Amaro*. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2007.

HAHN, Fábio André; MEZZOMO, Frank; PÁTARO, Cristina Satiê de Oliveira (Orgs.). I*nterdisciplinaridade*: perspectivas e desafios. Guarapuava: Ed. Unicentro, 2020.

LAPA, Manuel R. *Estilística da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.

LOPES, Carla Beatriz Souza. *A Chegada de Hitler no Inferno: Percursos Intertextuais ou Polifônicos Presentes na Literatura*

de Cordel. Dissertação (Mestrado). Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2003. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/marco2012/portugues_artigos /hitler.pdf Acesso em: 21 jun. 2021.

MARANHÃO, Valquíria de Lima; MEDINA, Maria de Fátima Rocha. Cuíca de Santo Amaro: o Cordelista Vibrante nas Ruas de Salvador. *Humanidades & Inovação, v.* 7, n. 23, 2020.

MATOS, Edilene. *Cuíca de Santo Amaro*: o boquirroto de megafone e cartola. Rio de Janeiro: Manati, 2014.

OLIVEIRA, Maria Leonara.; SILVA FILHO, Marcelo Nicomedes dos Reis. Literatura de Cordel: uma arte que se expande através dos recursos tecnológicos. *Web-Revista Sociodialeto*: Bach., Linc., Mestrado-Letras-UEMS/Campo Grande, v. 4, n. 11, nov. 2013.

SILVA, Gonçalo Ferreira. *Vertentes e Evolução da Literatura de Cordel*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Rovelle, 2011.

SILVEIRA, Sinéia. Metáforas sexuais em cordéis de Cuíca de Santo Amaro: uma análise léxico-semântica. *Revista Tabuleiro de Letras*: n. 5, 2012. Disponível em: https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/183 Acesso em: 21 jun. 2021.

VOLÓCHINOV, Valentin Nikoláievitch. Que é linguagem/língua? *In*: *A palavra na vida e na poesia*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo, Editora 34, 2019[1926] p. 234-265. *Linha D'Água (Online)*, São Paulo, v. 33, n. 3, p. 79-103, set.-dez. 2020.

Capítulo 18

UMA LACUNA ENTRE O QUERER DA MULHER E A EXPECTATIVA DOS OUTROS NO CONTO *O BORDADO,* DE MARTA HELENA COCCO: Linhas e letras alinhavadas por mulheres

Eliane Inês Kulkamp EYNG
UNEMAT – *eliane.eyng@unemat.br*

RESUMO: O trabalho refere-se à personagem feminina do conto "O bordado", integrante do livro "Não presta pra nada", de Marta Helena Cocco, e sua relação de intertextualidade com o mito de Penélope será o ponto de partida para o estudo. As ações de tecer e bordar transcendendo o universo tradicionalmente feminino. Nesse contexto, a escrita feminina proporciona a ampliação dessas discussões, uma vez que o encontro do leitor com a escrita, promove, muitas vezes, o reconhecimento de si e de situações vividas, ou inseridos.

PALAVRAS-CHAVE: literatura de autoria feminina; mulher protagonista; enfrentamento e continuidade

INTRODUÇÃO

Neste artigo pretende-se analisar o conto *O bordado*, de Marta Helena Cocco, integrante do livro de contos *Não presta pra nada* (2018), sua relação de

intertextualidade com o mito de Penélope e a tela em acrílico de Capucine Picicaroli, que inspirou a capa desta obra. As ações de tecer e bordar mostradas nestas narrativas transcendem a tarefa doméstica propriamente dita em prol de um objetivo maior em que elas são representadas pelos diferentes recortes de um momento da vida: figuras alinhavadas numa imensa colcha de retalhos.

AUTORA E TECITURAS

A autora Marta Helena Cocco é natural de Pinhal Grande-RS, mas reside no Mato Grosso, desde 1992. É formada em Letras pela UNIFRA e em Zootecnia pela UFSM (Santa Maria-RS). É especialista em Teorias e Práticas do Texto (UFMT/UFMG), mestre em Estudos da Linguagem (UFMT) e doutora em Letras e Linguística (UFG). Atualmente, é professora universitária, escritora de poesias e contos com vários livros já publicados direcionados ao público adulto e infantil. Além das publicações de obras literárias, Marta Cocco também publicou vários artigos em revistas científicas sobre obras de autores da Literatura produzida em Mato Grosso. Algumas de suas obras já foram premiadas. E aqui destacamos o livro de contos: *Não presta pra nada*, que recebeu o Prêmio Mato Grosso de Literatura, pela Secretaria de Cultura do Estado de Mato Grosso, e que foi aprovado pelo Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD), para ser distribuído nas escolas em todo o país.

A TECITURA DE *NÃO PRESTA PRA NADA*

O livro *Não presta pra nada* é composto por doze narrativas curtas, sendo elas: *Cinco Marias*, *O bordado*, *Gente de quem*, *Vida de cachorro*, *Roupa Suja*, *Motivo*, *Chuva Benta*, *Ensaio sobre o tirar e o perder*, *Pater noster qui es in caelis*, *Feliz Aniversário*, *O regresso* e *Palavra Difícil*. Os contos apresentam personagens femininas simples, expondo situações comuns do cotidiano e apresentando o sofrimento da mulher num contexto familiar e urbano causados pela condição que estão expostas. Em tramas bem elaboradas, a autora criou tipos humanos simbólicos, pessoas muito parecidas com aquelas da vida real. A maioria dos contos da escritora apresenta uma mulher como personagem principal e também como narradora, assim, a temática produzida pelas narrativas é voltada para o universo feminino, abordando as dores, as perdas e a violência que sofre pela condição de seu gênero, questionando seu papel na sociedade contemporânea. CANDIDO (2011), afirma que a personagem é a figura mais marcante da ficção, declarando o caráter fictício da obra, o que induz ao erro de pensar que o essencial no romance seja a personagem, porém o autor afirma que a construção estrutural é a maior força e a de mais eficácia no romance. Portanto, a temática de cada história reforça a importância da construção dessas personagens. Marta trabalha com os papéis que a sociedade espera da mulher, as dores que esse assujeitamento causa nas personagens e a esperança de se apartar dessas situações. As tramas apresentadas tecem uma relação que todos os contos possuem entre

si: o ciclo da vida da mulher e as dificuldades enfrentadas em uma sociedade patriarcal.

Nesse sentido, a ilustração da capa do livro, apresenta uma moça com linha e agulha, alinhavando retalhos, enquanto outros voam, como se aguardassem o momento para se unirem a grande colcha. A base desta ilustração é a obra *Colcha de Retalhos*, acrílica sobre tela, de Capucine Picicaroli. A artista plástica é brasileira, contemporânea e sua obra inspira-se nos aspectos culturais de diferentes povos. Uma alma muito inquieta reconhecida pela sensibilidade, originalidade de temas e narrativas fabulosas entremeadas por personagens únicos, trabalhando de maneira sedutora o discurso da obra. Capucine mergulha nos contos de Marta Cocco e constrói as imagens: cada retalho representando uma história de uma mulher em um determinado momento da vida. A capa do livro já é um conto, sugerindo alguns dos elementos essenciais presentes na narrativa. Metaforicamente, o narrador captura retalhos de histórias e costura no livro. Os cabelos trançados na ilustração remetem ao entrelaçamento das diferentes facetas femininas apresentadas por uma voz que conduz e expõe o conjunto completo. Esse múltiplo feminino é composto pela multiplicidade de personagens femininas: a mãe, a irmã, a sobrinha, a amiga, a apaixonada, a sofredora, a desamparada, entre outras.

A QUESTÃO SOCIAL

A autora aborda, no livro, algumas questões sociais, por exemplo: o desenvolvimento da narrativa

acerca da questão financeira das personagens, o tema da violência social em um espaço interiorano, o bullying sofrido dentro da escola, a relação entre o aborto e o abandono parental, a situação precária dos idosos, entre outros. Os contos se dispõem como retalhos representativos da situação feminina, no espaço interiorano influenciado por valores religiosos e condições sociais, mas se organizam em torno da figura feminina em seus diferentes estágios: vemos a irmã, a amiga, a nora, a tia, a avó, a mãe, a esposa, a mulher do povo, a filha e a escritora.

Antonio Candido, em *A personagem do romance*:

> É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. (CANDIDO, 2011, p. 51)

No conto *O bordado*, narrado com um tom melancólico, observa-se a interação e cumplicidade de duas amigas. A história dá-se às vésperas do Carnaval, no momento em que a narradora personagem e uma amiga, Claudinha, estão se preparando para irem à festa. A amiga faz e refaz o bordado para ficar perfeito e, assim, se encontrar com um namoradinho de escola,

João. Como ela tinha medo do que os outros iriam pensar, pois havia acabado de sair de outra relação um pouco conflituosa, foi devagar, mas desejando que, no carnaval, ficassem juntos. Ao chegarem no salão de baile, local combinado para o encontro, descobrem que João morrera num acidente de carro.

O conto possui uma relação intertextual sutil com a obra *Odisseia*, de Homero, pois o texto retoma a ação de tecer produzida por Penélope, esposa de Odisseu ou Ulisses. Na *Odisseia*, durante o tempo em que Odisseu vive suas aventuras, Penélope, a esposa, fica em casa tecendo, esperando-o voltar e na obra de Marta Cocco, a ação principal é o tecer, o esperar. A abertura da narrativa acontece com a personagem tecendo, após apresentar essa ação, a narradora divaga sobre a personagem e o seu relacionamento, voltando ao tecer do bordado pouco tempo antes de descobrir sobre a morte da personagem João. Esse tecer, na *Odisseia*, é a ação que a personagem realiza com o intuito de ganhar tempo e esperar pelo marido enquanto se desvencilha de seus pretendentes. A ação é semelhante na obra de Cocco, em que, enquanto a narradora divaga sobre o relacionamento de Claudinha e João, percebe-se que a personagem enrola, tenta ganhar tempo para se desvencilhar do ex-namorado, que a separou dos amigos: "[...] ficou um pouco afastada no tempo em que namorou um cara esquisito." (COCCO, 2018, p. 17) para ficar com o João e que, quando poderia acontecer alguma coisa, percebe que "[...] o ex-namorado começou a segui-la." (COCCO, 2018, p. 18). Apesar de já saber o que queria com o amigo de infância, Claudinha demora, se sujeitando a um papel que a sociedade espe-

ra das mulheres: a de ser responsável pela felicidade dos homens ou, pelo menos, de não causar a ira deles. Assim, ela se contém, pois não quer "magoar ninguém, apenas ser feliz". Essa espera para tornar o seu relacionamento aceitável perante os olhos dos outros custoulhe o próprio relacionamento, tornando o não dito da última frase do conto: "[...] ouvi, de costas, ela gritando: vai lá, amiga, não perde tempo!" mais expressivo. A prática de tecer também remete, historicamente, a uma prática feminina, reforçando a temática de que a mulher é impingida a se conformar com o papel a ela imposto culturalmente. No conto de Marta Cocco, a personagem que tece tem sua vida regida por essas imposições, como quando demora para sair de um relacionamento ruim: "O namoro não vinha bem, mas a pressão da família era grande." (COCCO, 2018, p. 17) ou quando restringe seu novo relacionamento em prol de outros: "Mas para não magoar o ex nem a família dele, contiveram-se." (COCCO, 2018, p. 18). Na narrativa também há a problematização do assujeitamento feminino em relacionamentos amorosos: "O ex-namorado começou a segui-la e ela ficou com medo de que pensasse – de que pensassem – que ela terminara o namoro porque já estava com outro." (COCCO, 2018, p. 18). A personagem se encontrava em um relacionamento que não ia bem, demorando para tomar coragem e terminar, pois a sociedade exigia dela que aceitasse a condição imposta. Essa questão do tecer ser uma prática relacionada à subserviência da mulher, pois prepara a mulher a aceitar o seu papel na sociedade e não reclamar, se liga a todos os contos da obra. Marta trabalha com os papéis que a sociedade espera da mu-

lher, as dores que esse assujeitamento causa nas personagens e a esperança de se apartar dessas situações.

A ação de bordar nesta narrativa, própria do universo tradicionalmente feminino, transcende a tarefa doméstica propriamente dita em prol de um objetivo maior em que ela, de algum modo, atende à expectativa do outro; mas, insere o seu querer, manifestando o desejo de definirem sua trajetória (viver o seu verdadeiro amor em *O bordado*), ainda que use de meandros para tal, sem gritar, de imediato, o que deseja. Ainda que Claudinha soubesse intimamente e já havia tomado a decisão de relacionar-se com seu amigo de infância, levou algum tempo para externar esse intento.

Nesse sentido, à medida que se analisa *O bordado* sendo produzido, a narrativa se fazendo, observa-se uma personagem, representativa de tantas mulheres, superando os percalços da vida, as crises existenciais, as perdas, vencendo o medo, refazendo-se e constituindo-se com mais autonomia.

Marta Cocco construiu a narrativa de tal forma que protagonista e narradora interagem durante todos os fatos. Percebe-se, na estrutura da obra, que os diálogos acontecem de forma muito próximo da oralidade. É semelhante as conversas entre amigos, ou seja, conforme o leitor vai adentrando na narração, observa que não existem as marcas do discurso direto (travessões ou aspas) separando as falas e as explicações da narradora. Isto exige atenção do leitor para poder entender quem fala e para quem está falando, por exem-

plo: “[...] você acha que agora a parte de cima ficou boa? Claro, não mexe mais, está perfeita.”

O tema do conto gira em torno de um momento muito aguardado, de muita expectativa com relação ao recomeço de uma relação amorosa que ficou latente no tempo e a ação de bordar e rebordar a fantasia durante os dias que antecederam o carnaval. “Dez horas da noite, ela teceu o último ponto e saímos de casa.”. Este é o ponto máximo, o clímax da trama: narradora e protagonista se encaminham para o salão de baile, onde aguardariam João. A expectativa inicial não se concretiza, pois ao chegarem no local, ficam sabendo do trágico acidente que vitimou Joãozinho.

A partir deste fato, Claudinha, que sempre se mostrou uma garota tranquila, muito cuidadosa com suas ações para não chocar ou constranger as pessoas, expõe seus sentimentos durante o velório, deixando a amiga preocupada. “No velório, caixão fechado (o corpo estava mutilado), minha amiga pedia que abrissem, soluçando alto, queria dar a ele a fantasia, queria que ele soubesse do lindo bordado.” (COCCO, 2018, p.20).

Neste momento é escancarada toda a frustração da personagem: não conseguiu se apresentar lindamente para seu amado e não realizou o sonho do romance. Isso altera o seu comportamento e suas ações. A amiga (narradora) chama sua atenção, mas não reconhece o olhar de Claudinha “Ela apenas me olhou com os olhos vermelhos, em lança, que me atingem ainda hoje.”. Esse é o ponto de ruptura, ou seja, o olhar em lança constrange. Não há exposição, ou tra-

dução dos sentimentos através de palavras. Esse olhar atingiu profundamente, calou fundo na amiga.

Há uma passagem de tempo de dez anos e as amigas não mantiveram contato neste período. O conto não mostra o que aconteceu após o velório até o reencontro num aeroporto, quando a narradora expõe suas impressões. “Ela continuava bonita e com aquela expressão de bondade, mas o olhar não tinha o mesmo lustro. Que longo abraço!” A narradora mostra para o leitor que palavras não são ditas, pensamentos ficam presos nas impressões e a vontade de perguntar sobre o tempo longe fica retido “Não quis tocar no assunto e se quisesse, não tivemos oportunidade.”.

Percebe-se, neste conto, uma personagem contida, que deixava seu querer ser oprimido por opiniões alheias, por outras pessoas ou circunstâncias. Marta Cocco, construiu uma personagem feminina representativa de tantas outras do mundo real. Essa espera da personagem para que tudo se realize no momento certo, custa-lhe o relacionamento tão aguardado. Seu grito expressa a desilusão na última frase do conto: “Ouvi, de costas, ela gritando: vai lá, amiga, não perde tempo!” (COCCO, 2018, p. 20). São poucas palavras carregadas de outras não ditas.

No último parágrafo, há uma retomada de Claudinha, uma reconstrução de sua vida: “Estava com uma filha pequena, linda, e o marido. Pareceu ser boa pessoa e apaixonadíssimo por ela.”. Por mais decepções e entraves, percebe-se um crescimento pessoal,

busca por novos horizontes, ou seja, surge uma nova pessoa em busca de nova identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este conto alinhava, de forma sutil, a questão social presente no cotidiano feminino: a opressão de relacionamentos amorosos e familiares, onde a figura da mulher deve se submeter aos padrões impostos, em detrimento de sua verdadeira vontade. Cocco constrói uma narrativa que vence a expectativa do leitor, principalmente da leitora, de forma breve e certeira. O próprio livro contraria o sentido de seu título, constituindo-se, na verdade, de narrativas valiosas, que "servem" para iluminar diversos aspectos da vida de mulheres comuns. Nas palavras do professor Paulo Sesar Pimentel, no texto de abertura desta obra, "[...] ideia sobre ideia, sentimento sob sentimento, explícito atravessado pelo subliminar, dito e oculto numa dança perfeita fazem destes contos um bordado delicado e forte: um encontro de mulheres sábias e surgem as dores e o esquecimento, mas também o amor à família e a sabedoria; as dificuldades da criança em enfrentar o mundo cruel e discriminatório e o desabrochar da amizade; um assalto, um relato e a descoberta dos perigos que as mulheres enfrentam no cotidiano, vivendo ou sobrevivendo." (PIMENTEL, s. d, s. p.).

No contexto pedagógico desenvolve-se uma percepção crítica sobre necessidade de não idealização do outro, e que recomeços são por muitas vezes necessários. A autora deixa essa incógnita, essa dualidade

para provocar reflexões e um possível posicionamento do leitor.

Sabe-se que a literatura contribui não só como debate, mas também serve como instrumento de denúncia social com relação a situação das mulheres e no combate a opressão feminina. Com isso, é necessário pensar no quanto a literatura produzida por mulheres precisa avançar, das vozes silenciadas que precisam gritar e das lutas que precisam ser travadas para que de fato a mulher conquiste o seu espaço na sociedade, independentemente da cor, da raça, etnia, da classe ou posição social, como afirma SOUZA, 2019.

A possibilidade de análise de obras de autoria feminina, que não estão presentes nos manuais de literatura canônica, ajudam a delinear novos paradigmas e permitem ao leitor comparar esses novos valores à sua realidade imediata, contribuindo para a mudança de mentalidades. Essa discussão traz "[...] à tona as diferenças sociais cristalizadas entre os sexos, as quais cerceiam quaisquer possibilidades de a mulher atingir sua plenitude existencial.", conforme ZOLIN defende (ZOLIN, 2009, p. 331).

Retratar uma personagem feminina não é tão simples, depende da própria experiência do autor(a), segundo SCHWANTES: "[...] para escrever romances, um autor, independentemente de seu gênero, precisa criar personagens femininas, e essa criação vai derivar do conceito de feminilidade professado por sua sociedade. As definições de feminilidade são muito semelhantes na sociedade ocidental como um todo."

(SCHWANTES, 2006, p. 9). Culturalmente, a sociedade tem certas definições de feminilidade, de como a mulher deve se portar, que vão determinar como será a representação de uma personagem na obra literária. Ainda para Schwantes,

> [...] evidentemente, a representação do feminino é regida por convenções que enfrentaram mudanças significativas ao longo do tempo. Isso se deu conforme as possibilidades socialmente abertas à mulher se foram ampliando em consequência do acesso ao mercado de trabalho e ao ensino superior, e a inserção em uma ordem social mais ampla, como o configurado pela conquista do voto feminino. (SCHWANTES, 2006, p. 8)

Marta Helena Cocco, com o domínio preciso da concisão, construiu uma personagem muito próxima daquelas que se conhece na realidade. O conto vence a expectativa do leitor, principalmente da leitora, de forma breve e certeira a cada investida, comparando ao já exposto neste artigo sobre as palavras de Cortázar, quando define este gênero, que "[...] um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases [...]" (CORTÁZAR, 2006, s. d.), comparando a uma luta de box, onde o leitor é finalizado de forma rápida e certeira, ou seja, vencido por nocaute.

Além de conciso, também é surpreendente, segundo as palavras de Devanize Carbonieri na *Revista*

Feminina de Arte Contemporânea – Ser Mulher Arte, analisando a escrita da autora:

> [...] já mais perto da conclusão, uma espécie de turning point, em que há uma mudança de rumo que contraria de alguma forma aquilo a que a narrativa parecia conduzir. Também é possível reconhecer, nesses instantes, um momento de iluminação para a personagem ou para a leitora sobre ela. [...] de estrutura perfeita e temática relevante, tornando-se uma leitura atraente tanto para leitoras em formação quanto para as mais experientes (CARBONIERI, 2021, s. p.)

O conto analisado expõe em seu enredo o silenciamento da personagem, apesar de ter bem claro em sua mente o que realmente era importante em sua vida, mas optou por aguardar o momento certo para realizar esses desejos. Ao mesmo tempo percebe-se um momento de iluminação, quando a personagem se utiliza da forma imperativa e diz: "[...] vai lá, amiga, não perde tempo! COCCO, 2018, p. 20). Essas palavras têm um significado maior para as leitoras ao se identificarem com a personagem, pois provocam reflexões, questionamentos, lembranças de momentos desejados e não vividos.

A questão social abordada de forma sutil revela a grande preocupação da autora em mostrar, na personagem, as marcas de uma sociedade patriarcal, opressora e controladora, onde a figura feminina deve

obedecer aos padrões impostos, em detrimento de sua verdadeira vontade.

REFERÊNCIAS

BONNICI, T. *Teoria e crítica literária feminista*: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

CANDIDO, Antonio *et al. A personagem da ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARBONIERI, D. *Vitória por nocaute em não presta pra nada de Marta Cocco*. http://www.sermulherarte.com/2020/08/divina-leitura-vitoria-por-nocaute-em.html

COCCO, M. H. *Não presta pra nada*. 2. ed. 3. reimpr. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2018

CORTÁZAR, J. *Válise de cronópio*. Trad. Davi Arriguei Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FRANCO JR, A. Operadores de leitura da narrativa. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, L. *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003, p. 33-56

SOUZA, S. M. A.; PRECIOSO, A. L. As Marias: a representação da mulher contemporânea no conto de Conceição Evaristo e Marta Helena Cocco. *Revista Inventário;* n. 28, 2021.

STREG, S. Voz que fala e voz que fala no conto Chuva Benta e Palavra Difícil de Marta Helena Cocco. 2019. Dissertação (Mestrado). Curso de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Educação e Linguagem, Campus de Sinop, Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop. 2019.

SCHWANTES, C. Dilemas da representação feminina. OPSIS – *Revista do NIESC*, Catalão, v. 6, n. 1, p. 7-19, 2006.

ZOLIN, L. O. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, T. ZOLIN, L. (Org.). *Teoria Literária*: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4. ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 319-330.

Capítulo 19

A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922: Influência e desdobramentos em Goiás na intersemiose da produção do escritor Miguel Jorge

Luiz Carlos Moreira Ramo MANTOVANO
PUC-GO – *luizaocarpedien@gmail.com*

Custódia Annunziata Spenciere OLIVEIRA
PUC-GO – *Csoliveira09@gmail.com*

RESUMO: Os objetivos das reflexões realizadas são: demonstrar que, a partir da importância que a S*emana de Arte Moderna* representou para o Século XX no Brasil, ela gerou desdobramentos, para além do eixo Rio – São Paulo, que determinaram a forma e o cenário da arte brasileira; ponderar sobre como o movimento se estabeleceu em Goiás, por meio do GEN (Grupo de Escritores Novos) que gestou obras e autores de repercussão nacional e reflete, ainda hoje, na produção de autores goianos e apresentar, especificamente, na obra do autor goiano Miguel Jorge, como as características modernistas sugeridas pelos diversos manifestos estão presentes, alcançando a intersemiose, em demonstração dos desdobramentos que a *Semana de 22* promoveu. O referencial teórico que embasa essas reflexões parte dos manifestos, tanto os brasileiros, quanto os europeus, em sua íntegra, transcritos no livro de Teles – *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*; de Bosi que

apresenta reflexões sobre o pré-modernismo que gestou a *Semana de Arte Moderna*, o próprio Modernismo, suas tendências e consequências; de Cândido que faz reflexões sobre o Modernismo; de Olival que faz a história e a análise do grupo GEN, responsável pelas ideias modernistas em Goiás; de Peirce, Santaella e Volli que permitem a reflexão sobre a força que as teorias da Semiótica, contemporâneas ao movimento, estabelecem um processo posterior de intersemiose, promovendo interessantes desdobramentos das propostas estabelecidas na *Semana de Arte Moderna*. Por meio da revisão bibliográfica, pretende-se demonstrar como esse processo de modernização nasce, estabelece-se e progride, interferindo na pós-modernidade da literatura. A *Semana de Arte Moderna* é a representação da explosão reprimida de desejos sociais e políticos transformadores e construtores da sociedade, não representados à época, na arte. É uma explosão de liberdade "desvairada" e criadora, gênesis das novas reflexões que tomaram conta do país.

PALAVRAS-CHAVE: semana de arte moderna; desdobramentos em goiás; intersemiose.

INTRODUÇÃO

Os objetivos das reflexões realizadas são: demonstrar que, a partir da importância que a *Semana de Arte Moderna* representou para o Século XX no Brasil, ela gerou desdobramentos, para além do eixo Rio – São Paulo, que determinaram a forma e o cenário da arte brasileira; ponderar sobre como o movimento se estabeleceu em Goiás, por meio do GEN (Grupo de Escritores Novos) que produziu obras e autores de repercussão nacional e reflete, ainda hoje, na

produção de autores goianos e apresentar, especificamente, na obra do autor goiano Miguel Jorge, como as características modernistas sugeridas pelos diversos manifestos estão presentes, alcançando a intersemiose, em demonstração dos desdobramentos que a *Semana de 22* promoveu.

O referencial teórico que embasa essas reflexões parte dos manifestos, tanto os brasileiros, quanto os europeus, em sua íntegra, transcritos no livro de Teles – *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*; de Bosi que apresenta reflexões sobre o pré-modernismo que gestou a S*emana de Arte Moderna*, o próprio Modernismo, suas tendências e consequências; de Cândido que faz reflexões sobre o Modernismo; de Olival que faz a história e a análise do grupo GEN, responsável pelas ideias modernistas em Goiás; de Peirce, Santaella e Volli que permitem a reflexão sobre a força que as teorias da Semiótica, contemporâneas ao movimento, estabelece um processo posterior de intersemiose promovendo interessantes desdobramentos das propostas estabelecidas na S*emana de Arte Moderna*. *A Semana de 22* rompeu com o paradigma do perfeccionismo, dos poemas metrificados e com ritmo clássico, e pregava uma relativa liberdade. "Começou-se a escrever sobre os populares, com forma livre". Em Goiás, o movimento veio chegando lentamente, com conflitos.

Por meio da revisão bibliográfica, pretende-se demonstrar como esse processo de modernização nasce, estabelece-se e progride, interferindo na pós-modernidade da literatura.

OBJETIVOS DO TRABALHO

O objetivo desse trabalho além de mensurar a importância e relevância da semana de arte moderna e seu centenário, parte do princípio dos desdobramentos da semana em outras regiões do país, mais específico no estado de Goiás. Os frutos colhidos na *Semana de 22* repercutem na atualidade na produção de autores Goianos.

Com mais de 30 livros publicados em diversos gêneros: contos, poesia, poemas, antologias, romances, teatro e novela infanto-juvenil, Miguel Jorge é um exímio representante do modernismo em Goiás; foi presidente do grupo do GEN e UBE seção Goiás e teve grande influência na literatura, seja ela no âmbito nacional ou internacional.

INDICAÇÃO DA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Segundo Antônio Candido, o modernismo, em seu tempo primeiro, interessava, sobretudo, como atitude mental. Hoje, porém, interessa mais como criação de uma linguagem inovadora. Afirma, ainda, que a escola literária moderna e seus movimentos formam veículos de atitudes de renovação da crítica do Brasil com interesse especial nos problemas sociais e desejos de criar uma cultura local:

> [...] o Modernismo representa um esforço brusco e feliz de reajustamento da cultura às condições sociais e ideológicas, que vinham, desde o

> fim da Monarquia, em lenta mudança, acelerada pelas fissuras que a Primeira Guerra Mundial abriu também aqui na estrutura social, econômica e política. A força do Modernismo reside na largueza com que se propôs encarar a nova situação, facilitando o desenvolvimento até então embrionário da sociologia, da história social, da etnografia, do folclore, da teoria educacional, da teoria política. Não é preciso lembrar a sincronia dos acontecimentos literários, políticos, educacionais, artísticos, para sugerir o poderoso impacto que os anos de 1920-1935 representam na sociedade e na ideologia do passado. (CANDIDO, 2006. p. 141)

ESBOÇO DA ANÁLISE

No livro de poesia *Profugus* é possível perceber os aspectos modernistas desde sua construção e estrutura do livro. A capa do livro traz uma Gravata cerrada na altura do pescoço com homens bordados em fios coloridos, remetendo ao surrealismo.

Após a apresentação do índice, o livro contém a indicação de três capítulos, *I Do homem e do Rio*, *II Do Corpo do Homem*, e do *III Homem e seus Pertences*, com citação de um poema épico de *Eneida*; após isto, o livro já inicia com imagens e figuras feitas por Deck, que chamam atenção com a última imagem de um carro sendo visualizado pelo retrovisor, com os seguintes versos: "[...] teu mais novo nascimento: homem máquina. Teu parto do século: tua farta cama [...]", exemplo de expressão do futurismo.

Nos poemas, é possível perceber a liberdade na criação de estrofes e versos, numa clara demonstração modernista, mantendo recursos como as figuras de linguagem e em certos momentos as rimas. No poema a *Gravata*, podemos perceber uma forte crítica as regras clássicas de escrita em que os poetas eram "entalhados":

GRAVATA
Antes da corda: a gravata
Fustigando teu pescoço grosso
Tua sina de engasgado
Tua morfina
Teus lábios de enforcado
Que olhos espicaçadores
Te prescrevem em nobres rostos
Novos santos dias

Antes da corda
(sobre tufos de seda)
A gravata que te sufoca
Dura e fria
Na escada no elevador
Na porta na escrivaninha
(verde-amarelo-azul-martírio)
Furibundo trapo
Leve alheio recheio pesado
No trato da fala

Ciclos eleitorais
(escritoriais)
Do mais alto extremato
Sem estrelato
Antes da corda
(ou do garrote vil)
O nó da gravata
(pela elegância do teu povo)
Calca tua pele tuas veias
Fios de seda faca estilete lâmina
Devorando os hooooos, aiiiiiis e obrigados
(retardados)

Antes da corda
A gravata te enfeita
(bolores coloridos de três cores)
Nas pompas fúnebres sintéticas
(celestiais)
Fino pano feito para teu peito largo
Longa forma afrodisíaca
Abandonada
Sobre a poeira
Do dia

Por pouco ou por nada
Por nada ou por pouco

Quase mortalha:

A GRAVATA TE ENTALHA

(JORGE, 1990, p. 98 e 99)

Em outros poemas do mesmo livro, é possível perceber a preocupação com as questões sociais da época, assim como com o futuro que está por vir. Outro livro que trata de alguns problemas sociais causados pela modernidade é o *Veias e Vinho*, livro publicado em 1981, romance modernista Goiano, que constitui seu enredo em torno da chacina ocorrida em 1957, com seis membros da família Matteuci.

Imagens

CONCLUSÃO

A *Semana de Arte Moderna* é a representação da explosão reprimida de desejos sociais e políticos transformadores e construtores da sociedade, não representados à época na arte. É uma explosão de liberdade "desvairada" e criadora, gênesis das novas reflexões que tomaram conta do país. Uma explosão que se disseminou pelo país e transformou sua sociedade.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antônio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

JORGE, M. Profugus.Goiânia: O popular, 1990. Página 98 e 99.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas*: Peirce e a Literatura. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

VOLLI, Ugo. *Manual de Semiótica*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *GEN – Um sopro na renovação em Goiás*: Vozes representativas, 2000.

Capítulo 20

INDECÊNCIA DE QUERER DIZER: Maria Velho da Costa e a revolta de ser escrevendo

Susana VIEIRA
UNL/Lisboa – *susanatvieira@gmail.com*

RESUMO: Propomos pensar sobre a área temática selecionada, a partir de uma leitura dos textos "Subsídio para uma restauração do corpo da língua", "Revolução e mulheres" e "Litania do pronome perdido ou os sapatos do peixe" (*Cravo*, 1976), de Maria Velho da Costa. Tratando-se de literatura, não esvaziaremos o nosso objeto dos intervalos que o subsidiam e com os quais mantém uma digressão dialógica: linguagem e memórias e subjetividades culturais; de outro modo, explanaríamos sobre o conceito de subtração. Lembrando as considerações epistemológicas de Hjelmeslev sobre uma teorização da linguagem, fazemos de suas premissas o substrato da análise que, enriquecendo-se (entre outros) com Barthes, Kothe ou Kristeva, à medida do objeto focado se desenvolverá, tentando responder à ideia de que "a palavra ou signo que o homem usa é o próprio homem" (Almeida). Pressupondo que "[...] quando se entender que a obra de arte [literatura] também é incomunicação e desencontro é que se poderá pensá-la corretamente como comunicação." (KOTHE, 1981. s.p.), observaremos que o seu texto, exortando a um discurso de resistência ideológica que tem como signo a insubordinação, se legitima pela trans-

gressão dos códigos clássicos: “pela palavra [...] forjei [...] as armas do confronto subversivo [...] com a classe e castas onde me era feito um lugar fechado, servido por palavras feitas [...]” (MVC). Gestante de uma nova linguagem que (inter)rompe a palavra composta, e parturiente de um terreno propício ao “grau zero” de uma fala e de uma escrita, a sua estética é uma impressão do indesejável. Indagaremos sobre um projeto de escrita íntima que, praticando uma linha de fuga, encena um “[...] descentramento em direção a formas de ser e de estar desviadas [...]” (DIAS, 2018, s. p.), impossibilitando-nos de sairmos imaculados dos seus textos autofágicos. Nada é absoluto e inequívoco. Tudo é desmontável e substrato de si e de qualquer outra coisa.

PALAVRAS-CHAVE: linguagem; literário; transgressão; legitimação; mvc.

Para pensar sobre Mulheres, mães e escritoras: gestação, nascimento e interrupção da palavra, traz-se à leitura os textos “Subsídio para uma restauração do corpo da língua” (abril de 75), “Revolução e mulheres” (dezembro de 75) e “Litania do pronome perdido ou os sapatos do peixe” (janeiro de 76) (todos incluídos no livro *Cravo*, 1976), de Maria Velho da Costa. Como se ante nós presenciássemos os diferentes momentos de um grande e mesmo corpo, as três expressões (mulher, mãe e escritora) entretecerão entre si um diálogo no feminino, dando conta da gestação, do nascimento e da interrupção da palavra. São textos que, embora cronologicamente escritos em datas diferentes, dialogam a partir de um substrato comum, o da “[...] escuta e invenção da fala que este povo vai ter para consigo mesmo nas horas de

crispação no esforço e falta que vão seguir-se." (COSTA, 1976, p. 85-6), portanto, uma reflexão sobre a sociedade humana, feita nos meses subsequentes à revolução dos cravos, e da urgência de uma linguagem outra, despida da roupagem do colonizador e informada do "[...] cântico que está pulsando no corpo-fala do país [...]" (COSTA, 1976, p. 84), caso contrário "[...] estamos só a escrever outra página de história inverosímil." (COSTA, 1976, p. 86). Porém, essa reflexão será feita de modo diverso, uma vez que ainda havia que inventar a fala de quem nunca a tivera e não sabia que uso fazer dela; além disso, o subsídio de MVC no acompanhamento do despertar de um país outrora dolente da ditadura será — como o título indica — escrevendo, mas indo além do limiar do possível, enquanto nomeadora do desejável e no lugar de um trapezista sem rede. Em todo o livro (e obra) a autora procurará responder à inquietação de um corpo-língua, ou linguagem, que se deseja restaurado.

A começar, a crítica de Dias trata o texto de MVC como uma poética da voz: enquadrando, com Lacan, os casos recorrentes de mudez, polifonia e poliglossia como figuras linguísticas próximas da alterização, alienação, deslocamento e fuga do sujeito enunciativo, expressaria afeções psicopatológicas. Ao olhar o texto ser invadido por essas figuras do estranhamento, e sentindo a metamorfose a generalizar-se, esse corpo abre-se em fendas por onde atravessam as vozes e os outros que ocuparão e se questionarão no interior do sujeito. Neste processo de variância linguística também se experimentam movimentos inesperados quer na disposição sintática, quer na

construção semântica, o que se constitui como um desafio à máxima verbal do sentido.

O inconsciente é uma figura que se convoca igualmente com séria frequência, ajudando a perceber as manifestações aqui mencionadas: Lacan considera-a uma linguagem estruturada no desvio e feita para transgredir — transgredir os códigos internos e exteriores com os quais o sujeito não se complementa. Esse é o lugar que não domina, mas onde, em devir, é; é o lugar em que, por uma vez, domina o outro, tamanho o pavor que provoca, o de desvelar o avesso da sociedade, o lugar que o mundo esconde nas suas faldas. Além de tudo, é o lugar que dá lugar a uma escritura nova — não apenas no sentido de escrita-escrevente, mas também no da celebração de um compromisso com o mundo: "Reincidi porém muito nessa indecência de querer dizer, quando falava [...] Agora às vezes escrevo assim." (COSTA, 1976, p. 176). Relatos assim, de natureza indisciplinada, além de revelarem um comportamento de si mesmo partido e agitado, anunciam-se, portanto, como algo inovador. Estas formas de existência "mutante e nómada" (DIAS, 2018, p. 225) no mundo, ainda que "indesejadas [...] e [...] socialmente estigmatizadas" (DIAS, 2018, p. 221-2), produzem criatividade num amplo sentido e são o lugar onde se legitima a transgressão, isto é, o ser-se: "Foi pela palavra lida em silêncio autista sob a multiplicidade de códigos estridentes e contraditórios à minha volta que forjei em criança as armas do confronto subversivo [...] com a classe e castas onde me era feito um lugar fechado, servido por palavras feitas. [...] A linguagem lida, independentemente do conteúdo, era a outra linguagem, suporte do discurso do ou-

tro imaginário, do outro possível, do outro eu, dos outros outros" (COSTA, 1976, p. 79-80).

Os presentes exercícios de questionação não enformam narrativas de sucessão espaciotemporal de acontecimentos. Os cenários difusos de atuação, construídos a partir do gesto insignificante e sem trama, em que se movem os seres, sem osso ou chão fixo, apenas territórios de subjetivação (DIAS, 2018), produzem zonas de problematização que convergem na indagação sobre a existência individual, o mundo e o diálogo errante entre ambos.

No livro programático sobre a *Poética*, Aristóteles refletia acerca da importância de "[...] procurar sempre a verosimilhança e a necessidade [...]" (ARISTÓTELES, 2003, p. 124) no ato da enunciação estética... Sob o signo da desordem e das flutuações primárias do ser, o texto de MVC não deixa de ser um corpo de imagens significantes e substâncias significadas. Entre umas e outras, ou melhor, na união entre ambas, o ser faz-se e desfaz-se (KRISTEVA, 1969) nessa linguagem circular ou de pressuposição entre o inconsciente, basilar do consciente, configurando um discurso de reação ao outro. Dessituando-se de um edifício social hierarquizado e estabelecido, o indivíduo volta-se para uma relação desejada e consciente com o seu inconsciente, produzindo uma sintaxe literária sem as traves-mestras do hábito e do claro, ou do aparente, focando-se antes no jogo (im)próprio do ser. Essa sua sintaxe — por vezes fragmentada em figuras de suspensão, amputação intertextual, acidentes polifónicos, enunciados inacabados, outras vezes dominada por uma sucessão complexa de orações subordinadas

e signos interpolados que dificultam a apreensão do símbolo ou a coesão da mensagem, ou ainda o recurso ao inverosímil — produz-se como um canto que, ferindo as categorias e leis gramaticais, entra no verbo linear ressignificando-o numa imagem deslocada e inesperada: "fluxo [...] sobre [...] a diferença [...] as coisas a ordenar novamente pelos seus nomes, relações — linguagem matéria e energia manejada para poder sobreviver mutante, que esse é o poder da linguagem — fazer-nos, desfazer-nos, indivíduos, grupos, pátrias — imersos no mesmo magma vivo dos que não lêem, não escrevem, não são isso — escritores" (COSTA, 1976, p. 81).

Neste espaço contemporâneo de reflexão sobre a escrita literária, considerando a relação de estranhamento entre a autora e a poética aristotélica da verosimilhança e necessidade já apontada, cabe lembrar os argumentos de Kothe e encontrar pontos de correspondência com o momento espaciotemporal de produção, ou seja: num palco sociopolítico em que em cena se encontra um ator dominante e um outro, não-dominante, a contracena jamais será um diálogo equivalente; promovendo a necessidade de "corrigir" o erro ou desvio, sob a conduta do progresso, o dominante eliminará as diferenças ou expulsará os que não aceitem a sua divisa. Assim, a "[...] força do poder [...] decorre [...] de mil curvações espinhais dos dominados." (KOTHE, 1981, p. 47). Neste contexto, os textos aqui em estudo são subsídios literários que testemunham a realidade desses ínfimos marginais num período pós-revolucionário, os quais, apesar das novas leis democráticas, continuavam sem voz nem evidência prática na cena política do país: "Atentos [...] ao desenvolvimento da luta de mas-

sas, às alterações da dinâmica do poder político e económico, ao processo de consciencialização colectiva da relação entre as forças produtivas e o capital, parecemos alheios à [...] análise do real social português [...] Não se escreve para o povo, escreve-se com o povo ou não [...] Esta não é a liberdade, é a libertação. Nem há outra liberdade para o artista que não a de ir libertando-se, libertando. Somos nós os formuladores do informe." (COSTA, 1976, p. 83-4). A respeito, Kothe é severo na crítica quando questiona o valor da arte engajada: acomodando as insatisfações dos que evitariam confrontar o dominante, é confundida com cobardia, porque "[...] faz uma massagem provisória em pontos problemáticos, sem alterar em nada." (KOTHE, 1981, p. 54). O texto literário, posto assim, legitimar-se-ia pela sua função sociopolítica, ao contrário de todo aquele que, atravessando o referente, não permite a subordinação da função estética, sob risco de cair no mesmo jogo entre dominante e dominado: "[...] foi nesta língua que resisti ao que até hoje pretendeu colonizar-me o sentir e o pensar, acaso sem que o conseguisse. Sei que esta língua é património de um povo que há séculos que se não diz face ao poder, não risca, mantendo-a porém viva, acasalando-a com outros falares." (COSTA, 1976, p. 81-2).

No caso concreto, não obstante a queda do regime fascista português ter sido protagonizada pelas forças militares, a aversão à ditadura e a reforma revolucionária pós-25 de Abril de 1974 andou na boca e nas mãos dos reprimidos, especialmente das mulheres, que, tão marginais quanto os outros, viviam uma precária condição social e política, advogando, por isso, leis que pro-

movessem e reposicionassem na sociedade portuguesa a igualdade de direitos entre os géneros; porém, durante muito tempo, vigorou um pensamento patriarcal e paternalista transversal a toda a sociedade que ausentou a voz das minorias. Estas, em particular as mulheres, continuaram, na ordem da sua diferença, a colocar em confronto o seu isolamento e o sistema do novo dominante. Erravam como uma "fala sem escuta" (DIAS, 2018, p. 226) num mundo em que não se diziam "[...] porque uma outra boca se interpôs no caminho." (DIAS, 2018, p. 226). Como sintoma desse afastamento das agendas políticas, ressurge, com o mesmo valor mas uma força nova, a escrita feita por e sobre as mulheres que testemunharia a impossibilidade de uma verdadeira revolução, quando mais resistente que a vontade de liberdade era o símbolo de uma sociedade assente na dialética entre vítimas e opressores ou de supressão do desidentificado. Como chegar a esse fenómeno através da leitura delas? Escrever uma literatura em que o evento histórico estivesse presente na sua ausência, ou seja, como um fantasma ou substância impertinente. Uma figura suspensa como o tempo, cuja mudança se assinalasse apenas pela apatia. No indício que sobre o mundo se faz em vez de o evocar, resistindo, por isso, à descrição da matéria factual e provocando, por fim, o seu esmaecimento, as novas vozes enunciam, denunciam e pronunciam-se através do jogo tensional de formulações que se negam e, desse modo, retratam o antagonismo e precariedade das sociedades humanas: "Que clamar pela liberdade abstracta das artes, calando que a liberdade concreta deste país, a sua língua e consciência de ser, pode ainda

ser amargamente hipotecada [...] Que escrever para o povo em afã triunfalista, imitando-lhe mal o falar e o sentir para que estanque a vocação de indagar do difícil e do trabalhado, gorando-lhe no embrião o acesso ao seu próprio e complexo património cultural, é ir em missão de colonizador ratificar-lhe o analfabetismo imposto, sonegar-lhe os instrumentos da criação que ainda não pode, iludir [...] a própria impotência de renovar-se. [...] Que coisa temos a perder juntos senão a vergonha, o fim da temática da agonia, as grilhetas na língua?" (COSTA, 1976, p. 85).

Outrora julgado o fenómeno literário uma deformação, pelo seu carácter conotativo e resistência ao sentido do real, face a uma linguagem informativa e documental, é este dispositivo de significação afinal um meio através do qual o indivíduo se realiza fora de si, numa construção feita a partir de uma linguagem de correlações e (des)afetos: "Tempo houve em que te preferi [...] Eram [...] as ruas coalhadas dum todo desejo, tudo dizia bem e ouvia-se debaixo dos pés e na crosta das árvores o grande mesmo pulsar do dentro ao peito [...] Profiro-te recaída por saltos, penas de aparo [...] Te digo tu para dar conta do fio de aço à cintura do trapezista sem rede" (COSTA, 1976, p. 178-9). Daí olhar-se o texto literário como um signo icónico (HJELMESLEV, 1975), ou imagem transformadora que, a partir do fluxo dos afetos que irrompem do inconsciente, movimentam o ser à superação, esclarecendo-o numa visão menos turvada da memória.

Recuperando Hjelmeslev, torna-se inegável a formulação de que "[...] a linguagem é inseparável do

homem e segue-o em todos os seus atos." (HJELMESLEV, 1975, p. 1). Enquanto produtora de "[...] novos signos, novas palavras e novas raízes [...]" (HJELMESLEV, 1975, p. 51), faz um levantamento das suas flutuações interiores, mas também é por si tangida, no arco do seu devir ou na linha de fuga. Mas, ao invés de sempre se representarem, um no outro podem desmontar-se ou puxar-se ambos para a dissensão: "[...] os verbos são o que são e eu não sei ser morada pela linguagem e apenas o sabor e os sons dela passando aqui como comida variável por temperos de cada dia." (COSTA, 1976, p. 178). Em "Litania do pronome perdido" (COSTA, 1976, p. 173), "nós" (COSTA, 1976, p. 173) é, na melopeia do íntimo, um lugar perdido e já não-existido. Pacto desfeito no qual o eu aceita ou deixa-se cair no risco sem rede que é o inconsciente, "[...] pré-história de laboriosas explicações da matéria dada, surrealismo curto, acrobacia verbal." (COSTA, 1976, p. 173). Quem é este "tu"? O outro, o eu-consciente, o eu-outro? Ou a linguagem a formular-se (e todo o dentro dela)? "Escrevo-te a ti. Saberás muito bem que eu te escrevo na trilha de quem somos, esse rastro pisado [...] Olha, lê, vê: aqui está um equívoco com grandes possibilidades — o quarto pronome pessoal, o noduloso nós cego, o quarto de camas, os quartetos de câmara com sons que não são populares, e por aí dentro ao íntimo, noz mesmo" (COSTA, 1976, p. 173).

"Revolução e mulheres" (COSTA, 1976, p. 131) começa por ser um texto que, comprometedoramente, se abre com a epígrafe de Karl Max — "A relação entre o homem e a mulher é a relação imediata, natural e necessária do homem com o homem." (COSTA, 1976, p. 131).

Escrito em sete fragmentos, num esquema cujos títulos remetem para manifestos de estruturação marxista, embora numa revisão da leitura feita pelo inverso: reconstituição da força de trabalho; reprodução da força de trabalho; produção; serviços; transmissão de ideologia; produção de desejo; revolução... da Mulher. Longe de representar uma narrativa coesa do progresso histórico, enaltecendo a glória do processo revolucionário, abre-se e fecha-se como uma reflexão das mulheres que "[...] gritaram muito [...]", "[...] levantaram o braço nas grandes assembleias[...]", "[...] iam e não sabiam para aonde [...]", mas que "[...] queriam outra coisa [...]" (COSTA, 1976, p. 138). Tal como o tempo, as mulheres também se encontram suspensas na repetição e anuladas no discurso castrador da injunção representacional (FERREIRA, 1996, p. 98), um acúmulo de significantes vazios de conteúdo ou signo nulo de sentido. A sua expressão é justamente um ato de resistência e de não pactuante, pois "Elas queriam outra coisa" (COSTA, 1976, p. 138), produzindo uma força de transgressão contra a nova velha ideologia. Cada parte, desconstruindo pretensões, assenta numa linguagem que provoca a erosão da rocha onde a revolução se via forte e intocável.

As mulheres, que "são quatro milhões" (COSTA, 1976, p. 133), são arregimentadas, quando "o dia nasce" (COSTA, 1976, p. 133), a acenderem o lume, frase sígnica que se repete ao longo do texto, assinalando, além da força que implica, as notações do tempo. São também convocadas à execução de tarefas basilares que compõem o substrato da sociedade, conotadas com o resto que fica, apesar de ser o início de tudo, associando-

se-lhes todo o universo semântico em torno da ação da purificação ou, antes, purgação: "Elas lavam os lençóis e as camisas que hão-de suar-se outra vez. Elas esfregam o chão de joelhos com escova de piaçaba e sabão amarelo [...] Elas limpam as pias e as tinas e as coelheiras e os currais [...] Elas desencardem o fundo dos tachos [...] Elas areiam o fogão com palha de aço" (COSTA, 1976, p. 133). A litania prossegue no mesmo passo temático no título seguinte, a encenar um movimento antipoético em torno da gestação: "Elas vão à parteira que lhes diz que já vai adiantado [...] Elas urram [...] Elas cantam baixinho a meio da noite a niná-los para que o homem não acorde. Elas raspam as fezes das fraldas com uma colher romba. Elas lavam [...] Elas assoam [...] Elas lavam os lençois com urina [...] Elas limpam rabos [...] Elas lavam as cuecas borradas do primeiro sémen, do primeiro salário, da recruta" (COSTA, 1976, p. 134), sendo igualmente evidente a servidão prestada ao outro.

A "transmissão de ideologia" (COSTA, 1976, p. 136) é produzida por sujeitos indeterminados reiterando a dessubjetivação e o anulamento e a resignação sem questionamento: "O meu homem não quer [...] A mulher quer-se é em casa [...] Põe o comer ao teu irmão que está a fazer os trabalhos. Sempre é homem [...] Sempre há-de haver pobres e ricos" (COSTA, 1976, p. 136-7).

Já a "produção de desejo" (COSTA, p. 137) é descrita desde o lugar íntimo e passional, um lugar que se confunde com "uma pequena caixa de plástico" (COSTA, 1976, p. 137) que "trazem no saco das compras" "[...] para pintar a borda dos olhos de azul [...]", onde "Elas suspiram" e "Elas sonham [...]" (COSTA, 1976, p. 137):

"Elas olham para o espelho muito tempo [...] Elas limpam com algodão húmido as dobras da vagina da menina pensando, coitadinha. Elas escondem os panos sujos de sangue carregadas de uma grande tristeza sem razão [...] Elas gritam a despropósito e agarram-se aos filhos acabados de sovar [...] Elas pagam a letra da moto ao que lhes bate [...]" (COSTA, p. 137); trata-se, enfim, de um lugar de dentro, onde "Elas não falam dessas coisas. Elas chamam de noite nomes que não vêm. Elas ficam absortas com a mola da roupa entre os dentes a olhar o gato sentado no telhado entre as sardinheiras [...]" (COSTA, 1976, p. 137-8) porque "Elas queriam outra coisa." (COSTA, 1976, p. 138).

Chega, finalmente, a "revolução" (COSTA, 1976, p. 131) em que "Elas tiveram medo e foram e não foram" (COSTA, 1976, p. 138), mas na qual, apesar do temor, pois "[...] ouviram falar de uma grande mudança que ia entrar pelas casas [...]" (COSTA, 1976, p. 138), "Elas fizeram greves de braços caídos. Elas brigaram em casa para ir ao sindicato e à junta. Elas gritaram à vizinha que era fascista. Elas souberam dizer salário igual e creches e cantinas [...] Elas foram pedir para ali uma estrada de alcatrão e canos de água [...] Elas foram para as portas de armas com os filhos ao colo [...] Elas aprenderam a mexer nos livros de contas e nas alfaias das herdades abandonadas. Elas dobraram em quatro um papel que levava dentro uma cruzinha laboriosa." (COSTA, 1976, p. 138). Porém, termina a liturgia da mesma forma sacrificial que está no começo e na salvação do mundo, pois são elas que continuam a acender o lume e acordar "pela manhã as bestas, os homens e as crianças adormecidas"

(COSTA, 1976, p. 139). Como hino que acompanha a vigília na celebração de quando a escuridão se dissipou na luz, são elas no início e no fim de tudo, no substrato do acontecer.

No início e no fim, a linguagem insinua-se como um corpo em resistência, indiferente e suspenso na renúncia, suspenso no instante histórico que atravessa sem tocar, sem fazer-se participante. Doa-se à demência polissémica. Nesse plexo semântico entram em cena as vozes divergentes, cada qual, para seu lado, encenando a sua linguagem, numa convocação desencontrada e a despropósito, carecendo de uma fala comum e de um contacto íntimo e conciliador e relevando o seu manifesto necessariamente marginal: "palavra escrita, lida e escrita, permanecia para mim o lugar da consciência [...] alienada e desperta para um devir totalmente significante [...] distorcia a escrita até ao limiar do possível, não me definia por aí [...] o problema é entre mim e a linguagem, entre a minha identidade pessoal e essa dimensão constitutiva da identidade nacional de nós todos que é a língua portuguesa." (COSTA, 1976, p. 79). A linguagem subversiva, na literariedade do texto, denuncia o impositivo que interfere e provoca a desordem no sujeito e acolhe o excluído, o que ficou de fora e ainda o verbo violento de excluir. Manifesto do não manifesto da representação: "[...] excavação e achamento e ainda voo e voo são só preparação. Tu ainda não hás, nem eu, nem nós jamais. Nem saberás que tu profiro, se o de ti ou esse outro." (COSTA, 1976, p. 181).

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

BRITO, Casimiro. "Recensão crítica a Cravo de Maria Velho da Costa". *Revista Colóquio/Letras*. n. 34, nov. 1976, p. 81-82.

COSTA, Maria Velho da. *Cravo*. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

DIAS, Maria José Carneiro. *Maria velho da Costa*: Uma poética de au(c)toria. Lisboa: Imprensa Nacional, 2018.

FERREIRA, Ana Paula. "Reinventando a História: ficções de mulheres e a revolução de Abril". *Letras de Hoje,* Porto Alegre. v. 31, n.º 1, p. 87-107, março 1996.

HJELMESLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

KOTHE, Flávio R. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez Editora, 1981.

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1969.

Capítulo 21

LÉXICO, VARIAÇÃO E ESTILO NA OBRA DE RODRIGO CIRÍACO

Katia MELO
USP – *katiamelo@usp.br*

Elis de Almeida Cardoso CARETTA
USP – *elisdacar@usp.br*

RESUMO: Como parte da pesquisa de doutorado *Léxico, semântica e expressividade na obra de Rodrigo Ciríaco*, o presente artigo propõe analisar as escolhas lexicais e a construção dos campos léxico-semânticos na obra do escritor da Literatura Marginal e Periférica – Rodrigo Ciríaco. Compreendemos que a construção do discurso literário perpassa pela intencionalidade discursiva do autor, suas experiências e visão de mundo, com vistas a retratar a realidade, sobretudo, das comunidades e dos sujeitos periféricos. Cabe ressaltar que as escolhas lexicais, bem como a construção dos campos léxico-semânticos são fundamentais para a construção discursiva, pois são capazes de moldar e caracterizar o estilo do autor, expressando a autoria discursiva e estabelecendo diálogo com os leitores. Para análise inicial dos corpora selecionados – "Te pego lá fora", "100 mágoas" e "Vendo Pó...esia", utilizamos o software *WordSmith*, a fim de tabular a frequência e ocorrências lexicais nos contos, minicontos e poemas do autor, com vistas a compreender melhor como foram construídos

os campos semânticos que retratam a periferia em sua relação com os sujeitos, tempo, espaço, caracterização e demais elementos sócio-históricos e contextuais que a compõem. Neste sentido, é preciso considerar o contexto de construção do discurso literário, influências ideológicas, assim como referências trazidas pelo autor. Como aporte teórico-metodológico adotamos Antunes (2012), Basílio (2011), Biderman (2001), Câmara Júnior (1978), Cardoso (2018), Henriques (2018), Pêcheux (1995), Polguère (2018), Rifaterre (1979), Villalva e Silvestre (2014).

PALAVRAS-CHAVE: campos léxico-semânticos; escolhas lexicais; literatura marginal e periférica; discurso literário.

INTRODUÇÃO

No presente trabalho pretendemos apresentar um estudo preliminar das escolhas lexicais e da construção dos campos léxico-semânticos na obra do escritor Rodrigo Ciríaco, escritor da literatura marginal e periférica. Neste sentido, temos como objeto de pesquisa os livros “Te pego lá fora” (2008), “100 mágoas” (2011) e “Vendo Pó...esia” (2014), cujos textos foram submetidos à análise da frequência lexical pelo software *WordSmith*, com vistas a verificarmos as ocorrências lexicais que constroem as marcas lexicais, discursivas e ideológicas presentes nas obras.

Com isso, justificamos a pesquisa, pois consideramos que a composição linguística dos textos analisados é marcada por traços de oralidade e gírias que buscam justamente retratar os falares da periferia no contexto do século XXI.

Salientamos, ainda, que a constituição do discurso literário, assim como o estilo e a expressividade do autor se dão a partir não só das escolhas léxico-semânticas, mas também de fatores extralinguísticos como a intencionalidade, percepção de mundo, vivência e posicionamento ideológico.

Assim, nos poemas, contos e minicontos das obras analisadas, notamos uma provocação intencional do autor aos leitores, proporcionando um desconforto, a indignação e, principalmente, a reflexão crítica sobre questões que ferem os direitos humanos como a desigualdade social, a violência, a pobreza, a falta de condições básicas de saúde, saneamento básico e educação.

Dessa forma, a relevância da pesquisa para o Léxico do Português não está apenas no estudo do registro linguístico, mas, sobretudo, semântico, histórico, artístico e literário das obras.

LÉXICO E IDEOLOGIA NO DISCURSO LITERÁRIO

Como pressupostos teóricos consideramos Basílio (2011, p. 7), para a qual o léxico de uma língua possui a dupla função de classificação e comunicação. Para a autora, a língua existe para comunicação a respeito de elementos que pertencem ao mundo no qual vivemos. Dessa forma, a língua não apenas classifica os objetos do discurso, mas também tem a função de comunicação e interação com os sujeitos do discurso e com o seu meio.

Polguère (2018, p. 104) corrobora, explicando que a língua varia de acordo com os indivíduos que fazem uso dela e devemos compreendê-la através dessas variações idioletais. Segundo o autor, a língua e o léxico podem ser entendidos como uma abstração teórica e dependem do conhecimento de mundo dos seus interlocutores. Portanto, não se pode considerar a língua em uso por apenas um único sujeito do discurso, mas sua utilização por toda uma comunidade discursiva em interação com o seu meio e, até mesmo, como outras comunidades linguísticas nos diferentes contextos e situações de comunicação – oralidade e escrita.

Com isso, torna-se relevante os estudos da lexicologia a partir das unidades lexicais em uso por diferentes comunidades linguísticas de mesma língua – seja em sincronia atual e pretérita – na oralidade e na escrita, conforme apontam Villalva e Silvestre (2014, p. 23).

Ademais, salientamos, conforme Biderman (2001, p. 207), que são de extrema relevância para os estudos do léxico da língua portuguesa considerar a linguagem oral, cuja essência é a expressividade, uma vez que seus usuários ampliam o léxico com neologismos linguísticos e semânticos – gírias – constantemente.

Assim, com relação à construção dos efeitos de sentido e expressividade da língua, retomamos Antunes (2012, p. 39-40) que pontua a importância das conexões semânticas entre as unidades lexicais, mediante associações semânticas que relacionam as palavras por oposições ou aproximações de sentido – antônimos, hiperônimos ou hipônimos.

A esse respeito, Henriques (2011, p. 76) afirma, ainda, que as associações podem não só se relacionar aos efeitos de sentido, mas também através de combinações morfológicas e semânticas.

Também quanto aos aspectos expressivos e estilísticos, Câmara Júnior (1978, p. 15), explica que os usuários da língua utilizam a linguagem para comunicação, satisfazendo necessidades expressivas.

Nessa mesma linha, Rifaterre (1979, p. 6) sustenta que, diferentemente do neologismo na linguagem, o qual pretende apenas expressar um novo significado, não sendo percebido como uma anomalia; os neologismos literários são utilizados como recurso estilístico-expressivo, tornando-se uma anomalia no texto, surpreendendo o leitor e levando-o à reflexão, quebrando a leitura automática do texto. Justamente o que é perceptível na obra do autor Rodrigo Ciríaco, pois há uma quebra na leitura do texto literário, provocada pela subversão dos efeitos de sentido das unidades lexicais escolhidas.

Portanto, é notória a relação entre o léxico e a intenção discursiva, pois o texto não transmite apenas uma mensagem, mas, sobretudo, um desejo expressivo-discursivo-ideológico, deixando marcas do posicionamento ideológico, social e histórico do autor – elementos extralinguísticos, conforme aponta Cardoso (2018, p. 29).

Com referência a isso, Pêcheux (1995, p. 161) reitera a relação entre a base (linguística) e o processo

(discursivo-ideológico), uma vez que o sentido de uma palavra se constitui na formação discursiva.

Ressaltamos, com isso, que é através da relação entre o repertório lexical – escolhas e comunicação –, variações linguísticas, oralidade, escrita e discurso literário, assim como, a relação entre a subversão semântica, construção dos campos léxico-semânticos, expressividade e ideologia que nos pautamos para realização deste estudo.

A PERSPECTIVA DO SISTEMA EDUCACIONAL EM "TE PEGO LÁ FORA"

A lista de palavras do software WordSmith computou um total de 3202 palavras – não repetidas – na primeira obra do autor Rodrigo Ciríaco – "Te pego lá fora", em cujos contos e minicontos observamos a construção discursivo-ideológica que retrata o espaço da escola pública a partir de campos léxico-semânticos que a constituem, tais como: sujeitos periféricos, sistema educacional, verbos de estado e ação, sociedade, tempo e contexto, bem como sua caracterização.

O próprio título da obra já indica uma expressão utilizada por alunos durante conflitos dentro da escola – te pego lá fora – indicando que acertarão as contas fora dos muros da escola. O verbo pegar no enunciado tem conotação agressiva, indicando ato violento contra alguém.

Salientamos que para este trabalho selecionamos as unidades lexicais com frequência igual ou superior a dez, conforme abaixo:

Quadro 1 – Campos Léxico-Semânticos na obra “Te pego lá fora”

Campos léxico-semânticos	Unidades Lexicais
Sujeito do discurso (feminino)	Bia
Sujeitos do discurso (masculino)	Pedro, menino, senhor, professor, prussôr, professores
Verbos de estado	ser, sou, era, ter, tenho,tinha, ficar, fica, saber, sabe, estava
Verbos de ação	quer, faz, fazer, fez, ver, viu, pode, posso, cabe, olhar, dizer, disse, ir, ia, vai, vou, vamos, come
Coletivo / sociedade	gente, mundo, vida, pessoas
Tempo	hora, anos, vez
Adjetivos	bom, alto, pior, baleia
Objetos	placa, porta, livros
Espaço	casa, escola, sala de aula

Fonte: Elaborado pela autora

A partir do quadro acima podemos analisar quem são os sujeitos das narrativas – *estudantes e professores* – são moradores da periferia e vivem conflitos retratados pelos verbos de estado– s*er, ter, estar, saber ficar* – que se opõem ao de ação – *querer,*

fazer, ver, poder, caber, olhar, dizer, ir, comer. A sociedade é retratada através das unidades lexicais: *gente, mundo, vida, pessoas* – como representantes de um coletivo que pulsa na periferia. O tempo é marcado pelas *horas, anos, vez* – indicando a oportunidade daqueles para quem o tempo é curto. O espaço da narrativa é a *escola* e a *sala de aula*, a segunda casa e abrigo para muitas crianças e adolescentes. Na escola, os materiais – objetos – são *livros*, *porta da sala de aula* ou sua oposição – *placa* – que representa o emprego, o trabalho que provoca a evasão dos adolescentes da escola. Os adjetivos utilizados têm um viés comparativo – *bom, alto, pior* e, ainda, o apelido – *baleia*, a partir da caracterização, *bullying*.

O CAMPO LÉXICO-SEMÂNTICO DA ESCOLA PÚBLICA

Observamos que na obra em questão predomina a temática do sistema educacional como espaço de convívio entre professores e alunos, apresentando, assim, os conflitos sociais, institucionais e organizacionais.

O livro está dividido em estações do ano – Verão, Outono, Inverno, Primavera – indicando sujeitos e espaços distintos em suas narrativas.

No trecho selecionado, abaixo, observamos o sujeito do discurso feminino – *Bia* – representando a aluna da escola pública em situação de vulnerabilidade, a criança periférica que não tem atendido o seu direito fundamental à alimentação. A *merenda* é o único alimento disponível, porém rejeitado por ser referência à miséria, à escassez.

Assim, temos as unidades lexicais: *merenda, merendar, merendeira* – tom pejorativo – em oposição às expressões lexicais antecedidas pela unidade gramatical – advérbio de negação: *não tomou café, não almoçou, não tinha dinheiro pra cantina*.

> VERÃO
>
> Bia não quer merendar. Ela já avisou: não tomou café, não almoçou. Não, não é dieta. Não comeu porque não tinha. Assim como no intervalo não tinha dinheiro pra cantina. Bia não quis sair pra comer a merenda, ainda que fosse às escondidas. A última coisa que Bia insistiu em dizer, antes de desmaiar de fome, foi: "Professor, eu, eu... Eu não sou merendeira". (Bia não quer merendar, p. 19)

No trecho seguinte, temos o foco narrativo em primeira pessoa – a visão do docente ingressante – o sujeito periférico ao adentrar o espaço escolar e notar a hostilidade dos colegas e do próprio sistema. As escolhas lexicais indicam a recepção não amistosa: *botar um pânico, medinho, foge*. Além disso, é possível observar os conflitos existentes através das expressões lexicais: *estava de saco cheio, cabide de emprego*.

> OUTONO
>
> O melhor era a recepção aos novos. Eu sempre ficava atento ao batismo. O que falariam desta vez? Parecia que havia um certo prazer em botar um pânico, um medinho, "Olha, foge enquanto é tempo. Se eu tivesse a sua idade...".

> A maior parte dos professores estava de saco cheio de escola, de direção, de alunos. Aquilo era um cabide de emprego e pronto. Nada além disso. (Um estranho no cano, p. 39)

Em seguida, em "Inverno", observamos o encontro dos sujeitos periféricos na figura do professor e da aluna – o narrador, ainda na perspectiva docente apresenta uma situação vivida por sua aluna que abandonou a escola para tornar-se uma *placa* publicitária. Então, temos ao longo do conto, a repetição da unidade lexical placa com vistas a dar ênfase à questão da evasão escolar em decorrência da necessidade de inserção no mercado de trabalho, cuja campo léxico-semântico é composto pelas unidades lexicais: *uniforme, endereço, identidade*. Em oposição à expressão lexical à margem, a qual indica a exclusão, aqueles que não possuem emprego e/ou função social e atendimento às necessidades básicas.

> INVERNO
>
> A minha aluna virou uma placa. Há três meses ela deixou de vir à escola por isso: virou uma placa. E não uma placa qualquer, de trânsito, que ninguém respeita. Ela virou uma placa publicitária. Agora tem uniforme, endereço e identidade. Não fica mais à margem. Fica na porta dos shoppings, concessionárias e futuros edifícios, se autopromovendo: A placa. Com pernas. (A placa, p. 69)

Curiosamente, na última parte do livro "Primavera", encontramos a caracterização do espaço, a escola pública: *ferrada, toda fechada, sem cor, só grade, não tem um laboratório, não tem sala de vídeo, não tem computadores, nem sequer uma quadra*. Apesar disso, há a indicação de que existem *coisas boas na escola*, porém no texto não aparecem detalhadamente.

> PRIMAVERA
>
> – Vocês têm doze, treze anos. Estão na sétima série. Estudam em uma escola pública ferrada, toda fechada. Sem cor, só grade. Aqui não tem um laboratório, não tem sala de vídeo, não tem computadores. Nem sequer uma quadra. Ou seja, podiam ficar por aí, reclamando pelos corredores, chorando. Se fazendo de vítima. Mas não. Arregaçaram as mangas, foram à luta. Dedicaram uma hora por semana, além da sala de aula, pra se reunirem, conversarem. Discutirem o que acontecia na escola. E criaram um jornal. Impresso. Com denúncias, informações, reflexões sobre os problemas. Fotos. E também mostraram os talentos, o valor e as coisas boas da escola. Já publicaram quatro edições. Tem um blog na internet. Comunidades em redes sociais. Escrevem como gente grande. São unidades, inteligentes. Bonitas. O que mais vocês querem?
>
> – De verdade?
>
> – Sim, claro. É o que as pessoas querem saber.
>
> – A gente quer o impossível. (Meninas Superpoderosas, p. 87)

A ARIDEZ PERIFÉRICA EM "100 MÁGOAS"

De um total de 3879 palavras computadas – não repetidas – pelo *WordSmith* na segunda obra de Rodrigo Ciríaco, "100 mágoas", também selecionamos as que apresentaram frequência igual ou superior a dez.

Os contos retratam a aridez periférica através de uma narrativa que choca e provoca os leitores, constituindo campos léxico-semânticos com enfoque nos sujeitos periféricos e em aspectos que se relacionam com sua vivência sócio-histórica como: educação, coletivo e sociedade, religião, tempo, caracterização, verbos de ação e estado, objetos do discurso, corpo humano.

Curiosamente, o título faz uso de um número – *100* – em homofonia (palavras homófonas possuem mesmo som, porém escrita e significado diferente) com a unidade gramatical – *sem* – advérbio de modo que indica falta / ausência.

Em "100 mágoas" temos o sujeito do discurso feminino – *menina, mulher, senhora, dona* – em oposição a masculino – *senhor, homem, menino*. As relações familiares periféricas são apresentadas a partir de espaços como *a casa, trabalho, rua, escola*. A religiosidade e espiritualidade estão presentes através da unidade lexical *Deus* remetendo à tradição judaico-cristã em oposição à carnalidade *corpo, boca*. O coletivo também é representado pelas unidades lexicais *gente, vida, mundo*. Novamente, observamos as oposições entre os verbos de estado e ação, assim como o aspecto comparativo demonstrado pelo uso dos adjetivos. O tempo é também marcado pela oposição *dia, noite*, por exemplo.

Quadro 2 – Campos Léxico-Semânticos na obra “100 Mágoas”

Campos léxico-semânticos	Unidades lexicais
Sujeitos do discurso (feminino)	menina, mulher, senhora, dona
Sujeitos do discurso (masculino)	senhor, homem, menino
Coletivo / sociedade	gente, vida, mundo
Objetos	mesa, porta
Corpo humano	corpo, boca
Verbos de estado	saber, sabia, tenho, estava, tava, ficar, fica, ficou, ficava, parecia, sei, sabe, tinha, ter, tem, sou, era, ser
Verbos de ação	ajuda, come, dá, trabalhar, vem, chega, ir, deu, dar, ver, viu, fez, diz, pode, olha, sai, cabe, fazer, faz, vou, vai, foi, for, ia, quer
Espaço	trabalho, rua, casa, escola
Religião	Deus
Tempo	dia, noite, meses, minutos, vez, semana, anos, vezes, hora, dias
Adjetivos	grande, alto, boa, direito, obrigado, melhor, bom, branco

Fonte: Elaborado pela autora

O CAMPO LÉXICO-SEMÂNTICO DA PERIFERIA

A obra divide-se em três partes "Pé na porta", "Sem tirar nem por" e "Se eu te contar", apresentando diferentes abordagens temáticas que exploram, sobretudo, as questões sociais, como podemos analisar no trecho abaixo, o qual opõe as unidades lexicais *casa, barraco*, indicando a residência digna frente ao local inadequado para viver, onde há ratos e falta de higiene.

> PÉ NA PORTA
>
> O meu sonho é mudar pra uma casa que tenha piso pros ratos não invadirem mais o meu barraco de madrugada e morder os dedinhos dos pés dos meus filhos. (O sonho de Leni, p. 23)

No trecho da segunda parte do livro, temos a referência à *mulher* e ao relacionamento abusivo, ao conflito familiar.

> SEM TIRAR NEM POR
>
> Pode ir, vai. Um dia tenho certeza: você vai se arrepender. Sabe por quê? Eu sou a mulher da sua vida. Você nunca vai encontrar ninguém igual a mim. Nin-guém!
>
> – Tomara, "meu bem". A ideia é justamente essa. (Praga, p. 73)

Em seguida, no trecho da última parte, temos à referência aos discursos televisivos, opondo algumas unidades lexicais dentro do campo léxico-semântico da periferia: *desperdício de água, rico, banheiras, piscinas, segurança, tranquilidade, lazer, conforto – sem água na periferia, condições precárias*. Assim, temos nesse trecho a referência à desigualdade social, opondo ricos e pobres em contextos de vida distintos.

> SE EU TE CONTAR
>
> Canal 171 – Desperdício de água é maior entre os mais ricos. Banheiras, piscinas e desperdício são os principais Canal 1080 – Doze bairros estão sem água na periferia de São Canal 1789 – Segurança, tranquilidade, lazer e conforto, perto de você. Mude já para o Residencial Par Canal 1000 – Seis milhões de famílias vivem em condições precárias no Brás Canal 25 – Desligue a TV e vá ler um livro (Era digital, p. 111-112)

O TRAFICANTE LITERÁRIO DA PERIFERIA EM "VENDO PÓ...ESIA"

A lista de palavras do *WordSmith* computou um total de 1517 palavras – não repetidas – na obra "Vendo Pó...esia" de Rodrigo Ciríaco.

Com isso, observamos algumas unidades lexicais que se repetem e são subvertidas nos versos dos poemas indicando a construção dos campos léxico-semânticos com enfoque no sujeito (eu lírico) periférico, assim como deixando as marcas discursivo-ideoló-

gicas e estilísticas do autor que retratam o espaço da periferia e a temática da literatura.

Para esta apresentação, selecionamos as unidades lexicais, cuja frequência foi igual ou superior a dez.

O título do livro subverte o sentido, pois a expressão – *vendo pó* – não se trata da droga cocaína como podem supor num primeiro momento, mas de poesia e literatura.

Quadro 3 – Campos Léxico-Semânticos na obra "Vendo Pó...esia"

Campos léxico-semânticos	Unidades Lexicais
Sujeitos do discurso (masculino)	Edilson, poeta (eu lírico)
Verbos de ação	vai, quero, vendo
Verbos de estado	ser, sou, são, tem
Espaço	rua, periferia
Objetos	política, cabelo, pó...(esia)

Fonte: Elaborado pela autora

Em "Vendo Pó...esia" temos o sujeito periférico representado por Edilson e pelo eu lírico que dá voz aos poemas. Os verbos de ação *ir, querer, vender* opõem-se ao *ser, ter*. O espaço retratado é a rua e a periferia. Os objetos do discurso são as questões políticas, raciais, sociais e a própria literatura: *política, cabelo, pó...(esia)*.

O CAMPO LÉXICO-SEMÂNTICO DO SUJEITO (EU LÍRICO) PERIFÉRICO

Nesta primeira análise, notamos que predomina nos textos a temática da periferia como questão político-social, tal como nos versos em que aparecem a desmontagem das unidades lexicais: *pré-feito, pré-conceito, pó-lítico*.

Além disso, há referência ao colonialismo em: *caudilho, senhor de engenho, capitão-do-mato*, pois tais escolhas lexicais tratam-se de arcaísmos e remotam a tempos passados, ao colonialismo e à escravização.

A subversão, por sua vez, surge em *baseado*, pois não se refere a drogas, mas "com base em / basear em" – *baseado em fatos reais*. Assim, observamos a formação lexical: basear + ado, diferentemente da gíria, cujo conteúdo semântico refere-se à *droga ilícita maconha*.

O autor utiliza as gírias do tráfico de drogas e das comunidades periféricas para expressar a poesia e a literatura, então *Sou traficante, vendo pó...esia*.

> O pré-feito / Pré-conceito de ser pó-lítico / (mal fabricado) / Não chapou no tró-cadilho / Quis dar uma de caudilho, senhor de engenho, / capitão-do-mato / - calma, rapaz: toma aqui esse baseado – Em fatos reais: / Sou traficante, sim! / Mas eu só: / Vendo pó, / Vendo pó... / Vendo pó...esia! (Biqueira Literária)

> Não queria ser traficante / Queria só saber de magia: / Meu mundo, sem drogas / Chapados, só de poesia.

A unidade lexical *farda* aparece como símbolo da opressão e violência da polícia, a linha de frente do poder público e do sistema judiciário que deveria zelar pela verdade e pela justiça social. No entanto, o eu lírico retoma a Alemanha Nazista, na qual os militares fardados protagonizaram uma das maiores injustiças e formas de violência contra a dignidade e os direitos humanos.

> Quem / acha que usar / farda é sinônimo / de justiça deveria / se lembrar que os / nazistas também / eram / fardados (Justiceiros)

Outro aspecto apresentado no livro de poemas, é a precariedade do hospital público, retratado através das unidades lexicais: *filas, (c)ordeiros de única sina, carnificina, corredor, corpos, porcos, abate/dor*. Verifica-se, assim, o descaso com o espaço que deveria acolher e curar, mas é o lugar do abandono, da dor e da morte em massa. O rebanho que caminha para a morte.

> No hospital público, as filas / (c)ordeiros de única sina / a caminho da carnificina / No corredor, corpos / acumulam-se feito porcos / no aguardo do abate/dor

No trecho do poema "Criança de Trinta", temos o retrato da exclusão e da carência das necessidades básicas através da unidade gramatical sem que antecede as unidades lexicais: *água, banho quente, escola, luz.*

> Em três anos / Sarah já perdeu amigos / Ficou sem água / sem banho / quente, / Ficou sem escola, rosto molhado, / Ficou sem luz (Criança de Trinta)

A questão racial é abordada através do poema "Recado", no qual ressalta-se a beleza do cabelo crespo: *bonito, tem raiz, crespo, enrolado, cachos, natural, bom*. Em oposição a *ruim – é quem me diz.*

> Sim, meu cabelo é bonito / meu cabelo tem raiz / crespo, enrolado, com cachos / ao natural, é bom, é bonito / ruim é quem me diz (Recado)

Por sua vez, o sujeito periférico é caracterizado através dos objetos do discurso – unidades lexicais: *pobreza, doença, fome, cola, bola, rua, carroça*.

> Edílson, Patrocinador oficial / Da indústria da miséria, / De muitos confortos, / Deste poema, / E do muito pouco / Que tem recebido: / A pobreza, / A doença, / A fome, / A cola, / A bola, / A rua, / A carroça, / Suas irmãs. (7 x 1)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta breve análise das frequências lexicais no corpora de pesquisa, observamos as construções discursivo-ideológicas que têm enfoque na periferia como lugar de desigualdade e injustiça social.

O posicionamento ideológico do autor reverbera através do sujeito periférico que surge como alvo de abusos e violência por parte da burguesia e do poder público – representados pela força policial, justiça e escola.

Salientamos que as obras se constroem sob o viés comparativo a partir de oposições entre unidades lexicais como: *burguesia – periferia, rua – casa, casa – barraco, branco – negro, bom – ruim, dia – noite, escola particular – escola pública, ser – ter, homem – mulher*, a fim de contrastar as diferenças, enfatizando o desequilíbrio existente no corpo social. Por outro lado, as unidades lexicais *gente, vida, mundo* aparecem com bastante frequência nas obras como representação do coletivo, do ser na sociedade diante da perspectiva dos direitos humanos fundamentais.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irandé. *Território das palavras*: estudo do léxico em sala de aula. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

BASILIO, Margarida. *Formação e classes de palavras no português do Brasil*. 3. ed. São Paulo. Contexto, 2011.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. *Teoria linguística*: teoria lexical e linguística computacional. 2. ed. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro. Ao Livro Técnico, 1978.

CARDOSO, Elis de Almeida. *O léxico no discurso literário*. A criatividade lexical na poesia moderna e contemporânea. São Paulo. EDUSP, 2018.

CIRÍACO, Rodrigo. *100 Mágoas*. Apresent. Marcelino Freire. São Paulo: Edições Um por Todos, 2011.

CIRÍACO, Rodrigo. *Te pego lá fora*. São Paulo: Editora DSOP, 2014.

CIRÍACO, Rodrigo. *Vendo Pó...esia!* São Paulo: Editora Nós, 2016.

HENRIQUES, Claudio Cezar. *Léxico e semântica*: estudos produtivos sobre palavra e significação. Rio de Janeiro, Alta Books, 2011.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi [*et. al.*]. 2. ed. Campinas. Editora da UNICAMP, 1995.

POLGUÈRE, Alain. *Lexicologia e Semântica Lexical*: noções fundamentais. Trad. de Sabrina Pereira de Abreu. São Paulo: Contexto, 2018.

RIFATERRE, Michael. *La production du texte*. Collection Poétique. Paris. Éditions du Seuil, 1979.

VILLALVA, Alina; SILVESTRE, João Paulo. *Introdução ao estudo do léxico*: descrição e análise do Português. Petrópolis. Vozes, 2014.

CAPÍTULO 22

COMISSÃO DAS LÁGRIMAS EM PORTUGAL: Uma terra em trânsito[xxxix]

Charles Borges CASEMIRO
IFSP-SPO – *charlescasemiro@ifsp.edu.br*

RESUMO: Este ensaio analisa aspectos da obra do escritor António Lobo Antunes, destacadamente, de seu romance *Comissão das Lágrimas* (2011), em que o autor português se vale de um estilo telegráfico, elíptico e rapsódico, como forma narrativa de revisitação do longo e recorrente inquérito literário português sobre a história de Portugal e, de um modo mais especial, sobre a Guerra Colonial (Guerra de Libertação de África – 1961-1975) e suas graves consequências na "formação" ou na "deformação" das identidades portuguesas, sobretudo, durante as últimas duas décadas do século XX e as décadas iniciais do século XXI. Para tanto, apresenta-se uma teorização do romance sedimentada pelo conceito de homologia formal entre a forma narrativa do romance e a forma narrativa assumida pelos processos sociais da Colonialidade (CASEMIRO, 2019), teoria que toma, como pontos de partida, as considerações sobre discurso e discurso estético, de Bakhtin (1988), as considerações filosóficas sobre a forma e o ser, de Goldmann (1972), as considerações filosóficas sobre estética e sobre forma do romance, de Hegel (1996), de Schlegel (1994), de Lukács (2009, 2011), de Watt (2010), de Jameson (2007) e de Anderson (2007). Nesse sentido, o ensaio apresenta o romance de Antunes como parte de uma poética da narrativa por-

tuguesa contemporânea, cuja forma discursiva corresponde, homologicamente, à forma narrativa dos discursos sociais do tempo pós-colonial da colonialidade.

PALAVRAS-CHAVE: romance; romance histórico; colonialidade; lobo antunes; *comissão das lágrimas*.

O ROMANCE COMO FORMA

FORMAS DA FORMA

A fim de discutir uma representação peculiar do Romance Histórico em Portugal, gostaríamos de recorrer a três premissas filosóficas e estéticas do século XIX e a seus desdobramentos na ciência e na filosofia do século XX: em primeiro lugar, à ideia da Forma como uma estrutura constitutiva do comportamento humano; em segundo lugar, à ideia da Forma como uma construção e manifestação inequivocamente histórica e contraditória; e, em terceiro lugar, à ideia da História como uma Forma narrativa dialética, particularizante da História humana universal.

Conforme Lucien Goldmann (1972), tais categorias se constituem como premissas de um tipo de pensamento filosófico que ele denominou estruturalismo genético, uma espécie de paradigma para a construção da filosofia e ciência modernas, que, a partir de posturas rigorosamente monistas, estruturalistas e genéticas, debruça-se sobre os fatos históricos, conectando processos intelectuais de compreensão e de explicação do real, como sendo um e mesmo processo. Para ele:

> Compreender é um processo intelectual: é a descrição de uma estrutura significativa no que ela tem de essencial e específico. Revelar o caráter significativo de uma obra de arte, de uma obra filosófica ou de um processo social, o sentido imanente da sua estruturação, é compreendê-los, mostrar que são estruturas que têm a sua coerência própria. Explicar é situar essas estruturas, enquanto elementos, nas estruturas mais vastas que as englobam. A explicação refere-se sempre a uma estrutura que engloba e excede a estrutura estudada. (GOLDMANN, 1972, p. 79)

Assim, ao afirmarmos que toda Forma é constitutiva do comportamento humano, gostaríamos de salientar, a despeito da pendência idealista que a afirmação possa suscitar, que a Forma somente pode ser apreendida de um mundo observável, objetivo, como uma manifestação humana concreta, e, portanto, do plano existencial e no plano existencial do ser, sem perder de vista que este ser, como ideal e como real, configura-se como um e único objeto, na perspectiva monista do estruturalismo genético.

Nesse caminho, a Forma só se pode definir, portanto, no tempo de manifestação do ser no mundo e, por esta via, só se pode apresentar como concretude, imersa na própria realidade concreta que a circunscreve. Ou seja, a Forma, enquanto se define como objeto observável, concreto, temporal, espacial, coloca-se na história humana dos sujeitos que a constroem, sendo, no mesmo passo, um fenômeno e uma essência de si mesma.

Nesta medida, o plano temporal, espacial e subjetivo coletivo, que define e é definido pela Forma, constitui a própria Forma, em primeiro lugar, como uma Estrutura dinâmica e provisória do Ser no mundo e, em segundo lugar, como uma gênese ininterrupta, de que se pode apreender um movimento contraditório de conservação e de mudança do Ser, inscrito e circunscrito pelo real, que sempre tende para uma equilibração e uma coerência estrutural.

Em seu ensaio, *Dialética e Ciências Humanas* (1972), ao falar do binômio Gênese e Estrutura, Goldmann assim aponta tais premissas:

> As estruturas constitutivas do comportamento humano não são na realidade, para esta perspectiva, dados universais, mas fatos específicos nascidos de uma gênese passada e que sofrem transformações que esboçam uma evolução futura. Ora, a cada nível de análise do objeto, o dinamismo interno da estrutura é resultado, não apenas das suas próprias contradições internas, mas também do dinamismo, estreitamente ligado a estas contradições internas, de uma estrutura mais vasta que a engloba e que igualmente tende para o seu próprio equilíbrio; ao que deve aliás acrescentar-se que todo e qualquer equilíbrio, seja a que nível for, não pode ser senão provisório, exatamente na medida em que é constituído por um conjunto de comportamentos humanos que transformam o meio ambiente e criam por isso mesmo condições novas por força das quais o anterior equilíbrio se torna contraditório e insuficiente. (GOLDMANN, 1972, p. 14-15)

Nesse sentido, a Forma do romance e, de modo especial, a Forma do romance histórico se apresenta e pode ser apreendida como estrutura constitutiva do comportamento humano; como construção e manifestação inequivocamente histórica e contraditória; como Forma narrativa dialética, particularizante da História humana universal.

A FORMA DO ROMANCE

Adotando o argumento de Ian Watt (2010), a respeito da gênese e da estruturação do romance como gênero literário novo e criação histórica do mundo burguês (século XVIII, Inglaterra), entendemos que, primeiramente, a Forma do romance se fez por contradição à Forma da narrativa tradicional antecedente ao século XVIII, e se definiu, estruturalmente, nesse sentido, a partir do conceito de realismo formal, que aproxima a Forma do romance à Forma narrativa dos processos sociais burgueses. Esta também foi a percepção de Hegel (1996), ainda no século XIX, quando chamou o romance *epopeia do mundo burguês*, o que, mais tarde, seria acolhido e desenvolvido pelo filósofo húngaro György Lukács, em sua *Teoria do Romance* (2009) e em seu *Romance Histórico* (2011) e, finalmente, adotado na *Ascensão do Romance*, de Watt (2010).

Aceito como *epopeia do mundo burguês*, o romance – como gênero narrativo e como Forma – se teria constituído, portanto, como produto da história, da economia, da política, da sociedade e da cultura burguesa,

de um modo, portanto, peculiar e dialético: de um lado, como contradição das Formas narrativas tradicionais (exemplo: poesia épica) e, de outro lado, como consonância em relação aos novos discursos e às novas estruturas da vida burguesa, a partir do século XVIII.

Como Forma, o romance teve, assim, sua gênese ligada às categorias e às Formas de organização do mundo burguês, propostas, sobretudo, como antecedentes constitutivos e como consequências imediatas das Revoluções Industrial e Burguesa, do século XVIII, quais sejam: a filosofia iluminista, o individualismo, o liberalismo econômico e político, o culto ao novo e a secularização da fé.

Segundo Sandra Guardini T. Vasconcelos (2007), em sua F*ormação do Romance Inglês: Ensaios Teóricos*, a força do argumento de Watt, reside, justamente, nesta proposição de homologia entre a Forma literária e a Forma dos processos sociais ingleses que a englobam, o que tende a concordar com a visão compreensiva e explicativa do estruturalismo genético, de Goldmann, a respeito da Forma. Para ela:

> As causas da ascensão do romance encontra-as (Watt) nas transformações que tiveram lugar no interior da sociedade inglesa, que ele identificou como sendo o desenvolvimento do capitalismo, a secularização do protestantismo, o poder crescente das classes comerciais e industriais e o crescimento do público leitor; da mesma forma, as mudanças de orientação no pensamento filosófico do período lhe parecem fundamentais para esclarecer a natureza do realismo do romance, pois

> haviam deslocado a atenção para o indivíduo e colocado um acento especial nas questões de experiência individual e de identidade pessoal, tendo como um de seus corolários a percepção da importância assumida pela dimensão temporal como força plasmadora da história humana. (VASCONCELOS, 2007, p. 28)

Como gênero, o romance fez-se, assim, marcado por seu realismo formal ou, em outras palavras, por sua inelutável tendência à verossimilhança e à particularização de seus elementos constitutivos em consonância com a história do mundo burguês. A partir, portanto, da desequilibração da Forma gerada pela tensão entre a narrativa humana geral e o cotidiano prosaico do mundo burguês, os elementos provisórios da narrativa humana – narrador, personagens, enredo, ambientação e discurso – se teriam particularizado, criando um novo equilíbrio provisório, no sentido de se apresentarem como Forma atualizada de narrativa ficcional para a história contemporânea: o romance.

Poderíamos, nesse passo, pois, entender que o romance, *epopeia do mundo burguês*, se constituiu, portanto, necessariamente, como uma Forma narrativa específica, imbricada à narrativa humana geral – real e ficcional –, todavia, particularizada pela relação de determinação dialética que mantém com os processos sociais verificáveis, a princípio, na Europa Nórdica do século XVIII e, depois, em toda parte do mundo Ocidental, desenvolvendo e adequando ao percurso histórico ocidental dos séculos XIX, XX e XXI, tal co-

mo se definiu, no passado clássico, a Forma do Poema Épico para os gregos e romanos.

Todavia, parece ainda escapar, nesta primeira visada sobre a estruturação e a formação do romance, algo que fora intuído, com razão, pela Escola de Jena e que se apresentou claramente com o desenvolvimento histórico da Forma romanesca: a homologia entre a Forma narrativa do romance e a Forma narrativa do capitalismo – no que tendem a ser onívoras, plurais e rapsódicas. Esta homologia mais ampla corrobora a compreensão mais específica da Forma do romance como uma Forma histórica burguesa, explicando as diversas nuanças e mesmo as contradições formais inscritas na Forma do romance, bem como sua dinâmica de adequação às formas, conteúdos e sentidos históricos burgueses, como uma realidade englobante da Forma do romance.

Conforme o imaginou a Escola de Jena, o romance deve, portanto, corresponder a um duplo requisito: de um lado, a organicidade, de outro lado, a abertura ilimitada (SCHLEGEL, 1994, p. 13) e, assim sendo, apresentar-se como uma Forma capaz de particularizar-se constantemente, em função das homologias estabelecidas entre sua estrutura dinâmica e os processos sociais dinâmicos do mundo burguês capitalista de que faz parte.

A aproximação entre o pensamento da Escola de Jena e o pensamento de Watt (2010) a respeito da gênese do romance, explicaria, assim, não somente as nuanças encontradas na Forma do romance, já em su-

as origens estruturantes, durante os séculos XVIII e XIX – tais como a pendência para o caráter rapsódico, para o hibridismo e para a multiplicidade formal, a pendência folhetinesca, a pendência histórica, regionalista, realista, naturalista etc – mas também as constantes transformações sofridas pela Forma do romance, no decorrer de sua história no mundo burguês ocidental. Tais mudanças formais dizem respeito às desequilibrações e reequilibrações da Forma, como particularizações e atualizações da Forma discursiva, de um lado, por conta da relação necessária e dialética entre a Forma do romance e a Forma da história burguesa, e, por outro lado, por conta da natureza estrutural do próprio romance, como Forma que tende a ser onívora como o capitalismo ocidental.

A FORMA DO ROMANCE HISTÓRICO

Voltando o nosso olhar, todavia, mais especificamente, para o romance histórico – uma das peculiaridades assumidas pela Forma do romance, desde suas origens no século XVIII –, gostaríamos de abarcá-lo do mesmo ponto de vista do estruturalismo genético de Goldmann (1972), entendendo-o como uma particularização da Forma do romance, que se constituiu em função das relações internas dinâmicas e contraditórias da própria Forma romanesca, como discurso narrativo, mas, ao mesmo tempo, das relações dinâmicas e contraditórias que essa Forma narrativa do romance estabeleceu com a história – Forma narrativa dos processos sociais.

Assim sendo, reconhecemos que o romance histórico, assim como o concebeu Walter Scott, originalmente, na Inglaterra do século XVIII, já, em sua primeira estrutura dinâmica, propunha não uma totalização da Forma, mas o ponto de partida para uma história da Forma do romance histórico, enunciando e materializando, neste sentido, elementos que, desde então, tenderiam sempre, de um lado, à conservação e, de outro lado, à transformação, por conta da relação dialética necessária entre a Forma narrativa do romance e a dinâmica da Forma narrativa dos processos sociais ocidentais. Nesse sentido, desequilibrações e reequilibrações da Forma do romance ou desequilibrações e reequilibrações da Forma narrativa dos processos sociais teriam sido responsáveis pelas necessárias transformações da Forma do romance histórico, constituindo uma história do romance histórico como Forma ficcional.

O percurso, portanto, de atualizações e adaptações formais do romance histórico, desde Sir Walter Scott, até o presente, já nos fez passar pelas liberdades e nuanças românticas (Scott, Manzoni, Herculano, Garrett...), pelos rigores positivistas do Realismo e Naturalismo (Balzac, Dostoiévsk, Tolstói, Flaubert, Zolá, Eça de Queirós, Machado de Assis...), pelo experimentalismo das Vanguardas Modernistas (Joyce, Mann, Pessoa, Sá Carneiro, Mário de Andrade, Oswald...), pelo socialismo programático do Neorrealismo ou Realismo Socialista (Graciliano Ramos, Redol, Agustina Bessa Luís...), até alcançar a Forma do romance histórico contemporâneo, muitas vezes, alcunhado de pós-moderno (Saramago, Lobo Antunes, Lídia Jorge)

e que, de certo modo, desponta como amadurecimento do experimentalismo estético das Vanguardas Históricas, em consonância, todavia, com os processos sociais do mundo contemporâneo pós-colonial da Colonialidade. Em concordância com Fredric Jameson (2007), deveríamos objetar, portanto, que, de fato, o romance histórico não será, em sua história:

> [...] a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história (como pensava Manzoni); não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas (a visão de Sartre sobre a literatura por via de regra); e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas (que Tolstói discutia com veemência e contra o que argumentava com muita propriedade). Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens. Seu centro de gravidade, no entanto, não será constituído por tais personagens, ou por sua psicologia, suas vivências, suas observações, suas alegrias ou seus sofrimentos. Esse plano existencial pode incluir todos ou qualquer um desses aspectos, e o modo de ver do personagem pode variar do convencional ao disperso e pós-estrutural, do individualismo burguês

> ao descentramento esquizofrênico, do antropomórfico ao mais puramente actancial. A arte do romance histórico não consiste na vívida representação de nenhum desses aspectos em um ou em outro plano, mas antes na habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida. (JAMESON, 2007, p. 185-203)

De um lado, esta afirmação de Jameson (2007) nos conduz a uma vaguidão de ideias sobre como definir o romance histórico em sua história, enunciando mesmo a impossibilidade de sua definição, no entanto, por outro lado, requerendo o avesso da mesma afirmação, vislumbramos, pelas entrelinhas, o próprio princípio estruturante do romance histórico: aquele que tem a sua razão de ser no caráter dinâmico, onívoro e particularizante da Forma do romance em geral, e que se subparticulariza, como histórico, quando se estrutura de modo vário pelo princípio da desequilibração e reequilibração constantes da relação entre sua Forma narrativa e a Forma narrativa dos processos sociais. Em outras palavras, diríamos então, que um romance pode se definir como histórico, na medida em que a sua Forma romanesca se sustenta da relação dinâmica e contraditória entre a Forma do Romance – tomado como discurso estético – e a História – tomada como Forma narrativa e discurso dos processos sociais –, a partir de desequilibrações e reequi-

librações da Estrutura, que tende sempre para um equilíbrio provisório.

Este é caso de romances de Scott, Manzoni, Herculano, Garrett, Balzac, Dostoiévsk, Tolstói, Flaubert, Zolá, Eça de Queirós, Machado de Assis, Joyce, Mann, Pessoa, Sá Carneiro, Mário de Andrade, Oswald, Graciliano Ramos, Redol, Agustina Bessa Luís, Saramago, Lobo Antunes etc... autores para os quais, os romances se configuraram a partir de diferentes momentos da relação entre o discurso narrativo ficcional e o discurso histórico, estruturando-se de modo vário e particular, em conformidade com a formas dos processos sociais a que se propuseram representar e que, a despeito disso, os englobava.

O romance *Comissão das Lágrimas* (2011), de António Lobo Antunes, desponta, por este viés, como uma Forma contemporânea do romance histórico, Forma possível, entendida em seu caráter de provisoriedade e particularização da Forma no tempo, vincada pela Forma narrativa dos processos sociais de tempos pós-coloniais da Colonialidade portuguesa a que ele representa e que a ele engloba.

Desse modo, toma-se, aqui, *Comissão das Lágrimas* (2011), de Lobo Antunes, como resultante exemplar de uma poética de homologias formais assumida pelo escritor, desde sua trilogia inicial, quando:

> [...] se propõe à construção de paisagens estéticas em trânsito que, por sua vez, permitem inquéritos sobre a história de Portugal e sobre

> a história das identidades e do pertencimento portugueses. (CASEMIRO, 2019, p. 13)

Uma poética de homologias que pressupõe a revalorização e a ressignificação de princípios estéticos legados pelas vanguardas históricas, a saber:

> [...] a hibridização de tempos, espaços, sujeitos, vozes e ideologias; o tensionamento de tempos, espaços, sujeitos, vozes e ideologias; a alegorização da história e do cotidiano; a parodização da história e do cotidiano; a disfemismização da história e do cotidiano; a descrição identitária; a metaforização; e a metonimização. (CASEMIRO, 2019, p. 13)

E que, nesse sentido, conformam:

> [...] uma dinâmica relação entre a Forma do Romance Histórico e a Forma da realidade portuguesa em situação de Colonialidade – seja esta Colonialidade dada pela historiografia, pela geografia, pela mitologia, ou discursos cotidianos [...]. (CASEMIRO, 2019, p. 13)

COMISSÃO DAS LÁGRIMAS EM PORTUGAL: UMA TERRA EM TRÂNSITO

NARRATIVA E HISTÓRIA ESQUIZOFRÊNICAS

Fazendo uso de um estilo telegráfico, elíptico e musical – futuro-cubista, à maneira oswaldiana ou mari-

oandradina; rapsódico, à maneira de S. Rachmaninoff ou de G. Gershwin –, António Lobo Antunes escreve sua *Comissão das Lágrimas* (2011), de tom absolutamente esquizofrênico, como uma narrativa de revisitação ao já longo e recorrente inquérito literário sobre a História de Portugal e, de um modo mais especial, sobre a História da Guerra Colonial (1961-1975) e suas graves consequências na formação ou na deformação das identidades portuguesas, durante as últimas décadas do século XX e início do XXI.

> Se perguntarem como tudo começa nenhuma voz responde dado que não falam do passado ou no caso de falarem do passado usam uma linguagem que me escapa, confundindo a vida que me pertence com a vida dos outros, qual destas julgo ser eu no meio de centenas de pessoas que não cessam de incomodar-me exigindo que as oiça, aproximam-se do ouvido, pegam-me no braço, empurram-me, surge uma cara e logo outra se sobrepõe discursando por seu turno, às vezes não discursos, segredos, confidências, perguntas [...]. (ANTUNES, 2011, p. 55)

Cada estilhaço da Guerra Colonial e da Guerra Civil em Angola retorna, assim, em *Comissão das Lágrimas* (2011), e retoma a sua voz, o seu sentido, fazendo-se ouvir como discurso estético português, como antiga colcha de retalhos, tecida por espacialidades, temporalidades e subjetividades diversas das oficiais, que se inscrevem, todavia, no presente da Colo-

nialidade, em espaços, tempo e sujeitos reais do Portugal contemporâneo e cotidiano:

> Se as vozes não voltam não se escreve este livro: que dizia ela, que digo eu que não seja ditado pelas folhas e as coisas ou então desconhecidos na minha cabeça a discorrerem sem fim, sementes de avenca falando de nós, eu a convocar ambulâncias e joelhos doentes, a repeli-los [...]. (ANTUNES, 2011, p. 39)

Neste sentido e, por isso mesmo, Lobo Antunes escreve sua narrativa como uma espécie de ajuste ou reajuste de contas – um ajuste ou reajuste sociológico e psicológico, coletivo e individual – com o passado recente e distante, conturbado e significativo da reelaboração dos discursos portugueses sobre suas próprias identidades, sobre seu território e sobre sua nação, sobre sua condição como uma semiperiferia do mundo capitalista contemporâneo; ajuste ou reajuste de contas com a temporalidade e com a racionalidade política e econômica que colocou ponto final ao ciclo mítico do Império Ultramarino Português e ao Colonialismo europeu.

Comissão das Lágrimas (2011) reveste-se, nesse passo, portanto, de uma poética bastante peculiar, experimental e moderna, que reclama, em tudo, que sua Forma literária, como discurso estético, se deva aparelhar de fato e de direito, de uma inequívoca relação dialética com a história de seu tecido social, político, econômico e cultural, neste caso, os tecidos

históricos e sociais do Colonialismo português, da Guerra colonial, da Guerra civil angolana e das primeiras décadas do tempo pós-colonial da Colonialidade que, aproveitados como discursos adormecidos nos silêncios sociais, atravessam e historicizam a Forma da narrativa literária portuguesa contemporânea, a fim de se expressarem e se desvendarem, a fim de narrarem, à maneira cubista da *Guernica* (1937), de Picasso, não somente os horrores da guerra, do sofrimento e da morte – enquanto eventos passados –, mas também como estilhaços de espaços, de tempos e sujeitos, postulados como um memorial de restos do passado experimentado, objetiva e subjetivamente, e sobre o qual se possa, entretanto, imaginar uma "alma" portuguesa para viver a realidade do mundo contemporâneo; um memorial sobre o qual se possa resgatar o indivíduo português e a coletividade lusa do seu afogamento e da sua dissolução nas lágrimas da glória e do sofrimento ultramarinos, lágrimas silenciadas no ultramar ideal e nunca entregues ao esquecimento – como aquele porto sempre por achar, como naquela missão em que o navegar fora preciso (e o) viver não foi preciso.

Pode-se dizer que a *Comissão das Lágrimas* (2011), de Antunes, inscreve-se na mesma linhagem da poética e do memorialismo espreitados por Roberto Vecchi e Margarida Calafate Ribeiro (2007), em ensaio sobre a memória lírico-poética da Guerra Colonial:

> A memória poética é em si mesma, pelas precariedades que conjuga, pelos vazios que a

> compõem, o limiar de uma memória que aspira à projeção de uma memória plural, não ainda pública, mas já subtraída à singularidade intransponível de um eu enclausurado e mudo. Assim, enquanto lírica, a memória poética situa-se na posição limítrofe, dir-se-á, de uma memória política. Uma memória individual que se abre à partilha, aspirando, desse modo, a uma memória plural e tornando-se assim patrimônio ou memorial de um tempo escoado, mas que continua a marcar, como uma ferida ou uma cicatriz, o presente [...] Mas o que é oportuno observar é que não estão em apreço só elementos de poética, mas, sobretudo, imagens de uma memória em risco, que de outro modo se poderia dissolver. Uma memória em risco que se estrutura a partir de materiais frágeis, fragmentários, desorgânicos, vestígios de corpos, experiências [...]. (VECCHI e RIBEIRO, 2007, p. 90-91)

Um retrato fraturado de um mundo fraturado que se faz, nesse sentido, cubista e plural, na homologia entre estética fragmentária, multifacetada, bricolada das Vanguardas Históricas e uma história de dissolução, de estilhaçamento e de ruínas do Império Ultramarino Português; que se faz expressão multiforme aguda da contemporaneidade portuguesa, do despedaçamento das subjetividades lusitanas individuais e coletivas, da multiplicidade de olhares e olhos e fazeres e mãos de diferentes estratos sociais, afogados ainda, mergulhados em e marcados por processos sociais esquizofrênicos e alienantes do modo de produção capitalista, do autoritarismo de Estado e da guerra de destruição,

estes três grandes motores do mundo moderno e da contemporaneidade lusitana.

O que se vê, portanto, na Forma romanesca e no conteúdo da *Comissão das Lágrimas* (2011), é uma tentativa de registro e de reelaboração de resíduos, de restos, de ruínas silenciadas que conformam – em sua multiplicidade de vozes e de silêncios – uma memória possível, suspensa, que transita entre Portugal e África, entre o passado e o presente, entre o indivíduo português e a sociedade portuguesa, entre os ditos e os interditos da Colonialidade, que se pode transformar, na sua recepção presente e futura, em um memorial estético coletivo.

Buscando, nesse sentido, a homologia entre diferentes discursos estéticos elaborados sobre o mesmo tecido social e histórico, encontramos na Forma narrativa de *Comissão das Lágrimas* (2011), uma sequência de anacolutos, processos entrecortados, elípticos, cacos de uma poética narrativa e de uma história da psicologia individual e coletiva, alinear e despedaçada, que impõe ao leitor um esforço especial para sua leitura: um trabalho de identificação de fragmentos, de coleta de restos, um trabalho de montagem, de ressignificação de ruínas, de descoberta de uma pontuação sensata para a narrativa estética e para a narrativa histórica portuguesa, uma pontuação não normativa tanto para os estilhaços estéticos, quanto para os históricos – que se fazem, portanto, como desenredo por dentro da literatura e por fora dela –; estética que reclama do leitor português – muito mais que dos outros – um esforço para dispor, compor, recompor, comple-

tar, lembrar, esquecer, para encontrar, ao fim de sua tarefa de reflexão e de colaboração na construção da narrativa, uma Forma de ser e de existir na contemporaneidade, certamente, uma Forma provisória, porém, que se mostre aceitável no presente, quiçá, uma Forma e uma história apaziguadas, em que as diferentes temporalidades, as diferentes espacialidades e as diferentes subjetividades da Colonialidade possa coabitar, num momento de equilíbrio das estruturas, a despeito de suas incongruências passadas e de como se representam como ruínas umas às outras.

> – Qual de nós vai falar agora, a minha mãe, o meu pai, eu, os três ao mesmo tempo ou criatura nenhuma porque não temos um parente ou conhecido que nos visite e cada qual, mesmo juntos, num lugar diferente, embora o cheiro dos cedros, em torno do cemitério, onde nunca vi um enterro, vejo o guarda a entrar de manhã com a malita do almoço, respira ao nosso lado, vejo o guarda entrar mas não o vejo sair, se calhar todos os dias um guarda novo, sepultando-se a si mesmo juntamente com a malita, conforme nunca vi fosse quem fosse, para além do guarda, aproximar-se do portão, a seguir ao portão uma barbearia sem clientes e lá dentro espelhos desinteressados do mundo e uma espiral de moscas, um prédio de fachada de azulejos com um sujeito de pijama a colar-se à janela introduzindo dedos lentos por intervalos de botões, depois um muro, uma curva de eléctricos sem eléctricos e Lisboa inteira a descer de cambalhota em cambalhota para o Tejo, misturando toldos e escadinhas até às gruas lá em baixo e às gaivotas, a

> que ninguém dá corda, demorando-se nos degraus do ar em gritos curtos, a margem oposta, mais reflectida que autêntica, cores desbotadas e relevos que se confundem , uma vila cujo nome não conheço, sem peso, à flor da espuma, ao mesmo tempo habitada e desabitada como Angola, julga-se que ninguém e milhares de pessoas a nascerem da mata, qual de nós vai falar agora e não falamos [...] (ANTUNES, 2011, p. 159)

O passado da Guerra de Libertação e da Guerra Civil angolanas revisitado pelo discurso da *Comissão das Lágrimas* (2011), inserido no cotidiano presente de Lisboa de modo exacerbado por uma poética experimental e interativa, por uma intenção de ressignificação da tragédia da guerra, apesar de não ter o peso efetivo e vivencial da realidade trágica e da experiência trágica, funciona como uma espécie de purgação de todo um passado português e, de certo modo, como uma espécie de catarse e de revelação do presente português, já que se apresenta como uma vasta paisagem psicológico e social, resultante do cruzamento de estilhaços de espaços, de temporalidades, de subjetividades e de discursos diversos e conflitantes a respeito do mundo objetivo da racionalidade do capital, apresentando-se, pois, como uma memória subterrânea, até então desprezada (ou calada...) na tecedura das identidades portuguesas, porque sempre esteve muito mais afeita ao discurso monolítico do poder absoluto, ordenado, sequenciado e modalizado, desde a formação do reino Português, na Idade Média, quando

Portugal inculcou-se, pela primeira vez, de uma visão imperial.

Aos olhos de Isabel Allegro de Magalhães (2001), poderíamos dizer que *Comissão das Lágrimas* (2011) insere-se em um novo velho conjunto de narrativas das últimas décadas do século XX e início do XXI, em que "[...] a guerra desvela, de modo trágico, uma situação constante do ser português, desde a Idade Média ao tempo presente: a ideia-metáfora do país como Cais [...]" e, nesse sentido, a ideia de um país e de uma nação em trânsito permanente entre o que foram e o que são... entre o que são e o que poderiam ser, mergulhados, em última instância, na esquizofrenia histórica da Colonialidade, como parte das múltiplas faces assumidas pelo mundo capitalista, desde o século XVI, em sua empreitada expansionista do lucro a custo do despojo e da morte do outro – esta temporalidade e espacialidade de que nosso Machado diria aos seus sujeitos: *Ao vencedor as batatas!* Ao que completaríamos dizendo: os demais, os perdedores que vão às favas!

O TEMPO EM TRÂNSITO

A figuração do tempo em *Comissão das Lágrimas* (2011) é bastante reveladora das pretensões do romance e de sua relação com o tecido social português da Colonialidade do depois do 25 de abril de 1974 e do depois do fim da Guerra Colonial (1961-1975). Trata-se de uma presentificação permanente do Colonialismo e da Guerra Colonial e da decorrente Guerra

Civil em Angola, como reconstrução do passado recente, dissolvido e silenciado pela passagem do tempo e pela memória oficial e, mais do que isso, trata-se da retomada de *flashes*, de relances do passado que se apresentam como partes, apenas pedaços, restos – cacos de temporalidades vividas concreta ou imaginariamente – mas agora, refundidos no cotidiano presente, em Forma de memória que emerge de testemunhos e imaginações que conflitam e se cruzam no tempo cotidiano. É nesse sentido, que o diálogo entre passado coletivo e o presente subjetivado afirma-se no uso de um presente perpétuo dos verbos, apenas como rastros, como incertezas e certezas do passado:

> Nada a não ser de tempos a tempos um arrepio nas árvores e cada folha uma boca numa linguagem sem relação com as outras, ao princípio faziam cerimônia, hesitavam, pediam desculpa, e a seguir palavras que se destinavam a ela e de que se negava a entender o sentido, há quantos anos me atormentam vocês, não tenho satisfações a dar-vos, larguem-me, isto em criança, em África, e depois em Lisboa, a mãe chegava-se ao armário da cozinha onde guardava os remédios
>
> – São as vozes Cristina? [...]
>
> Se perguntar como tudo começa nenhuma voz responde dado que não falam do passado ou no caso de falarem do passado usam uma linguagem que me escapa [...]. (ANTUNES, 2011, p. 8 e 55)

Conforme aponta Jaime Ginzburg, em seu ensaio *A Interpretação do Rastro em Walter Benjamin* (2012):

> Em um universo de eterna fugacidade, um rastro é uma chave de conhecimento. Ele está ambiguamente em ausência e em presença. Sendo um resto, ele já não é mais o que foi vivido. Sua presença é indicação de uma convergência entre o que está ausente e o que está diante dos olhos. (GINZBURG, 2012, p. 112)

Assim são os rastros deixados pelos tempos da Colonialidade na tecedura do tempo ficcional da *Comissão das Lágrimas* (2011).

O ESPAÇO EM TRÂNSITO

A figuração do espaço em *Comissão das Lágrimas* (2011) é bastante coerente com o tecido social da Colonialidade. Aponta para uma fratura, para uma conjunção de ruínas em que o espaço da vida rural portuguesa, o espaço da vida urbana de Lisboa, o espaço da vida rural angolana, o espaço das cidadelas e bairros angolanos, o espaço da floresta angolana confluam, se hibridizem e se conjuguem se sobrepondo, circunscritos pelo espaço da guerra colonial, da guerra civil angolanas e pelos deslocamentos entre os espaços que são figurados por meio de imagens de barcos, aviões, navios, comboios, jipes; espaços fixos, portanto, que se apresentam, todavia, interligados, flutuantes, que se vão mesclando e que se vão confundin-

do, como em uma rapsódia musical ou como em uma colcha de retalhos, em que a linha e a agulha da costura se formulam a partir de subjetividades fraturadas, de vozes ruinosas e ruidosas de um espaço em trânsito, que aparece, efetivamente, como metáfora da transição histórica do Espaço Colonial para o Espaço Pós-Colonial da Colonialidade, e que, ao mesmo tempo, aparece como uma cicatriz de tais reconfigurações histórico-geográficas de Portugal e de seu Império Ultramarino convulso: espaço dos que se foram, dos que se vão, dos que voltaram, dos que não se foram, dos que não se vão, dos que não voltarão de África.

> [...] pelas bocas das folhas que não se calarão nunca e o
>
> – Ai Alice
>
> mais certo, um barraco duas casas atrás da casa, eu a pensar em Penafiel sem conceber como Penafiel seria e entre nós como é Penafiel realmente, parecido com isto, não parecido com isto e a que isto me refiro, à minha aldeia, a Lisboa, eu a lembrar os comboios de Benguela e do Negage, tranças que pulavam numa almofada, o coreto, o barbeiro [...] deixem-me cair no cimento e continuarei a dançar, com as duas ou três colegas que sobram, para meia dúzia de portugueses num cafezito de Narriquinha enquanto as árvores de Angola se movem, no interior de si mesmas, a chamarem por mim, eu que não quero ouvi-las, quero um preto com uma açucena nas traseiras da fábrica, da modista, do escritório, a segredar
>
> – Madame

> Sob a monotonia da chuva. [...]
>
> [...] alcanço o passeio, um largo à esquerda, o cemitério judeu nas minhas costas e o Tejo à direita ao passarmos a esquina, sigo a ladeira que conduz à estação dos comboios com uma fila de táxis à espera, dirijo-me à bilheteria e chegando a minha altura, ao interrogarem-me
>
> – Destino?
>
> respondo
>
> – Moçâmedes se faz favor
>
> Porque há-de haver um rápido para Moçâmedes mesmo que as calhas assentem no fundo do mar. (ANTUNES, p. 84 e 128-129)

A questão do espaço fraturado, em *Comissão Das Lágrimas* (2011), coloca-nos, ainda, diante da questão da própria identidade e do pertencimento portugueses fraturados, já que não se pode definir a que parte, a que ruína, a que lugar pertencem as vozes das folhas que se "contam" na narrativa, visto que são portuguesas, são angolanas, são mestiças, são, pois, de uma caminho historicamente suspenso entre dois mundos. Nesse sentido, a dissolução do espaço da Colonialidade em um espaço múltiplo – o do Império Ultramarino –, ou antes, em um espaço esgarçado – o da Guerra Colonial e do Pós-Colonialismo –, multiplica, esgarça e confunde a própria noção de sujeito e sua relação com o lugar que, se impõe aos sujeitos como um *puzzle* a que não se consegue mais remontar, ou pelo excesso ou pela falta de peças.

> [...] O leitão pertence a Angola
>
> e a quem pertenço eu, ao joelho da minha mãe, ao xadrez do meu pai, às centenas de criaturas no aeroporto e no cais que não desistem de incomodar-me, aproximam-se exigindo que as oiça, pegam-me no braço, empurram-me [...]
>
> [...] a tinir-lhe nos ossos parecido com os comboios de Moçâmedes e de Benguela, não som das locomotivas, a cadência das carruagens nas calhas, sempre as mesmas palavras, sempre o mesmo discurso, antes de virmos para Portugal comboio algum, as estações, desertas não já estações de resto, plataformas que uma bazuca desfez, travessas que a terra comeu conforme como tudo, em África, a começar pelos vivos, pareço branca e sou preta, desprezam-me, há bocados em mim que resistem, fragmentos que continuam sozinhos numa convicção que não me diz respeito, quantos anos tenho, quantas sou ao certo, como se escreve a vida, ensinem-me a contar dos portugueses no aeroporto e no cais, das velhotas a despedirem-se de siameses beijando-os no focinho, daqueles que desejavam transportar os seus finados com eles, cavando no cemitério até a pá explodir no oco do caixão e o jipe com o meu pai parado no quintal de uma única mangueira, de morcegos a amadurecerem nos ramos, a minha mãe [...] (ANTUNES, 2011, p. 57 e 68)

O SUJEITO EM TRÂNSITO

A subjetividade fraturada é o centro do romance histórico *Comissão Das Lágrimas* (2011). Como resultado de diversas vozes e discursos que se coordenam e se sobrepõe, como resultado da figuração de diversos espaços que se coordenam e se sobrepõem,

como resultado de diversos tempos que se coordenam e se sobrepõem de modo alienar, caótico e elíptico, a subjetividade coletiva e individual – seja na figuração do narrador, seja na figuração das personagens – composta por restos, por ruínas de espaços e de tempos convertidos em rastros, torna possível um olhar presente sobre os sujeitos passados que produziram e que armazenam na memória os fragmentos formadores das identidades presentes.

Desse modo, é possível sustentar que tanto o narrador quanto as personagens de *Comissão Das Lágrimas* (2011) se constituem como personagens em trânsito, numa narrativa da história feita de lacunas, e, este caráter de falta, incompletude e despedaçamento, os define como históricos: em primeiro lugar, em trânsito entre o individual e o coletivo, já que a voz narrativa é composta por diversas vozes que se materializam nos discursos de três narradores destacados: Cristina, sua mãe e seu pai. Nestas subjetividades narrativas agregam-se os resíduos, as ruínas, os restos, os estilhaços das vozes, dos lugares, dos momentos passados, dos objetos, da natureza, dos campos, das cidades, dos animais, dos vivos e dos mortos, de uma história de guerra, da desagregação, da dissolução histórica do Império Ultramarino; em segundo lugar, no tempo, divididas entre o passado e o presente, entre a experiência concreta e exterior da história e a experiência subjetiva e interior de um tempo psicológico; em terceiro lugar, entre Portugal e Angola, em um lugar suspenso, em trânsito, lugar de choque de diferenças e diferentes interesses. Tais ruínas, como heranças ou cicatrizes,

convertem-se em rastros de identidades que houve, de identidades que há e de identidades que poderiam haver e, por isso mesmo, instáveis, já que surgem como componentes de processos histórico-sociais da Colonialidade. Segundo Jaime Ginzburg (2012):

> Um rastro teria uma ambiguidade constitutiva: mesmo tendo constituição precária, ele pode definir quem o deixou. De fato, em certas circunstâncias, um rastro pode ser a mais forte imagem de uma presença que já foi, isto é, como uma ausência. É preciso que o rastro de alguém seja percebido por outro para que seja feita a conexão entre presente e passado. Se ele não for incorporado à percepção do outro, pode ser perdido, como dispersão vaga, ponto remoto sem significado, acaso perdido no universo. Embora, ao deixar um rastro, o sujeito esteja conduzido apenas por seu próprio movimento, é necessário, para que seja despertada a consciência de que esse sujeito vem a ser ausente, que esse rastro não seja apenas observável por ele próprio, mas por um outro que dele possa sentir falta. É necessária uma concepção de narrativa que admita a lacuna e a dissociação e que tenha o rastro como matéria nuclear. Fragmentos fazem parte de um esforço para elaborar um passado que nunca poderá ser configurado como uma unidade perfeita. Acompanhar rastros não é uma condição para construir um conhecimento unificador, totalizante e capaz de ter efeitos práticos. A observação de rastros leva a incertezas. [...] Aproximando esse assunto do campo da memória involuntária, estudado por Benjamin, a percepção de um rastro permitirá lembrar o ausente, não de qualquer trivial modo, mas de uma maneira que define o que nele foi mais signi-

> ficativo, de modo que possa identificá-lo. (GINZBURG, 2012, p. 126)

Tais conexões entre restos de espacialidades e temporalidades diversas se dão, na *Comissão das Lágrimas* (2012), a partir da figuração de um sujeito fragmentário e por meio de seu discurso fragmentário, como uma homologia dos restos do passado no presente, como homologia de um espaço conflituoso e lacunar entre o Colonialismo e o Pós-Colonialismo da Colonialidade, mas que tenta se ressignificar em um espaço mais democrático, plural, em que se reconhece a voz e a existência do outro como constitutivas da própria identidade e subjetividade, em que se permita o acesso de Portugal e do português ao mundo capitalista reconfigurado na história da Colonialidade pela União Europeia.

DISCURSO EM TRÂNSITO

Pode-se dizer que *Comissão Das Lágrimas* (2011) se aproxima de uma renovada perspectiva historiográfica europeia, em que a valorização da subjetividade, da emoção e da experiência humana se faz fundamental para a composição e recomposição das narrativas históricas e ficcionais e das reflexões a respeito dos processos sociais.

Como Forma narrativa sobre o passado histórico remoto e recente, a *Comissão das Lágrimas* (2011) se mostra, portanto, com uma experiência literária do memorialismo moderno, em que o narrador se apresenta como um centro dramático da narrativa – um presente

psicológico das ruínas individuais e coletivas do passado; é ele o protagonista e a testemunha da história. É ele quem faz emergir o passado a partir da pluralidade, da objetividade e da subjetividade de suas experiências. Memória e identidade literárias – até então, subterrâneas, caladas, reprimidas, marginalizadas pela objetividade do discurso historiográfico acadêmico ou pela racionalidade do discurso identitário oficial – que se adensam por verdades históricas subjetivadas e inauditas: o horror, a humilhação, o ressentimento, o medo, o fantasma, o trauma, o inquietante, o sombrio, o terrível, a morte, etc... guardados como restos, como ruínas, como motores poderosos da ação humana.

Tal perspectiva narrativa, em trânsito entre o literário e historiográfico, de um modo geral, conflita com a memória oficializada ou predominante e, em tudo, surge como antídoto ao esquecimento das experiências traumáticas da humanidade, oferecendo-se como experiência humana de beleza, como um tempo e um espaço particularizado de reflexão e reconstrução da experiência, a partir dos escombros de subjetividades e discursos. Não é o lugar e o tempo de se chorar o leite derramado, mas antes, o lugar e o tempo ficcionais de se expor a sujeira do leite derramado na realidade, apontando para o início da limpeza e para os cuidados que a história – como experiência humana particular, como discurso historiográfico e como discurso narrativo estético – precisa conformar para que não se derrame o leite novamente no futuro, conferindo, sobretudo, à literatura, uma função histórica, filosófica e social.

De qualquer modo, não é possível reconstruir o passado no presente tal qual ele se apresentou como realidade em seu tempo. Inda mais quando se trata de situações de horror, como é o caso da Colonização, da Guerra Colonial, das Guerras Civis etc... e suas vicissitudes retratadas em *Comissão Das Lágrimas* (2011). O discurso sobre esse passado no presente, o memorialismo, traz sempre em si, uma força devastadora, conforme insinuam Maria Paula Nascimento Araújo e Myrian Sepúlveda dos Santos (2007); força devastadora que pode conduzir tanto à articulação quanto à desarticulação da subjetividade no presente.

> Ao relacionarmos uma experiência traumática à identidade do sujeito, podemos compreender que a atitude deste com o seu passado não se volta apenas para o conhecimento do que foi deixado para trás. A lembrança não pode ser considerada apenas como um passado reconstruído. Ela pode levar o indivíduo a reviver uma experiência e evocar novos desejos e emoções [...] (ARAÚJO; SANTOS, 2007, p. 102)

Nesse sentido, *Comissão das Lágrimas* (2011), com sua historiografia subliminar e, em sua negatividade, parece alimentar uma discussão até certo ponto, positiva, rearticuladora do presente histórico, da subjetividade histórica e do espaço histórico português, à medida que propõe uma reflexão metalinguística sobre as suas próprias desarticulações formais da história humana, da historiografia e da ficção, evidenciando os seus limites

como discurso histórico e como experiência humana. Em outras palavras, parece-nos que, no intuito de superar sua própria Forma ficcional e propor uma rearticulação e Forma positiva para a realidade histórica, *Comissão das Lágrimas* (2011) se constitui como reflexão e questionamento velado a respeito de suas próprias Formas discursivas estéticas e narrativas desarticuladas, como representação e como possibilidade de produção de sentido – recursos e Formas legados pelas vanguardas históricas e pela história positivista do século XX a serem, quiçá, superados:

> [...] se as vozes não voltam não se escreve este livro e o que é este livro senão pessoas tentando abrir a porta [...].
>
> [...] não faço o livro como pretendia porque as vozes não consentem, escapam, regressam, contradizem-se e eu a perguntar-me quais as que devo dar a vocês, não tenho tempo para decidir, escolham [...]. (ANTUNES, 2011, p. 45)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por ocasião do lançamento de *Comissão das Lágrimas*, em 2011, o próprio autor, situando a sua obra como discurso em trânsito entre uma espécie de narrativa lírica testemunhal e uma espécie de épica documental – que, entretanto, se conjugam, entrelaçando a ficção literária do romance histórico e a historiografia, conforme o propósito de constituir uma memória subjetiva, mas, ao mesmo tempo, objetiva, como espaço e tempo de reflexão filosófica, psicológica,

sociológica e histórica portuguesa –, arrematou, alinhavando os maiores porquês de sua escritura dialética de manutenção e rompimento das tradições lusas do romance histórico: problematizar o ser e o pertencimento lusos:

> Nunca pensei em fazer um retrato de Portugal, ou um retrato da África. Tudo que tenho escrito é simbólico. É possível que no livro haja história. Eu espero não haja história nenhuma. Se houver é para funcionar como um anzol para conduzir a algo mais profundo: Quem somos... No fundo, tudo acaba sendo sempre uma reflexão em volta do que somos, de quem somos ou do que podemos esperar da vida... qual o sentido da vida. Embora, ela muitas vezes pareça não ter sentido, até o fato de não ter sentido já é um sentido. [...] E em um sentido quase camoniano da palavra, creio que escrevemos, de um lado, para dar sentido à nossa passagem, de outro lado, para dar voz àqueles que não têm voz, àqueles que não podem falar, àqueles a quem ninguém ouve, àqueles a quem impendem de falar... Isso foi uma coisa que sempre me indignou desde criança: que houvesse pessoas impedidas de falar. Como o povo português está impedido de falar agora. Então, eu escrevo para os portugueses. [...] (ANTUNES, 2011, s. p.)

É, enfim, por conta dos diversos processos estético-discursivos mobilizados na narrativa, por conta da dinâmica relação de homologias que estes processos estabelecem entre a Forma do Romance e a Forma

da realidade portuguesa e angolana na Colonialidade pós-colonial e por conta da filosofia estética do realismo formal, da vocação histórico-geográfica e da preocupação identitária e com o pertencimento luso, que *Comissão das Lágrimas* (2011) se apresenta ao leitor, como um romance de inquérito estético sobre a paisagem da Colonialidade, destacadamente, sobre a paisagem da Guerra Colonial em África (1961-1974), da Guerra Civil em Angola (1975-2002) e do cotidiano português do pós-guerras coloniais; e, ainda mais especialmente, se apresenta como figuração de uma memória e de um imaginário traumáticos destes eventos e de suas determinações na redefinição das identidades e do pertencimento africano e luso, no tempo pós-colonial da Colonialidade, assumindo, desta maneira, a Forma de um desenredo – estrutura fragmentária, hibridizada e dinâmica – que configura uma política de restos e de rastros, a partir de uma poética de homologias formais entre Forma do romance e Forma dos processos sociais, o que define, de modo estrito, por fim, o próprio Romance Histórico Português Contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma Literária. Trad. Milton Ohata. *In*: *CEBRAP Novos Estudos*, N. 77, mar. 2007, p. 205-220.

ANTUNES, António Lobo. *Comissão das Lágrimas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

ANTUNES, António Lobo. Lançamento: Comissão Das Lágrimas, 3 dez. 2011. CulturaFNAC.pt. FNAC-Chiado. *In*: https://www.youtube.com/watch?v=nlAGUDT5W4Q. Acesso em 13 jan. 2015.

ARAÚJO, Maria Paulo Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. História, Memória e Esquecimento: Implicações Políticas. *In*: *Revista Crítica De Ciências Sociais*, v. 79, dez. 2007, p. 95-111.

ASSMANN, Aleida. *Espaços Da Recordação*: Formas e Transformações da Memória Cultural. Trad. de Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*: *A representação da realidade na literatura ocidental*. Coleção Estudos. Trad. Sandra Guardini T. Vasconcelos. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Questões de Literatura e de Estética*: A Teoria do Romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al*. São Paulo: Unesp, 1988.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da Criação Verbal*. Trad. de Marina Emsantiga Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOXER, Charles. *O Império Colonial Português*. Lisboa: Edições 70, 1977.

CAMÕES, Luíz Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Cultrix, 1988.

CASEMIRO, Charles Borges. *Portugal de Lobo Antunes: Uma Terra em Trânsito*. 193 p. Tese (Doutorado em Letras – Programa de Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Ciências Humanas I*. Trad. João Arsênio Nunes. Lisboa / São Paulo: Presença / Martins Fontes, 1972.

GINZBURG, Jaime. A Interpretação do Rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin*: Rastro, Aura e História. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 107-132.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética*. Os Pensadores. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

JAMESON, Fredric. O Romance histórico ainda é possível? Trad. de Hugo Mader. *In*: *CEBRAP Novos Estudos*, 77, mar. 2007, p. 185-203.

LIMA, Isabel Pires de. Em busca de uma nova pátria: o romance de Portugal e de Angola após a descolonização. *In*: *Revista Via Atlântica,* São Paulo, USP, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, v. 1, 1997, p. 128-141.

LUKÁCS, György. *A Teoria do Romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.

LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Capelas Imperfeitas: Configurações Literárias Da Identidade Portuguesa. *In*: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (Orgs.). *Entre Ser e Estar*: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade. Porto: Afrontamento, 2001, Capítulo VIII, p. 307-347.

ROSAS, Fernando. Estado Novo, Império E Ideologia Imperial. *In*: *Revista De História Das Ideias*, Lisboa, v. 17, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Gramática Do Tempo*: Para uma Nova Cultura Política. Volume 4. 3. ed. São Paulo: Cortez, p. 227-277.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a Poesia e Outros Fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas. 16. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

TELO, ANTÓNIO JOSÉ. As guerras de África e a mudança nos apoios internacionais de Portugal. *In*: VARGUES, Isabel Nobre (Coord.). *Do Estado Novo ao 25 de Abril*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1994, p. 347-370.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *A Formação do Romance Inglês*: Ensaios Teóricos. São Paulo: Fapesp / Aderaldo e Rotthschild, 2007.

VECCHI, Roberto; RIBEIRO, Margarida Calafate. A Memória Poética Colonial de Portugal na África: Os Vestígios como Material de uma Construção Possível. *In*: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin*: Rastro, Aura e História. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 87-106.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. Das letras, 2010.

i Termo utilizado pela biologia, psicologia e instituições sociais na abordagem de diferentes fenômenos, principalmente àqueles que fazem parte das experiências individuais e sociais dos indivíduos participantes das culturas ocidentais modernas (FOUCAULT, 1984). A "sexualidade" é um objeto da formação discursiva, representado por regras que põe em funcionamento o conjunto de saberes (o tema) e o modo como ele é dito (construção do conceito) (ARAÚJO, 2004).

ii Para Foucault, "problematização" é um "conjunto de práticas discursivas ou não discursivas que faz algo entrar no jogo do verdadeiro e do falso e o constitui como objeto para o pensamento (seja sob a forma da reflexão moral, do conhecimento científico, da análise política etc." (REVEL, 2004. p. 81)

iii Dispositivo é "um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma: o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos" (FOUCAULT, 2013, p. 364).

iv "*Família"* origina-se do latim, significa "'grupo de pessoas do mesmo sangue' '(Hist. Nat.) unidade sistemática constituída pela reunião de gêneros'" (CUNHA, 2007.p. 348).

v Com base no TJDFT. Tribunal de Justiça do Direito Federal e dos Territórios.

vi Docente orientadora do trabalho.

vii ANDRADE, Carlos Drummond de. "Remissão". In: _____. Claro enigma. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 5.

viii Orientadora: Adriana Lins Precioso

ix A rasura consiste em questionar o sentido e a identidade do termo original, ou seja, há uma modificação intencional dos valores que são atribuídos ao termo rasurado.

x Para Jacques Derrida, há uma estratégia geral da desconstrução, que consiste no duplo gesto derridiano de inverter e deslocar a estrutura e a hierarquia. Dessa forma, ele admite os quase-conceitos no lugar de conceitos dicotômicos, que promovem apenas uma dualidade de posicionamentos.

xi “A escritora mineira Conceição Evaristo cunhou o termo ‘escrevivência’ para representar sua própria escrita e as escritas das mulheres negras na literatura. O termo criado pela intelectual é a junção das palavras ‘escrever’ e ‘viver’, portanto est. ligado . ideia de uma escrita ‘contaminada’ com a subjetividade da escritora. Sua obra marcada pela crítica social, pela história dos afrodescendentes, pela ancestralidade e por profundas reflexões sobre raça e gênero. Em entrevista ao jornal O Globo (2016), Evaristo afirma: ‘Eu sempre tenho dito que a minha condição de mulher negra marca a minha escrita, de forma consciente inclusive. Faço opção por esses temas, por escrever dessa forma. Isso me marca como cidadã e me marca como escritora também.’.” (LEITE, NOLASCO, 2019, p.2)

xii DO CARMO, Jamile. *A bagagem*. 2ªed., s. p. Editora Giostri: São Paulo, 2022.

xiii Em ocasião do Encontro de Escritores Brasileiros do Exterior, na Fundação José Saramago, sob a coordenação da Profª. Drª. Else R. P. Vieira (Queen Mary University, London).

xiv Cette évolution des pratiques et des formes d’écriture plaide en faveur d’une meilleure intégration de ladimension spatiale dans les études littéraires, à trois niveaux distincts mais complémentaires à mes yeux:celui d’unegéographie de la littérature,qui étudierait le contexte spatial dans lequel sont produites lesœuvres, et qui sesituerait sur le plan géographique, mais aussi historique, social et culturel; celui d’unegéocritique, qui étudierait les représentations de l’espace dans les textes eux-mêmes, et qui se situerait plutôtsur le plan de l’imaginaire et de la thématique; celui d’unegéopoétique, qui étudierait les rapports entre l’espace et les formes et genres littéraires, et qui pourrait déboucher sur une poïétique, une théorie de lacréation littéraire. (COLLOT, 2011, s. d., s. p.)

xv Ceux qui possèdent un bagage scientifique, ou disons académique, étudient les œuvres créées dans le champ géopoétique et tâchent de mettre en évidence l’intérêt de cette ouverture sur le dehors, en privilégiant toujours nettement une démarche analytique et réflexive mais en faissant place à leur propre sensibilité.

xvi Apresentado na tese de doutorado: *Ethnozentrismus in PLE-Materialien: ein geopoetischer Ansatz im brasilianischen Panorama* (Etnocentrismo em materiais de PLE: uma abordagem geopoética no panorama brasileiro). Jamile do Carmo-Staniek, Universidade Friedrich-Alexander Erlangen-Nürnberg, 2021. Texto-Vivo divide-se em três partes: 1- Performance literária, 2- Conta-ação e 3- Cancioneiro Glocal.

xvii Foram relançados apenas o CD e o vídeo.

xviii Disponível: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=16

xix ANTUNES, Arnaldo. Mesmo. *In*: ANTUNES, Arnaldo. *Nome* (2006).

xx O pulsar é uma poesia de Augusto de Campos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc . Acesso em 11 de outubro de 2016.

xxi http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=4

xxii JESUS, 1986, p. 53.

xxiii Segundo Fernandez (2014), ao contrário do nome escolhido pelas editoras francesa e brasileira, Carolina de Jesus o intitulara "Um Brasil para os brasileiros", frase atribuída a Rui Barbosa, pensador brasileiro por quem a escritora demonstra admiração. Para maiores informações de como se deu esse processo de publicação, vide artigo de Fernandez.

xxiv A editora Companhia das letras reeditou, em 2021, esta obra em dois volumes: "volume I: Osasco"; "volume II: Santana". Os dois volumes, segundo a editora, trazem o texto integral, sem os cortes feitos na primeira edição pelo jornalista Audálio Dantas. Formam um total de 725 páginas, contando com notas sobre a edição e sobre a autora, apresentação escrita por Conceição Evaristo e Vera Eunice de Jesus e sugestões de leitura, contra as 183 páginas do volume único da primeira edição, com apresentação de Audálio Dantas.

xxv Ao rememorar a data de falecimento do avô materno, a escritora chega a colocar em dúvida a data do seu próprio nascimento: "No dia 27 de agosto de 1927 o vovô faleceu. Minha mãe disse-me que eu estava com seis anos. Será que eu nasci no ano de 1921? Há os que dizem que eu nasci em 1914." (JESUS, 1986, p. 120). Tom Farias, biógrafo da escritora, através de pesquisa no Cartório de Registro Civil da Comarca de Sacramento- MG, confirma o nascimento no dia 14 de março de 1914. (Cf. FARIAS, 2018)

xxvi A escritora costumava ler, sentada à frente de casa, um dicionário adquirido na última casa em que trabalhara como doméstica, quando uns rapazes por ela adjetivados de "pernósticos", que inferimos serem brancos, a interpelaram, acusando-a de leitura do Livro de São Cipriano, por ser um volume pesado, e de que ela seria uma feiticeira. Da rápi-

da conversa com ela, distorcem sua fala, dizendo depois à autoridade policial que ela o havia xingado.

xxvii Dados da Agência Brasil dão conta de que, em São Paulo, a população em situação de rua cresceu 31% em 2 anos, a partir do início da pandemia da Covid-19 (março de 2020), sendo que o número de pessoas passou de 24.344 para 31.884 no final de 2021. O censo teria que ser feito apenas em 2023, visto que o último tinha sido de 2019, conforme a legislação municipal, mas foi antecipado visando oferecer "respostas rápidas para apoiar essa população". (Cf https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2022-01/populacao-de-rua-cresceu-31-em-dois-anos-indica-censo. Acesso em: 15 de maio 2022.) Interessante notar que do total de pessoas em situação de rua na capital paulista, 70,8% são pretos ou pardos.

xxviii Disponível em: https://observatoriodeeducacao.institutounibanco.org.br/cedoc/detalhe/disposicoes-legislativas-sobre-genero-na-educacao-guia-pratico-para-escolas-e-educadoras-es,16de308c-3c7c-4784-9db1-cdd0913e6f4a. Acesso em: 28 mar. 2022.

xxix Dados coletados no referido site em 24/03/2022.

xxx "Relativo ao androcentrismo, à tendência para assumir o masculino como único modelo de representação coletiva, sendo os comportamentos, pensamentos ou experiências, associados ao sexo masculinos, os que devem ser tidos como padrão." Disponível em: https://www.dicio.com.br/androcentrico/. Acesso em: 26 out. 2022.

xxxi "Hipátia ou Hipácia foi uma filósofa neoplatônica grega do Egito Romano. Foi a primeira mulher documentada como tendo sido matemática. Como chefe da escola platônica em Alexandria, também lecionou filosofia e astronomia." Retirado do site Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hipátia. Acesso em: 9 nov. 2022.

xxxii Trecho retirado do site *Minha Pequena Feminista*. Disponível em: https://minhapequenafeminista.com.br/produto/as-mulheres-e-os-homens-equipo-plantel/.

xxxix Este texto é parcela da tese de doutorado – Portugal de Lobo Antunes: Uma Terra em Trânsito" –, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, no ano de 2019, sob a orientação da Profª. Drª Marlise Vaz Bridi.

Estige Editorial
2023