

CRÍTICA LITERÁRIA E LITERATURAS MENORES



Luciano B. Justino
Márcia Kaenia da Silva Farias
Nivaldo Rodrigues da Silva Filho
(Organizadores)

Luciano B. Justino
Márcia Kaenia da Silva Farias
Nivaldo Rodrigues da Silva Filho
(Organizadores)

CRÍTICA LITERÁRIA E LITERATURAS MENORES



Campina Grande-PB | 2024



Universidade Estadual da Paraíba

Prof^a. Célia Regina Diniz | *Reitora*

Prof^a. Ivonildes da Silva Fonseca | *Vice-Reitora*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Cidoval Morais de Sousa | *Diretor*

Conselho Editorial

Alessandra Ximenes da Silva (UEPB)

Alberto Soares de Melo (UEPB)

Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB)

José Etham de Lucena Barbosa (UEPB)

José Luciano Albino Barbosa (UEPB)

Melânia Nóbrega Pereira de Farias (UEPB)

Patrícia Cristina de Aragão (UEPB)



Editora indexada no SciELO desde 2012



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500
Fone: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Cidoval Morais de Sousa (*Diretor*)

Expediente EDUEPB

Design Gráfico e Editoração

Erick Ferreira Cabral
Jefferson Ricardo Lima A. Nunes
Leonardo Ramos Araujo

Revisão Linguística e Normalização

Antonio de Brito Freire
Elizete Amaral de Medeiros

Assessoria Técnica

Carlos Alberto de Araujo Nacre
Thaise Cabral Arruda
Walter Vasconcelos

Divulgação

Danielle Correia Gomes

Comunicação

Efigênio Moura

Depósito legal na Câmara Brasileira do Livro - CDL

C934 Crítica literária e literaturas menores [recurso eletrônico] / organizadores, Luciano B. Justino, Márcia Kaenia da Silva Farias, Nivaldo Rodrigues da Silva Filho. - Campina Grande : EDUEPB, 2024. 338p. ; 15 x 21 cm ; 3.000 KB.

ISBN: 978-85-7879-919-9 (Impresso)

ISBN: 978-85-7879-920-5 (E-book)

1. Crítica Literária. 2. Teoria Literária. 3. Elementos Literários - Análise. I. Título.

21. ed. CDD 801.95

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Mirelle de Almeida Silva – CRB-15/483

Copyright © EDUEPB

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

SUMÁRIO

Apresentação.....	7
--------------------------	----------

Dos organizadores

José Agrippino de Paula e as temporalidades do presente.....	11
---	-----------

Luciano B. Justino

Ana Cruz e a poética da singularidade como crítica.....	31
--	-----------

Márcia Kaenia da Silva Farias

Poéticas cênicas: tradução e mediação cultural no espetáculo Terreiro envergado.....	51
---	-----------

Nivaldo Rodrigues da Silva Filho

Dos corpos

O tecer do corpo e do desejo: uma leitura do conto <i>A patética história da loba faminta e banguela,</i> de Ivana Arruda Leite.....	71
---	-----------

Tatiane Pereira Fernandes

Corpos ininquadáveis: <i>Macunaíma,</i> uma experiência do fora.....	91
---	-----------

Andressa Nóbrega

O corpo erotizado feminino na poesia de Alice Ruiz.....	109
--	------------

Tainah Palmeira Rocha

Da poesia e de suas vozes

A crise do inespecífico na poesia contemporânea de mulheres brasileiras.....	131
---	------------

Silvanna Kelly Gomes de Oliveira

Marília Garcia: teste, poesia e cinema.....	149
--	------------

Jailma da Costa Ferreira

Processo, conexão e movimento: a multiplicidade no espetáculo <i>Rizoma</i>, de Lenine	167
Elisabete Borges Agra Luís Adriano Mendes Costa	

Palimpsestos

Os reflexos de alguns mitos nos contos <i>As três irmãs</i> e <i>A saia almarrota</i> de Mia Couto	185
---	------------

Anderlane Fernandes de Lima

Ética e política no arco <i>Guerra civil</i>, da Marvel: a atuação dos personagens secundários	199
---	------------

Bruno Santos Melo

O nordeste, a crítica literária e o regionalismo: por uma dicção descolonizada e rizomática para a literatura nordestina	221
---	------------

Johniere Alves Ribeiro

Vozes ancestrais: da oralidade à escrita	251
---	------------

Carlos Roberto da Silva Santos

Devires negros

A botânica do asfalto: negro, negreiros, negrejados – uma leitura da voz do trabalhador subalterno na contística de Marcelino Freire	269
---	------------

Auricélio Ferreira de Souza

“Nas raias do delírio”: a loucura da mulher negra em <i>Duzu-Querença</i>, de Conceição Evaristo	297
---	------------

Izabela Cristina de Lima Silva

A escrevivência de Carolina Maria de Jesus em <i>Quarto de despejo: diário de uma favelada</i>	317
---	------------

Leylane Karolayne Mendonça da Silva

Sobre os autores	333
-------------------------------	------------

APRESENTAÇÃO

O livro que o leitor tem em mãos é fruto das pesquisas desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa “Observatório de Crítica Literária e Literaturas Menores” (UEPB/PPGLI/CNPq), algumas já concluídas e outras ainda em andamento, o que, de certo modo, os próprios artigos revelam.

4 grandes eixos temáticos estruturam as atividades do Grupo, aos quais os artigos dos organizadores, colocados à parte, também se agrupam, a saber: dos corpos, da poesia e de suas vozes, palimpsestos e devires negros. Por óbvio, a maior parte dos artigos poderiam migrar de um eixo pro outro, visto esta ser uma divisão mais didática que determinista.

No primeiro deles, “Dos corpos”, estão agrupados 3 textos. Tatiane Pereira Fernandes lê 2 contos de Ivana Arruda Leite com foco no corpo envelhecido como corpo desejante; Andressa Nóbrega propõe uma leitura inovadora do *Macunaíma* com base no conceito de Corpo sem Órgão, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, para demonstrar sua constitutiva experiência alteritária; Tainah Palmeira Rocha correlaciona corpo, erotismo e história para dar conta da trajetória poética de Alice Ruiz.

3 textos compõem a segunda seção, “Da poesia e de suas vozes”: partindo do conceito de “inespecífico” de Florencia Garamuno, Silvana Kelly Gomes de Oliveira demonstra as rupturas que a escrita poética de mulheres tem produzido na literatura contemporânea, rasurando suas artificiais fronteiras; Jailma da Costa Ferreira

escreve sobre a instigante articulação cinema e poesia na poética de Marília Garcia; e Elisabete Borges Agra e Luís Adriano M. Costa se valem do espetáculo *Rizoma*, de Lenine, para pensar em perspectiva a obra do músico pernambucano com base no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em especial os conceitos de nomadismo e de devir.

A terceira seção, “Palimpsesto”, agrupa 4 artigos, que têm em comum uma certa leitura da tradição à luz de obras contemporâneas: Anderlane Fernandes de Lima lê 2 contos de Mia Couto e Johniere Alves Ribeiro problematiza a crítica literária da literatura produzida no Nordeste; Bruno Santos Melo desloca o foco dos personagens principais para os personagens secundários em sua análise de uma HQ da Marvel e Carlos Roberto Silva Santos se propõe pensar um conceito de literatura indígena.

Na quarta e última seção, ‘Devires negros’, estão três textos em torno da problemática negra na literatura brasileira: o trabalho e sua precarização em Auricélio Ferreira de Souza lendo Marcelino Freire; a loucura da mulher negra em Izabela Cristina de Lima Silva lendo Conceição Evaristo; e o conceito de escrevivência em Leylane Karolayne Mendonça da Silva lendo Carolina Maria de Jesus.

Boa Leitura!

Os organizadores

Dos organizadores

JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA E AS TEMPORALIDADES DO PRESENTE

Luciano B. Justino
lucianobjustino@hotmail.com

José Agrippino de Paula, tempo da narrativa, tempo da leitura

José Agrippino de Paula não escreveu exatamente romances históricos. Seus dois livros, *Passeio público*, de 1965 (2004), e *Panamérica*, de 1967 (2001), não são romances históricos no sentido clássico. Mas sua relação com os anos 60 e seus “emblemas”, da cultura de massa, da política, da literatura, da ciência e da tecnologia, da sexualidade, são tão intensivos que sua permanente atualidade, do seu narrador situado em seu presente “desde dentro”, torna-se para nós, paradoxalmente, históricas, “logótípicas”, “anacrônicas”, voltarei a estes termos mais tarde.

Dito de outro modo: meu objetivo, lendo os dois romances de José Agrippino de Paula em 2023, é compreender o modo paradoxal e aporístico dessas duas narrativas, incômodas em muitos aspectos, se articular ao seu presente imediato, ao seu próprio presente, e como isto se transforma para nós em história, em memória.

Penso, por hipótese de base, que esta relação, que chamo de “anacrônica”, no sentido que Georges Didi-Huberman (2015) dá ao termo, diz respeito ao modo como a leitura deste presente tornado passado o transforma em signo, em emblema de uma época que nos envia seus sinais como crítica do próprio presente, do seu e do nosso.

Para aproximar o leitor nesta relação oximórica entre presente passado, presente presente e presente futuro, se assim se pode dizer, cito os fragmentos iniciais das duas narrativas:

O alto-falante anuncia: “14 horas e 15 minutos. Plataforma 4”. O homem deposita a mão no apoio da cadeira e olha para a máquina de registrar. “Aguarde aviso de embarque pelo alto-falante”. O homem deposita o cigarro na boca e lê o jornal. Uma música ao longe, o ruído dos motores, uma campainha toca, o som desordenado dos passos, talheres e pratos se chocam, novamente o som desordenado dos passos. A multidão de homens e mulheres encostados junto à amurada. O homem coloca o cigarro na boca, a mulher ajeita os óculos sobre o nariz. O homem senta, retira um papel do bolso, lê, levanta-se, e sai. Um velho percorre com o olhar os bancos vazios, segue o caminho formado por eles, senta-se puxando com a ponta dos dedos o vinco da calça, deposita a mão e o braço sobre o apoio da cadeira, cruza as pernas, agita a ponta do pé direito, olha para o homem que lê jornal, olha para a máquina de fazer sorvete. As pequenas lojas dispostas em série. A primeira: balas, bombons, dropes, chocolates, biscoitos, doces. A segunda: balas, bonecas, gravatas, boinas, carrinhos de brinquedo, perfumes, sabonetes, talcos, calças para crianças, chapéus, bibelôs, estatuetas de madeira, aviões de plástico, cestas, tubos de dentífrico. Terceira: colares, sutiãs, maiôs, blusas, bibelôs, combinações, ligas, meias, pulseiras, brincos. “14

horas e 30 minutos. Plataforma 4”. “14 horas e 30 minutos. Plataforma 4”. “Atenção”. “Atenção”. “Atenção”. “Atenção”. “Atenção”. “Atenção” (PAULA, 2004, p. 11).

Eu sobrevoava com o meu helicóptero os caminhos despejando areia no limite do imenso mar de gelatina verde. Sobrevoei a praia que estava sendo construída e o helicóptero passou sobre o caminhão de gasolina onde um negro experimentava o lança-chamas. Eu falei com o piloto do meu helicóptero apontando o caminhão de gasolina, e o helicóptero fez uma manobra sobre o caminhão-tanque e pousou alguns metros adiante. Eu saltei do helicóptero e gritei para o enorme negro que verificava o lança-chamas: “Hei!” Eu perguntei a ele como estava o lança-chamas para funcionar como coluna de fogo. O preto disse que eu me afastasse alguns metros e ligou o lança-chamas para o alto. O lança-chamas esguichou para cima um jato de fogo e o enorme negro fazia sinais para o homem que controlava a gasolina junto ao carro-tanque. Eu gritei para o negro que estava ótimo, que era exatamente aquilo que eu desejava. O negro foi controlando a saída de gasolina e a enorme nuvem de fogo erguida para cima foi diminuindo até se extinguir. Eu perguntei ao negro se ele sabia onde ele ia se esconder com o lança-chamas. O negro respondeu que o engenheiro já havia construído uma pequena elevação no mar de gelatina verde, e o esconderijo já estava cuidadosamente construído (PAULA, 2001, p. 11).

Se em *Passeio público* o tempo presente é literalmente “quantificado”, em *Panamérica* se torna mais sutil mas não menos evidente. Ambos, contudo, revelam grande unidade no que diz respeito à notação das ações, vertiginosamente inseridas num tempo que, não obstante ser narrado no passado em *Panamérica*, presentificam as

ações, que de tão pormenorizadores não param de acontecer. Em *Passeio público*, a referência ao presente é tão clara que se torna excessiva, redundante, “o homem deposita a mão no apoio da cadeira”, “o homem deposita o cigarro na boca e lê o jornal”; em *Panamérica*, é a recorrência do gerúndio que faz as ações ainda acontecerem, inconclusas, “os caminhões despejando”, “o helicóptero apontando”.

Há que se observar como estas duas dimensões inegociáveis do tempo, na medida em que estão articuladas aos sujeitos e aos espaços se horizontalizam. Dito de outro modo, o pormenor e a fragmentação das cenas indicializam a indissociabilidade do tempo e do espaço, de certo que um só funciona em face do outro, o que um bakhtineado diria, com toda razão, tratem-se de duas narrativas fortemente cronotópicas. É esta semiotização do tempo, notação minuto a minuto, e do espaço, quadro a quadro, que nos dá a sensação de muitos aconteceres em múltiplos espaços.

Para dar conta desta articulação espaço-tempo, presente-passado como porvir da leitura, quero retomar o conceito de romance histórico (LUKÁCS, 2011), que considero da maior atualidade, apesar da enorme invisibilidade e do ensurdecido silêncio do vocabulário da crítica contemporânea a respeito. Também o de “metaficção historiográfica” de Linda Hutcheon (1991), mas observando-os, os conceitos de romance histórico e de metaficção historiográfica, à luz da crítica que Walter Benjamin (2009; 1987) fez ao historicismo e a seu modo teleológico e causal de pensar os acontecimentos, com ênfase, reitere-se, na perspectiva aberta por Georges Didi-Huberman (2015) de uma história necessariamente anacrônica, com os olhos voltados pro passado, mas pra um passado não naquilo que foi, mas naquilo que nos envia hoje dos sinais de uma história que não cessa porque o próprio passado é sempre, de certo modo, um dos modos do porvir e enquanto tal também não para de acontecer como nosso contemporâneo. Nas palavras do próprio Didi-Huberman, é necessário “abrir a história a novos modelos de temporalidade: modelos capazes de fazer justiça aos anacronismos da própria memória” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 110).

Assim, para chegar à radicalidade da obra de José Agrippino, dividi este artigo em outros dois tópicos: no primeiro, discuto os conceitos de metaficção historiográfica e de romance histórico, propondo uma nova relação entre ambos, em discórdia com Linda Huntcheon no que diz respeito ao “personagem tipo” de Lukács; para em seguida pensar a história como anacronismo e imagem dialética com Walter Benjamin e o modo como tanto *Passeio público* quanto *Panamérica* permitem dar conta de uma temporalidade aberta à memória enquanto semiose do presente.

O fim último é demonstrar como os dois romances de José Agrippino, que não escreveu romances históricos, repito, encenam a história como multiplicidade do presente, em seus muitos devires de agora e de alhures, com suas outras temporalidades que nada mais são que outras agências, outros territórios existenciais, para lembrar Félix Guattari, outras relações entre literatura, narrativa, história, memória e contemporaneidades.

Metaficção historiográfica e romance histórico

Um dos mais instigantes livros para se compreender o romance histórico contemporâneo é *Poética do pós-modernismo, história, teoria ficção* (1991), de Linda Hutcheon. Nele, a autora desenvolve o conceito de “metaficção historiográfica” com o objetivo de analisar

As considerações históricas e ideológicas exigidas por essas irresolutas contradições pós-modernas que atuavam no sentido de desafiar todo o nosso conceito de conhecimento histórico e literário (HUTCHEON, 1991, p. 12).

Para Hutcheon, o pós-modernismo é um “empreendimento contraditório” que articula “uma preocupação em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura” (HUTCHEON, 1991, p. 145) com um

gosto pelo próprio discurso histórico que tenta desestabilizar. A metaficção historiográfica, forma por excelência da narrativa pós-moderna, mantém, paradoxalmente, a relevância da oposição ficção/história para problematizá-la.

Para dar conta da singularidade da metaficção historiográfica, Hutcheon a contrapõe ao romance histórico, tal como conceituado por Gyorgy Lukács, em cuja base estariam os modos tradicionais da historiografia:

Eu definiria a ficção histórica como aquela que segue o modelo da historiografia até o ponto em que é motivado e posto em funcionamento por uma noção de história como força modeladora (na narrativa e no destino humano) (HUTCHEON, 1991, p. 151).

Algumas diferenças importantes da metaficção historiográfica em relação ao romance histórico clássico merecem aqui menção: a) a metaficção historiográfica “se apropria das verdades e das mentiras do registro histórico”, não parte de nenhum acontecimento considerado verdadeiro a priori; b) ao contrário do romance histórico clássico, encena a própria dificuldade em assimilar por completo qualquer verdade histórica, pois parte da premissa de que todo acesso ao passado é textualizado; c) enquanto o romance histórico clássico se utiliza de personagens históricos para “legitimar” e “autenticar” o mundo ficcional, a metaficção historiográfica os parodia; d) em vista dessa desconfiança em toda suposta objetividade histórica, a metaficção historiográfica é uma crítica da unidade do sujeito e, digo, do próprio objeto histórico, o acontecimento definidor do romance histórico clássico.

Se o romance histórico clássico, como bem o disse Perry Anderson, consiste em “uma visão do passado que respeita os perdedores mas sustenta a necessidade histórica dos vencedores” (2007, p. 206), no qual o discurso historiográfico e o realismo oitocentista têm em comum a confiança de poder “escrever factualmente sobre

a realidade observável”, a metaficção historiográfica surge de um “novo desejo de pensar historicamente” a partir do ponto de vista dos marginalizados, de um olhar de dentro e de baixo.

À crítica cabe, segundo Hutcheon, enfrentar a influente definição de Lukács de base generalizante quanto ao papel do “personagem tipo”, que sintetizaria “todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos” (HUTCHEON, 1991, p. 151), pois o personagem tipo de Lukács, completo eu, quando muito, diz respeito sobretudo aos enfrentamentos de classe, questões relacionadas à etnia, gênero e geração, por exemplo, ficam de fora em prol de uma concepção mais panorâmica, abrangente, totalizante, de índole identitária, de uma identidade substancialista centrada na classe.

Em oposição ao “personagem tipo” que caracteriza o romance histórico clássico, a metaficção historiográfica põe em cena uma pluralidade de sujeitos “ex-cêntricos”:

A metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o “tipo” tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia. Não existe nenhuma noção de universalidade cultural. Em sua reação à história, pública e privada, o protagonista de um romance como *O livro de Daniel*, de Doctorow, é declaradamente específico, individual, condicionado cultural e familiarmente (HUTCHEON, 1991, p. 151).

Em oposição ao tipo, o “ex-cêntrico” surge

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalidade totalizante começa a desconstruir a si mesma. (...) A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante

(mesmo que pluralizante) não assume a forma de sujeitos individuais fixos, mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social etc (HUTCHEON, 1991, p. 86).

Contudo, embora concorde quanto à crítica da autora a toda forma de universalidade abstrata, que para mim se confunde com o próprio conceito de identidade e sua tendência à produção de subjetividades essencializantes, “idênticas”, é necessário dar o mérito e retomar a complexidade que o conceito de “personagem tipo” tem em Lukács, objeto que foi e tem sido de muita simplificação.

Como veremos nas narrativas de José Agrippino, em muitos aspectos, o tipo já pressupõe a singularidade, pois “são individualizados através de sua posição concreta” (LUKÁCS, 2010, p. 188); pois, “os fenômenos típicos e universais devem ser, ao mesmo tempo, ações específicas, paixões individuais de homens determinados” (LUKÁCS, 2010, p. 191).

Portanto, se lido na complexidade que a formulação de Lukács exige, o tipo parece-me operacional por ajudar a evitar uma “ex-centricidade” solipsista de identidades plenas a si, incapazes de dar conta de singularidades que se tecem nas relações com os muitos devires dos muitos e de suas histórias, individuais e coletivas, mediadas pelo social e pelo coletivo, em uma palavra, pelos diversos enclaves das ideologias e, por extensão, das agências que a estes mesmos enclaves se opõem. Para Lukács, o tipo “Inventa situações e meios expressivos através dos quais torna-se evidente que as paixões individuais transcendem os limites do mundo puramente individual” (LUKÁCS, 2010, p. 191).

Assim, Lukács ajuda a pensar, para além de todo solipsismo, cujo risco é evidente nas perspectivas pós-modernas, “a complexidade dos diversos planos da história” (HUTCHEON, 1991, p. 151), visto em toda parte só haver relação, de cada sujeito em si mesmo

e com a memória de sua própria historicidade, mas também com a multiplicidade de seus, dele e da história, diversos agenciamentos, não só de classe, como em Lukács, mas inserindo cada singularidade numa cadeia não só de discurso a discurso, de práticas de vida muitas. Nos termos da própria Linda Hutcheon citados anteriormente, de “gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social”, não pensados isoladamente, mas interseccionados.

Ao transcender o mundo puramente individual, tem-se assim a crítica da unidade do sujeito e do próprio passado, recente ou remoto, bem como uma recusa das bases tanto do historicismo quanto do romance histórico clássico, a saber: a teleologia, a causalidade, a continuidade, a identidade.

Um sujeito sem certeza só pode ter com o passado uma relação problemática e problematizante, em uma palavra, inventiva, capaz de fazer falar aquilo que inclusive nenhum discurso, histórico ou ficcional, foi capaz de dizer ou, quando esteve no horizonte, foi silenciado ou invisibilizado, o que é, em última análise, a própria discursividade do ex-cêntrico. Ao transformar a narrativa em problema, a metaficção historiográfica reitera, a sua maneira, “o discurso da história como um dentre uma série de discursos a respeito do mundo, um construto linguístico intertextual” (JENKINS, 2004, p. 23).

Embora pouco mencionado na argumentação de Hutcheon quanto trata do discurso histórico, a obra de Walter Benjamin é uma referência inescapável e que deve estar sempre no horizonte toda vez que pensarmos a articulação literatura e história. Porque para Walter Benjamin, “o passado traz um índice misterioso que o impele à redenção” (1987, p. 223), pois “nada do que um dia aconteceu poderá ser considerado perdido para a história” (1987, p. 223).

Para ele, o momento de perigo do passado é o modo como ele se articula com o presente enquanto progressão teleológica da própria lógica do capitalismo, que acumula ruína a ruína, infinitamente. Ou seja, é preciso, com Benjamin, pensar numa ética-política entre presente e passado que recusa uma relação empática

com uma história dos vencedores, o próprio historicismo, o modo de narrar a história da modernidade capitalista, ainda dominante no romance histórico clássico, como o sugeriu Perry Anderson citado anteriormente.

Repita-se à exaustão as palavras de Walter Benjamin:

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras', que ele fez explodir do *continuum* da história (1987, p. 230).

E

Nenhum fato, meramente por sua causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um 'agora' no qual se infiltraram estilhaços do messiânico (BENJAMIN, 1987, p. 232).

Para torná-la viva, é necessário assumir com ele o inescapável anacronismo da história. É o que sugere a leitura que ele faz Georges Didi-Huberman, em sua relação com a memória e o presente do historiador:

Só há história anacrônica: isso quer dizer que, para dar conta da "vida histórica", o saber histórico deveria aprender a complexificar seus

próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, reter as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos. O anacronismo recebe dessa complexificação um estatuto renovado, dialetizado: parte maldita do saber histórico, ele encontra em sua própria negatividade - em seu poder de estranhamento - uma chance heurística que o faz, eventualmente, aceder ao estatuto de parte nativa, essências à emergência dos objetos desse saber (DIDI-HUBERMAN, 2015, P. 43).

Como pensar um romance histórico contemporâneo “ex-cêntrico”, para usar o termo de Hutcheon, sem que o tempo da narrativa seja um tempo de diversos estratos de tempos, inclusive fazendo falar aquilo que o historicismo, a história dos vencedores, transformou em escombros, em monumento de barbárie? Como pensar um romance histórico contemporâneo que não seja invenção, invenção da história e da narrativa a um só tempo? Que não seja uma irrupção violenta no presente de diferenças que o engendra desde dentro?

É com os olhos voltados para a articulação “violenta” entre passado e presente, como o anjo da história que Walter Benjamin foi buscar em Paul Klee, que quero ler as incômodas narrativas de José Agrippino de Paula, sobretudo em sua compressão da história como radicalidade do presente, do presente em seus muitos devires não contemporâneos e porvirem.

José Agrippino as temporalidades do presente

Como dito anteriormente, o mote de entrada em *Passeio público* e *Panamérica* é pensar em duas temporalidades da leitura, a do tempo da narrativa, os anos 60, e a do tempo presente da leitura em sua radical consciência de discursividade que ambos dão a ver.

Os dois romances de José Agrippino são assombrosos na sua contemporaneidade. São romances escritos no presente, um presente incômodo para o leitor porque, apesar do tempo narrativo no passado em *Panamérica*, os personagens são todos do cotidiano imediato da cultura de massa neste e figuras públicas de vários tempos em *Passeio público*, inclusive da própria cultura de massa, mas cujas ações se desenrolam numa espécie de presente perpétuo que é ao mesmo um presente eivado de temporalidades latentes. Talvez seja por isso que Caetano Veloso, no prefácio ao primeiro, tenha dito que “o livro soa (já soava em 1967) como se fosse uma *Iliada* na voz de Max Cavalera” (2001, p. 5), pois a sacada sonora, “rítmica” de Caetano, remete, direta ou indiretamente, ao que estou chamando de dupla temporalidade do presente, Homero/Sepultura.

Em síntese, minha premissa: *Passeio público* e *Panamérica* não são romances históricos na sua época, mas o são pra nós, por essa relação radical com o presente imediato, um presente perpétuo, narrado no tempo passado. Eles se transformam em romances históricos a posteriori, pela distância que o ato de lê-los hoje produz. Dito de outra maneira: é a radicalidade da notação do presente imediato de sua época lida por um leitor do Brasil de 2023, que faz de ambos, apesar de não serem romances históricos a priori, romances históricos pra nós.

Passeio público e *Panamérica* devem ser pensados como romances históricos nessa dupla temporalidade, criando uma espécie de cisão não só em relação ao romance histórico clássico, mas à própria metaficção historiográfica, pois rasuram qualquer distinção estreita entre passado e presente, ou passado e presente como entidades puras e em si mesmas. Não se trata mais, como na metaficção historiográfica, de colocar a diferença entre história e ficção para ironizá-los, mas de fazê-los se espelhar, se dobrar, se iluminar reciprocamente, inseparáveis em sua mutualidade.

A dupla temporalidade permite pensar não só o tempo vertiginoso de sua própria época, os anos 60, mas também a imagem que fazemos daquele passado. Em outras palavras: a leitura hoje dessas ainda inexploradas narrativas, faz recomeçar um jogo muito sério,

um jogo em que cada novo atual faz falar uma nova profecia que o passado, emergido, contém, apropriando-me aqui de um vocabulário benjaminiano.

Para me ajudar a pensar o que estou chamando temporalidades do presente em José Agrippino, retomo o uso de Fredric Jameson do conceito de “nostalgia”, pensando numa relação paradoxal entre signo e referente, entre discurso e história, tanto em “Pós-modernismo e cultura de massa” (1993), quanto, aprofundando-o, em *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio* (1996), para fins de análise de filmes hollywoodianos cujos referentes históricos são mais imagem que fato objetivo, “nostálgicos” porque em lugar de uma relação crítica com o passado, constroem sua imagem não como ele foi, mas como suas próprias representações se deixam fixar em estereótipos:

Não se trata de uma lista de fatos ou realidades históricas (ainda que os itens desta lista não sejam invenções e sejam, em um certo sentido, “autênticos”), mas sim de uma lista de estereótipos, de ideias de fatos ou de realidades históricas (JAMESON, 1996, p. 285).

Com essa relação entre discurso e história, signo e referente, crítica e estereotipia em mente, leiamos um fragmento de *Panamérica*:

Cassius Clay o negro campeão mundial de boxe, gritou de alegria e saltou para o alto. O negro campeão mundial de boxe gritou de alegria e saltou três metros acima das cabeças da multidão. Marilyn Monroe me deu um beijo leve e nós entramos no parque. Diante de nós dois se abria um amplo gramado verde. Marylin apontou para um banco de jardim situado no outro lado e correu. Eu segurei sua mão e ela corria se atrapalhando com o vestido muito

justo. Marylin parou rindo e levantou o vestido até as coxas e eu vi as pernas brancas e lisas de Marilyn. Agora ela corria à minha frente livremente e ela havia jogado os seus sapatos e os seus pés não tocavam a grama. Eu via Marilyn deslizando no amplo gramado verde e depois parar ofegante. As faces de Marilyn estavam vermelhas e ela suava na fronte. Marilyn largou a barra do vestido e apontou para o gigantesco estacionamento de automóveis situado diante do parque. Os automóveis brilhantes azuis, vermelhos, verdes formavam grandes filas que se perdiam até as paredes do estádio de beisebol. Eu segurei a mão de Marilyn e eu e ela entramos no grande estacionamento de automóveis. Nós atingimos o centro do estacionamento e ouvimos o brado da multidão que se encontrava no estádio. Eu e ela nos abraçamos e eu apertei junto ao meu o corpo macio de Marilyn. Ela ainda estava ofegante e a sua boca soprava em mim o seu hálito quente (DE PAULA, 2001, p. 46).

A realidade do signo invade o referente da história através de uma repetição vertiginosa de ações que não têm fim. Os sinais de pontuação marcam os ritmos do tempo – “o negro campeão mundial de boxe, gritou de alegria e saltou para o alto” e “O negro campeão mundial de boxe gritou de alegria e saltou três metros acima das cabeças da multidão”. A mudança mínima criada pela vírgula é a mudança do próprio salto, de seu delírio, do delírio da própria história, da vida que não se separa de sua imagem, de seu espetáculo, a ponto de o narrador dizer em determinado momento: “eu não me recordava se eram horas, dias, meses” (DE PAULA, 2001, p. 61).

Óbvio que não há nostalgia alguma em *Panamérica* pois o passado só aparece como imagem, e para nós, pois Cassius Clay é o atual do acontecimento, tudo é tempo presente, mas um presente intensivo, intensificado pela própria imagem que envia para nós, uma imagem que se transforma numa miríade de tempos, na

medida em que é ela mesma seu próprio passado visto de agora, um agora que, como sonhou Benjamin, só pode ser plural, uma constelação de tempos.

Se Caetano Veloso viu com razão uma epicidade em *Panamérica*, as imagens do presente, desse presente passado, assumem uma dimensão mítica, de um mito que só pode se dar a ver como ironia. Explico-me: visto sob a ótica da leitura, a leitura situada, local, que fazemos agora, *Panamérica* e sua épica delirante da sociedade do espetáculo é mítica de um mito não como falsidade, mas como ato de fala inserido numa rede de múltiplos agenciamentos que nos envia uma imagem do passado capaz de iluminar nosso próprio presente na medida em que o discurso histórico e os signos que o constituem se imbricam no cotidiano, mas num cotidiano que não se esgota em si mesmo, em seu próprio tempo, só podendo ser pensado como devir, o devir da leitura.

Aqui é por demais pertinente retomar a ideia da duplicidade discursiva do mito em Roland Barthes em sua relação instigante com o conceito de nostalgia como estereotípiia de Jameson, um discurso sobre o discurso, um discurso que me interpela, que se dirige a mim em virtude de

As matérias-primas da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto etc.), por mais diferentes que sejam inicialmente, desde o momento em que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante (BARTHES, 2003, p. 205).

Nostalgia, mitologia, leiamos Jameson em outro fragmento, agora na definição de logotipo:

Incessante rotação de elementos que trocam de lugar a cada momento, com o resultado de que nenhum elemento em si mesmo possa ocupar a posição de “interpretante” (ou a de signo

primário) por um período mais longo, mas tem que ser desalojado no instante seguinte, caindo por sua vez para a posição subordinada, em que será então “interpretada” ou narrativizada por um tipo radicalmente diferente de logotipo ou de conteúdo imagético (1996, p. 112).

O que Barthes chama de “função significante” do mito e Jameson de “logotipo”, em *Panamérica* eu chamo, com Walter Benjamin, de imagem dialética, uma imagem que constela diversos estratos de tempos.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2009, p. 505).

Mito, logotipo e imagem dialética... retomemos algumas questões postas por Linda Hutcheon e no modo como elas podem ser pensadas em face das narrativas de José Agrippino de Paula.

Mais do que “uma apropriação das verdades e das mentiras do registro histórico”, tem-se a problematização de nossa imagem do presente, em que a verdade histórica é a “história” da atribuição de valor às próprias fontes, em vista das quais o sujeito e o objeto, aqui a própria sociedade do espetáculo, negociam uma articulação difícil

que só uma espécie de jogo vertiginoso, em que é preciso desvelar as muitas ideologias por sob a camada transparente da linguagem, nos envia o nosso próprio presente como história.

Para obter esta imagem de síntese que é a imagem dialética, uma imagem que constela tanto o mito e o logotipo, mas também e sobretudo, uma miríade de tempos, as narrativas de José Agrippino produzem uma compressão do tempo e do espaço que o modernismo nos legou e que se tornam voláteis e efêmeros, em constante devir, em ininterrupto vir a ser. Elas radicalizam aquilo que David Harvey chamou “a dinâmica de uma sociedade ‘do descarte’”, com a qual “o impulso acelerador da sociedade mais ampla golpeou a experiência comum dos indivíduos (HARVEY, 1992, p. 258).

Cito, à guisa de conclusão provisória, este fragmento de *Passeio público*:

Cícero entra na sala de leitura e abre um livro. Fecha o livro, e introduz a carta de seu primo no bolso do paletó e sai da sala de leitura. Moisés não está junto à escada de bronze. Pio XII encostado à escada olha para os vidros da alta porta. Cícero atravessa o vestíbulo, desce as escadas, atravessa o jardim, e entra numa rua sombreada pelos prédios. O ruído dos bondes penetra nos ouvidos de Cícero, a multidão cruza em todos os sentidos introduzindo-se entre os carros. As janelas dos edifícios refletem o brilho cinza claro do céu, e a multidão olha para as vitrinas. Cícero passa em frente a uma vitrina e vê um manequim sobre uma bicicleta. Atravessa a avenida. Em frente ao bar um negro de traços marcados olha os carros. O guarda apita e dá sinal para os transeuntes atravessarem a avenida. Cícero acompanha inconscientemente o movimento da multidão. Cícero entra nos correios. Ruídos de passos, objetos caindo, vozes humanas ecoam nas abóbadas do amplo salão. Cícero aproxima-se do guichê e entrega a carta. Um velho perdido no minúsculo

cubículo pergunta. “Simples ou aérea?” Cícero responde: “Simples”. Cícero entrega o dinheiro ao velho e este devolve os selos. Mulheres e homens se distribuem ao redor de rodas de cola umedecendo os selos e prendendo-os nas cartas. Cícero atravessa a multidão dispersa indo na direção das caixas. Introduce a carta no orifício onde estava escrito: *Interior do Estado*, e abandona o correio. Cícero atravessa a praça e entra no vale cortado por sete avenidas; sobre o vale cruza um gigantesco viaduto de concreto. Cícero passa em frente a um cinema e vê ao lado de outros transeuntes uma série de fotografias (DE PAULA, 2005, p. 25).

Os acontecimentos se sucedem. Os nomes nomeiam identidades sem densidade, um velho, um negro, mulheres, homens. Mas também personagens históricos destituídos da força de seu passado “heroico”, Cassius Clay, Marilyn Monroe, Cícero, Pio XII, são “logotipizados”, agindo numa inserção sem distância e sem profundidade, sob este aspecto em tudo opostos à metaficção historiográfica e a sua confiança na distância interposta pela discursividade.

Passeio público exige do leitor uma leitura não só visual e acústica, mas uma espécie de leitura tátil e manual, uma leitura *in loco*. Os espaços são atravessados como se fossem contíguos e pudessem ser percorridos sem esforço, numa velocidade que comprime, por extensão, o tempo num eterno agora.

A memória, e com ela as formas da história, se volatilizam, transformam-se antes em uma “floresta de signos”, signos destituídos de sua própria historicidade, ao mesmo tempo em que, ironicamente, carregam o peso de um passado identificável, mas para sempre inserido numa rede “significante”.

Surge daí uma nova espessura do presente como imagem de uma memória crítica que se recusa a se confinar a um passado homogêneo, ao mesmo tempo em que é crítica do presente

por fazer nele irromper alteridades vindas de outros tempos e de outros lugares.

Uma imagem que exige de nós uma atividade em palimpsesto, que seja capaz de raspar no “logotipo do mito”, o rastro que “relampeja num momento de perigo”, imagem dialética que constela narrativas de memória e narrativas de história. Em síntese, a incômoda obra de José Agrippino nos envia os sinais, paradoxais e aporísticos, dos tempos e de seus duplos, de seus “cristais”.

Passeio público e Panamérica semiotizam um presente que não cessa de se reconfigurar, lidos por nós nesta distância de 50 anos, mas por isso mesmo, envia-nos um passado que não deixa de se atualizar, de se fazer presente; nenhum presente esquece, nenhum passado se conclui.

Por isso, um tanto provocativamente, digo que ambos são romances históricos a-históricos, não porque dão as costas à história em favor de uma totalidade imune aos devires dos vivos. Mas porque, no ato mesmo de serem radicalmente históricos, recusam a história como causalidade natural, assumem, na distância mesma do ato de ler, uma temporalidade misteriosa, anacrônica, para lembrar os termos de Georges Didi-Huberman lendo Walter Benjamin, uma história por se construir, por se descobrir.

Referências

ANDERSON, Perry. Trajetória de uma forma literária. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, 2007.

BARTHES, Roland. Mitologia hoje. In: **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003, p. 219-251.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia, técnica, arte e política**. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016, 216 p.

DE PAULA, José Agrippino. **PaPaulo**: Editora Papagaio, 2004, 267 p.

DE PAULA, José Agrippino. **Panamérica**. 3. Ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2001, 258 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte, UFMG, 2015, 328 p.

HARVEY, David. A compressão do tempo-espaço e a condição pós-moderna. In: **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2002, p. 257-277.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo, história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, 324 p.

JAMESON, Fredric. Cinema: a nostalgia pelo presente. In: **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996, p. 285-301.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, Ann. **O mal-estar no pós-modernismo**. São Paulo: Jorge Zahar, 1993, p. 16-30.

JENKINS, Keith. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2004, 120 p.

LUKÁCS, Gyorgy. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011, 439 p.

LUKÁCS, Gyorgy. A fisionomia intelectual dos personagens artísticos. In: **Marxismo e teoria da literatura**. 2. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 187-230.

ANA CRUZ E A POÉTICA DA SINGULARIDADE COMO CRÍTICA

Márcia Kaenia da Silva Farias
kaenia_sfarias@hotmail.com

Introdução

A literatura escrita por mulheres tem sido um instigante objeto de pesquisa da Literatura Contemporânea. Considerando a cristalização da mulher fabricada pela indústria cultural masculina, estudar a literatura escrita por elas é um caminho válido para tentarmos entender tamanha dificuldade na elaboração de uma imagem fora dos padrões patriarcais e misóginos.

Com efeito, o texto literário faz atravessar múltiplos agenciamentos sociais, individuais, coletivos, de territórios existenciais e demandas societárias, em visto dos quais as mulheres atuam e, inclusive, escrevem. Apesar de sua legitimação no ambiente acadêmico, ainda se carece de estratégias de leituras que possam fazer atravessar os nichos e compreender a relativa totalidade do real que as obras dão a ver de seus múltiplos modos de vida.

Se o assim o fizermos, conforme Constância Lima Duarte afirma, descobriremos

Alguns traços comuns e variados, marcados ou pela posição que as mulheres ocupavam na sociedade, ou impostos pela estética dominante, ou ainda pelos valores gerais atribuídos à diferença sexual (DUARTE, 1990, p. 18).

Duarte nos serve de premissa para os estudos que embasam este trabalho, parte de um projeto de pesquisa em nível de Mestrado no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba.

Inicialmente, vale mencionar o lugar tenso ocupado por mulheres críticas da literatura, um espaço ainda por demais masculino, pois no momento em que a mulher aparece como pesquisadora da área, sua escrita e conhecimento passam, mais uma vez, a serem submetidos aos critérios de valor de uma comunidade discursiva ainda presa a visões de mundo patriarcais e misóginos. Pois, sabemos que ao longo da história, tanto na escrita literária propriamente dita quanto no exercício da crítica, às mulheres sempre se considerou apropriados temas que representassem sensibilidade, fragilidade e exposição de emoções supostamente “femininos”, termo inventado pelos homens e portando valores reconhecida-mente masculinos, cuja intenção foi limitar o trabalho intelectual das mulheres. Constância Lima Duarte resume bem os implícitos de tudo isso: “e quando um texto feminino merecesse aplausos e elogios, sistematicamente era considerado um texto forte e viril” (DUARTE, 1990, p. 20).

Duarte, ainda sobre a crítica literária, prossegue:

Se relemos atentamente algumas obras de nossa literatura observando as imagens de mulheres aí construídas, constatamos como estão carregadas de estereótipos advindos da

sociedade patriarcal aqui instalada (DUARTE, 1990, p. 21).

São razões como essas que abrem espaços para pronunciamentos de mulheres negras e estudos calcados numa concepção feminista que intencionem acabar com estereótipos de gênero e de classe culturalmente construídos.

Em *Mulheres q'rezam* (2001), de Ana Cruz, nosso *corpus* de pesquisa, o cruzamento de vozes e de agências problematizam a relação entre uma suposta identidade feminina da mulher e seus muitos processos de singularização, com especial interesse pela relação gênero, raça e classe, sempre mutuamente relacionados ao longo de livro. Essa é a questão da pesquisa: como gênero, classe e negritude se interseccionam na obra de Ana Cruz?

Para melhor desenvolvermos nosso caminho metodológico, é fundamental que retomemos, ainda que rapidamente, as três ondas do movimento feminista, ao modo como remete a um estágio da luta das mulheres, cuja culminância, por hipótese, entendemos ser a poética de Ana Cruz, objeto da terça parte deste artigo, que encontra-se, assim, dividido em quatro movimentos: 1. feminismo e crítica literária; 2. Ana Cruz, classe, capital e trabalho; 3. Ana Cruz, singularidade e crítica do biologismo sexista; e 4. Ana Cruz e a crítica de um destino definido a priori, casa e família.

Feminismo e crítica literária

No final do século XIX e início do século XX, mulheres – de tradição majoritariamente branca e burguesa – iniciaram reivindicações pelo fim dos casamentos impostos, o direito à participação política e o alcance à educação formal, esse período é tratado como a “primeira onda feminista”. Posteriormente, em meados das décadas de 1960/70, a luta das mulheres se consolida, metaforizada que é, pela defesa do uso de métodos contraceptivos, cujas consequências são a autonomia do controle de natalidade e da autonomia política

sobre o próprio corpo, o que dá o tom da “segunda onda” dos movimentos feministas.

No entanto, mesmo com relevantes conquistas, é possível notar a não presença de discussões sobre raça e classe nas duas primeiras fases do movimento. Diante dessa lacuna, surgem diversos debates no ambiente acadêmico, tendo em vista que, um feminismo que não percebe as diferenças de classe e raça, é incapaz de transformar a vida da maior parte das mulheres. É na chamada “terceira onda”, que intesecciona, gênero, raça e classe, que a maneira como a mulher é representada nos textos canônicos vai ser aprofundada em outra base politicamente mais radical, se assim se pode dizer.

Como consequência, os textos passaram a ser compreendidos teoricamente como indissociáveis do contexto histórico e social, com seus enlaces entre gênero, raça e classe, o que permitiu uma profunda reelaboração da história das mulheres e, por extensão, da própria literatura. A este respeito, Alós e Andreta (2017, p. 28) ressaltam: “se é verdade que as mulheres, como leitoras, releem a tradição literária sob novas lentes, as mulheres, como escritoras, reescrevem, subvertem e reelaboram a tradição literária.”

Num viés mais abertamente político, Bell Hooks (2018) entende e prefere definir o feminismo como uma luta para extinguir o sexismo, a exploração e a opressão sexista. Do ponto de vista conceitual, a estudiosa considera relevante delimitar o termo “sexismo” como uma atitude de discriminação fundamentada no sexo. Portanto, pode ser reproduzida não apenas por homens, como também por mulheres e crianças.

A partir disso, é possível compreender, de maneira clara, que o movimento não se justifica como uma luta anti-homem, nem meramente só por igualdade de gênero, pois as mulheres começaram a perceber que não somente homens promoviam discursos e pensamentos sexistas, o sexismo é estrutural, envolvendo inclusive as próprias mulheres. Para hooks, o objetivo da luta, portanto, não se resume na busca por justiça de gênero, pois a autora se depara com

outro inimigo a ser enfrentado tão relevante quanto: o racismo, cuja consciência criou uma cisão dentro do próprio movimento:

Mesmo antes que raça se tornasse uma questão debatida em círculos feministas estava claro para as mulheres negras (e para suas aliadas revolucionárias na luta) que elas nunca teriam igualdade dentro do patriarcado de supremacia branca capitalista existente (HOOKS, 2018, p. 14).

Em resumo, o movimento feminista não se completou, está em constante devir, em virtude da busca por igualdade de gênero ser uma pauta exclusiva feminismo das mulheres brancas, que acabam por invisibilizar e negar os enlaces de classe e raça inerentes à própria luta. Porém, essas cisões internas ao movimento não podem ser compreendidas como uma crise momentânea. Ao contrário, ela é inerente ao aprimoramento da própria luta, como sugere hooks: “feminismo como estilo de vida levou à noção de que poderia haver tantas versões de feminismo quanto houvesse mulheres” (HOOKS, 2018, p. 15).

Apesar da violência do racismo a que estão submetidas, mulheres negras constroem seu espaço no interior da produção acadêmica, mas, infelizmente, a circulação dessas produções é parca nas áreas e mais ainda nas comunidades negras em geral: “elas não rejeitaram a mensagem que ele traz: elas nem sabem que mensagem é essa” (HOOKS, 2018, p. 15). Dito de outro modo, as produções dessas vozes negras não chegam em mulheres empobrecidas e de baixo capital escolar, o que permite, mais uma vez, a perpetuação e a atualização de um ideal feminista que não reflete os enlaces da raça e da classe com o gênero, e ainda mais da própria estrutura misógina.

Desse modo, um passo necessário para transformações significativas dentro da luta é quebrar com essa concepção hegemônica e unidimensional da realidade das mulheres pautada numa visão

abstrata do gênero em si mesmo. Para tanto, é preciso levar em consideração as vivências coletivas e se perguntar se a realidade de cada uma também se destina a de outras mulheres. Logo, cabe enxergar a sobrevivência econômica e a discriminação racial que envolvem a maioria delas.

Ana cruz, classe, capital e trabalho

Deixe no meu cofre sua força de trabalho e ganharás o céu

Quando Alice nasceu tinha cabeça certinha
igual a toda criança querida.
Mas essa foi deformada ao completar sete anos.
Alice não foi comida por nenhum comunista.
Talvez na idade adulta, quem sabe?
Mas Alice recebeu pela primeira vez o segundo
sacramento.
E esse, ao invés de abrir os olhos para a com-
paixão e a beleza de Deus,
serviu apenas para acabar com sua graça.
Alice ficou impactada quando soube
do tamanho da culpa que cruzava o seu destino.
E ser pobre era melhor maneira de se redimir.
Desorientada, Alice passou a gostar mais de
serviço do que
de dinheiro e a colocar a força acima do
conhecimento.
De tanto trabalhar, Alice quase ficou na miséria.
Se não fosse ajuda de Deus,
que a fez quebrar a cabeça várias vezes,
talvez não tivesse se recuperado
daquele seu estado de inconsciência.
Pobre Alice! Sem o intermédio da providência
divina
não teria sido resgatada daquela escola, onde
os mestres,
na impossibilidade do uso do açoite,

fundamentavam-se em Deus para assegurar suas riquezas (CRUZ, 2001, p. 41).

Anzaldúa (1980) afirma que a mulher negra está distante do mundo dominante dos homens brancos e do mundo feminista das mulheres brancas. Por esse motivo, desenvolver uma pesquisa para além do cânone literário e de sua inerente misoginia caracteriza-se como uma direção, não apenas exigida, mas essencial, na qual o estudo de escritoras negras é fundamental. É nesse cenário que desponta o nome da poeta e jornalista mineira Ana Cruz.

No poema “Deixe no meu cofre sua força de trabalho e ganharás o céu”, o sujeito lírico, além de se deparar, repetidamente, com uma sociedade que é construída por e para brancos, se enxerga sem direitos no que se refere ao pertencimento de mundo, à igualdade de condição e participação social. Na verdade, essas práticas resultam de um jogo de poder e de mecanismos do capitalismo para sustentar um sistema de produção que depende da exploração e da opressão.

Inicialmente, o título antecipa o que será encontrado no poema: uma frequente denúncia às dominações capitalistas e de sua dinâmica de funcionamento. Logo, é uma escrita que nos permite atingir a formação do capitalismo mediante o papel de questões raciais, de gênero e de classe. Nele, constantemente, a mulher negra se defronta com os grilhões que prendem a sua subjetividade, podendo até aderir à ideologia patriarcal e do branqueamento como forma de sobrevivência: “E ser pobre era melhor maneira de se redimir” (CRUZ, 2001, p.41).

Na totalidade da obra, a autora estabelece uma matriz de pensamento feminista significativamente crítico e com uma linguagem marcada por classe e raça. Porém, o que singulariza sua escrita é a centralidade da articulação imbricada entre eles. Nesse sentido, “esbarrando-se” com a sua condição de mulher negra, Ana Cruz manifesta em seus versos o enfrentamento de uma cultura,

desenvolvida com consentimentos sociais, que assume diversos contornos e estereótipos.

Segundo Gonzalez,

O gênero e a etnicidade são manipulados de tal modo que os mais baixos níveis de participação na força de trabalho, coincidentemente, pertencem exatamente às mulheres e à população negra (2018, p. 57).

Em consequência, o racismo, o sexismo e as desigualdades de classe fundamentam o patriarcalismo capitalista. É, portanto, uma tecnologia, nos termos de Tânia Navarro Swain (2000), ao qual voltaremos, e que reproduz uma estrutura de alienação que bloqueia às minorias a consciência de seu próprio lugar social e, por consequência, a organização de sua luta.

De tanto trabalhar, Alice quase ficou na miséria.
Se não fosse ajuda de Deus,
que a fez quebrar a cabeça várias vezes,
talvez não tivesse se recuperado
daquele seu estado de inconsciência (CRUZ,
2001, p. 41).

Nos versos acima, a autora coloca Alice nos mais diferentes lugares que a vida a conduziu, sempre como subalterno. Esse resgate do estado de inconsciência é o que acarreta as faíscas iniciais que a conduzem a um impacto e ao descobrimento da realidade: “Alice ficou impactada quando soube / do tamanho da culpa que cruzava o seu destino” (CRUZ, 2001, p. 41). Diante desse conhecimento, expressivamente, a personagem assume um lugar de resistência contra as desigualdades e retorna a um ponto de consciência. Ratificando com esse pensamento, SWAIN (2003, p. 2) afirma que “o sujeito muda, a todo momento, segundo o lugar onde me encontro, o espaço social que me concedem ou que eu tomo”.

A referência à representação divina é a tentativa, irônica, de justificar as abordagens desse legado histórico de exploração de mão de obra, desfavoravelmente, remunerada. Rosendo (2016), em outro contexto mas tratando do mesmo assunto, entende que a referência à divindade nestes casos faz parte da premissa moral para explicar e justificar, eticamente, relações de subordinação e dominação. Dessa maneira, a dominação funciona como uma ferramenta de subjugação, pois reforça o poder e os privilégios dos opressores dando a eles um caráter transcendente.

Em outro trecho, “gostar mais de serviço do que / de dinheiro e a colocar a força acima do conhecimento” (CRUZ, 2001, p. 41), mais uma vez a ironia reforça como se caracteriza as estruturas conceituais opressoras e como a personagem pode interiorizar tal opressão como natural. O impacto dessa configuração nas relações de trabalho no que concerne à população negra – e particularmente, às mulheres negras – é um dos pontos altos e fundamentais da poética de Ana Cruz.

Ana Cruz, singularidade e crítica do biologismo sexista

Moça bem comportanda

Desolada feito planta
castigada pelo sol.
Pobre Esmeralda, se amarga por conta
de uma união fria e mal sucedida.
Não consegue disfarçar seu semblante
amuado e triste
mas não fala nem reclama
somente come o dia todo.
Coitada, ainda é muito moça
Não tem malícia não
sabe ao certo como se deve
ir à luta para suprir suas necessidades
(CRUZ, 2001, p. 29).

As relações entre classe e gênero têm sido perceptíveis diante das múltiplas discussões referentes à sobrecarga de trabalho das mulheres, salários inferiores, ausência em espaços de decisão, feminicídios etc. É fato que concepções machistas entre os homens acerca de como as mulheres deveriam se comportar têm uma relação direta com essas desigualdades. Portanto, são discussões que vão além da dominação masculina ou do modo como agem os homens, é intrínseca à lógica capitalista do trabalho.

Em “Moça bem comportada”, Ana Cruz nos faz testemunhar, com sua habitual ironia, a relevante inserção de outras maneiras de pensar e de viver pelo feminismo. Mais ainda, de ser “um sujeito social, a expressão de um gênero, um corpo biológico” (SWAIN, 2003, p. 2), a configuração da heteronormatividade e de que maneira a sexualidade se confronta com outros marcadores sociais raciais e de gênero, naturalizados como se houvesse um molde já determinado do corpo feminino ou masculino. Assim, os corpos são caracterizados como materialidades biológicas.

É ironizando essa caracterização que Ana Cruz denuncia as pressupostas hierarquias biológicas e simboliza o longo caminho de luta que ainda precisa ser traçado, pois, segundo HOOKS (2019), a luta contra os efeitos de gênero não é apenas uma luta das mulheres, é uma luta de toda a sociedade. Então, para que se organize uma união de lutas é urgente levar em conta a multiplicidade de relações de opressão em que se articulam as relações de gênero. De um ponto de vista estritamente literário, Barthes (1970, p. 33) acredita que “o escritor é o que fala no lugar de outro”. Com base nessa afirmativa, no momento em que compreendemos a literatura como um espaço de representação e de movimento em que aspectos sociais dialogam e se impactam ao mesmo tempo, não podemos deixar de questionar quem é esse outro (no tempo e no espaço).

Ana Cruz, em sua poética radicalmente irônica, apresenta uma duplicidade do “eu”. Nessa composição, observa-se um “eu” que fala em detrimento de um “eu” que constrói o poema com cenas de suas vivências, ou seja, um “eu” em trânsito, nômade, como compreende Swain, (2003). Esse processo move vários contextos suscitados em

que o sujeito que fala já pertenceu a esse lugar de inconsciência, por ser impelido de falar ou não ocupar espaços em que sua fala seja ouvida, pois é na vivência, no dia a dia, que podemos encontrar modos criadores de resistência.

Considerando a existência dessa duplicidade de vozes, vale ressaltar que estamos pronunciando trajetórias individuais distintas, ao mesmo tempo que produz uma articulação de demandas coletivas. Nesse contexto, podemos observar que o retrato do “eu” que vive, na prática, é feito através de um conceito de imposição heteronormativa:

Não consegue disfarçar seu semblante
amuado e triste
mas não fala nem reclama
somente come o dia todo (CRUZ, 2001, p. 29).

Em contrapartida, o “eu” que agencia essa voz rompe com essa heteronormatividade tóxica e deixa claro que não se submete às normalizações histórico-culturais construídas sobre elas:

Não tem malícia não
sabe ao certo como se deve
ir à luta para suprir suas necessidades (CRUZ,
2001, p. 29).

Ao se pronunciar sobre Esmeralda, a escritora se insere no poema e sua presença denuncia tanto o seu olhar como também o nosso sob o viés de leitor. Esmeralda alcança aparência apenas a partir de sua intermediária – o “eu” que fala – notadamente consciente do domínio social exercido sobre este outro “eu” que vive e é anulado da possibilidade de conduzir seus próprios passos.

Com isso, ser “amarga”, “coitada”, “desolada”, “castigada”, “amuada” e “triste” reforça a presença de práticas coercitivas e opressivas oriundas da masculinidade hegemônica. Essas características

traduzem como o conjunto de dominação sistemática das mulheres pelos homens por meio de instituições, comportamentos e modos de pensamentos estão presentes nas estruturas conceituais (ROSENDO, 2016).

Outrossim, a “união fria e mal sucedida” remete a uma particularidade de Esmeralda e nos leva a um debate sobre variadas questões sociais que delineiam um enorme paralelo com a realidade. Nesse enlace identitário, mulheres devem se restringir ao lar e os homens têm que ir à luta por emprego para sustentar suas famílias. Logo, quem vai à luta não pode ser um corpo feminino. E quem pertence ao lar, à vida doméstica, não pode ser um corpo masculino.

Contudo, o que nos incomoda, como parece também incomodar a autora, é o seu modo conformado de encarar o destino degradante, a ausência de coerência em suas atitudes. “Mas não fala nem reclama / somente come o dia todo” (CRUZ, 2001, p. 29). No entanto, sobre esse comportamento podemos inferir que Esmeralda atende ao seu desejo e que isso a torna singular. Nessa ótica, comer o dia todo nos oferece uma interpretação simbólica de recalque, o que não inferioriza o ato de ser. Em outras palavras, essa singularidade é, sob certo aspecto, resignação e luta.

Sob este aspecto, Delphy (2015) traça um paralelo entre a exploração capitalista e a exploração patriarcal desde o surgimento de ensaios e escritos feministas, nos anos 1970, em pontos de localização distintas, até o que se poderia chamar de uma possível futura “libertação” das mulheres nesse contexto explorativo.

A exploração patriarcal constitui a opressão comum, específica e principal das mulheres: comum porque atinge todas as mulheres casadas (80% em qualquer momento); específica porque a obrigação de fornecer serviços domésticos gratuitos é só das mulheres; principal porque, mesmo quando elas trabalham “fora”, o pertencimento de classe derivado é condicionado por sua exploração enquanto mulheres (DELPHY, 2015, p. 116).

Tendo em vista que a exploração familiar é coletiva e exclusiva das mulheres, uma reflexão se faz necessária no que se refere aos objetivos e concepções políticas do feminismo. Efetivamente, essa concentração deve ser fundamentada na opressão patriarcal, aliada ao capitalismo e ao racismo, são os principais inimigos das mulheres. Logo, é urgente compreender as opressões demarcadas pelo sexismo como ações conectadas ao movimento feminista em diferentes esferas da sociedade a fim de ressignificar a ideia unidimensional da luta e possibilitar formas de produção de conhecimento que revelem novas análises e leituras de mundo.

Ana Cruz e a crítica de um destino definido a priori, casa e família

Pode ficar com a casa!

Quando eu lhe disse soberana e triste “Vou embora!”

queria sair inteira, salvar o meu amor do naufrágio.

Ele sequer tinha percebido que aquela moça
Dotada de regras ditas femininas
tinha se transformado em mulher.

Não tendo poder de me conter via boicote financeiro,

não mediu esforços em testar outros métodos:
chorou em público, me fez declarações em
horário nobre,

subestimando a minha inteligência,
além de usar e abusar do sentimentalismo
de algumas telespectadoras desavisadas.

Afirmando com todas as palavras que eu era a
única

mulher a quem amava. No afã de se defender,
acabou sendo injusto com as demais.

Eu era assim, a única que ele deduzia
que o suportaria eternamente torto,
mesmo vivendo entre farpas e beijos,
sustentando sua performance de homem
dádivo,

equilibrado.
Quando eu lhe disse não te quero mais,
ele pôs o pau na mesa e gritou:
“Dessa casa eu não saio!”
(CRUZ, 2001, p. 57).

Precisamos delimitar de qual mulher se fala para “não universalizar essa categoria, sob o risco de manter na invisibilidade aquelas que combinam ou entrecruzam opressões” como reconhece Ribeiro (2018, p. 25). Ao observar esses aspectos, verificamos em Ana Cruz uma escrita carregada de significados, em que os diversos sujeitos são elaborados em papéis definidores: mulher, negra, mãe, trabalhadora e esposa.

Considerando esses aspectos, Swain (2000, p. 49) afirma que “as práticas são definidoras de seus corpos, cujas identidades são essencializadas na coerência entre o sexo e o gênero, entre um biológico, tido como natural, e um esquema de atribuições sociais a ele atrelado.” E acrescenta: “o agenciamento das relações humanas não é binário a não ser pela implantação política da diferença, em um eixo biológico anunciado como incontornável” (SWAIN, 2003, p. 3).

Em “Pode ficar com a casa!”, a mulher não corresponde ao papel de subordinada, pois ela produz, a partir do seu protagonismo, o levantamento de um discurso autônomo, inteligente e independente. No poema, a cena construída dá-se início pela tomada de decisão da mulher como ponto de partida para narrar a experiência de colocar um ponto final num relacionamento abusivo e violento.

Quando eu lhe disse soberana e triste “Vou embora!”
queria sair inteira, salvar o meu amor do naufrágio.
Ele sequer tinha percebido que aquela moça
Dotada de regras ditas femininas tinha
se transformado em mulher (CRUZ, 2001, p. 57).

Ao afirmar que “queria sair inteira”, podemos remeter essa mensagem ao desejo explícito de denunciar a violência contra as mulheres, em outras palavras, queria sair viva e poder continuar vivendo. Inicialmente, a escritora descreve a mulher ao encontro da sua visão crítica com a realidade violenta e excludente vivida no relacionamento.

De acordo com Swain (2000, p. 48), “estes traços, desenhados por valores históricos, transitórios, naturalizam-se na repetição e reaparecem fundamentados em sua própria afirmação [...]”. Contudo, percebe-se que a mulher, no poema, não corresponde a uma identidade pressuposta pelo patriarcado. Em lugar disso, produz processos de singularização como crítica da identidade que o patriarcado atribui às mulheres.

Nesse sentido, a configuração exigida das personagens desta obra são identitárias, uma vez que conforme Swain (2002), as identidades compõem as tecnologias de gênero, neste caso, a mulher. Especificamente, as tecnologias de gênero criam uma identidade sedentária enquanto a identidade nômade são os processos de singularização.

Desse modo, levando em consideração a identidade como fixa, o nomadismo seria os processos que elas utilizam para romper com esta identidade. Portanto, podemos dizer que a autora quebra com tal definição e inventa uma própria definição. Essa invenção de autonomia seria um exemplo de processo de singularização e de rompimento identitário.

Para melhor entendimento, passemos a observar os seguintes versos:

Afirmando com todas as palavras que eu era a
única
mulher a quem amava. No afã de se defender,
acabou sendo injusto com as demais.
Eu era assim, a única que ele deduzia
que o suportaria eternamente torto,
mesmo vivendo entre farpas e beijos,

sustentando sua performance de homem
dadivoso,
equilibrado (CRUZ, 2001, p. 57).

Aqui, a analogia entre um afeto aparente e a violência que ele carrega é anunciada. Neste processo, o eu lírico se transfigura como sujeito de uma narrativa a qual, como possibilidade de leitura, compreende-se que aquela mulher “acorda” para a situação que vivencia. Assim, a autora faz uso da primeira pessoa para também se fazer sujeito da situação descrita. Dito isso, depreende-se que, como parte de uma cultura, a violência assume outras características para disfarçar seus efeitos.

Sob esse olhar, a contrariedade e a autonomia aparecem no poema através da narração dos acontecimentos habituais. Essa singularização pode ser interpretada como um novo entendimento da mulher sobre si. Além disso, é um desejo coletivo de enunciar sua autonomia financeira e psicológica a uma suposta leitora que pudesse estar vivenciando situação semelhantemente descrita. Logo, Cruz assume uma posição afirmativa em busca da criação de um novo discurso com o intuito de descortinar as máscaras do silêncio em torno da opressão de gênero, raça e classe, visto que está ciente das práticas discursivas já experimentadas.

Não tendo poder de me conter via boicote
financeiro,
não mediu esforços em testar outros métodos:
chorou em público, me fez declarações em
horário nobre,
subestimando a minha inteligência,
além de usar e abusar do sentimentalismo
de algumas telespectadoras desavisadas [...]
(CRUZ, 2001, p. 57).

Nesse âmbito, é relevante mencionar que a linguagem empregada oferece ao poema a visualização dos acontecimentos,

atendendo ao ritmo de uma voz corrente, em alguns momentos, quase dita ao pé do ouvido: “Quando eu lhe disse não te quero mais, / ele pôs o pau na mesa e gritou: / Dessa casa eu não saio!” (CRUZ, 2001, p. 57).

Ainda no que se refere à linguagem, podemos destacar que a associação entre o pau, a mesa e a casa engloba uma multiplicidade de significados, porque não é apenas uma organização de palavras, mas também uma representação sócio-erótico-cultural e de poder que interpela o que é ser mulher. Nesse sentido, a ação de colocar o pau na mesa e gritar pertence a uma cultura que, diariamente, provoca cicatrizes no corpo feminino.

Em contrapartida, deixar a casa é um claro processo de singularização que atravessa as identidades contidas nos papéis definidores. Consequentemente, permanecer na casa é uma metáfora da identidade sedentária. Com efeito, a casa, o lar, a família e o papel de esposa é o que a identidade fixa pressupõe, e isso é rompido na escrita de Ana Cruz. Em outras palavras, o momento em que a mulher afirma “Pode ficar com a casa!” (CRUZ, 2001, p. 57) é, literalmente, um movimento nômade com grande efeito de significação, pois é um movimento que se modifica, que percorre outros lugares e caminhos do próprio ser.

Dentro dessa configuração, a escritora traz em sua poética uma percepção crítica e dotada de singularidade, a exigir pesquisas e discussões no que concerne à literatura contemporânea e a seus sujeitos, que não mais se conformam ou deixam para outros manifestarem o que eles próprios sentem, pensam e fazem. Para dar conta do seu propósito, ela tece e assume uma literatura com traços que demonstram criticidade ao se embaralharem com os atravessamentos de outras hierarquias de poder.

Considerações finais

Ao retomar os objetivos da pesquisa, primeiramente, enxergamos a necessidade de ampliar o diálogo e a compreensão de como a voz da mulher negra se revela mediante as relações de gênero e raça já determinadas. Pela mesma razão, a intenção foi apresentar as referências encontradas nos poemas de Ana Cruz, as quais revelam a potência de seu discurso. É relevante apontar que a análise apresentada subjaz um viés crítico em relação à abordagem que, tradicionalmente, vem sendo conferida ao que é produzido por mulheres, em especial na relação mulher, raça e trabalho.

Essa interpretação se fundamenta na obrigatoriedade de dedicarmos novas compreensões à escrita de mulheres. É, nesse ambiente, que a literatura se constitui como um caminho possível para descaracterizar os moldes enraizados de opressão que, desde o princípio, vêm coibindo mulheres de ultrapassarem o cordão do isolamento e se integrarem como sujeitos na/pela sociedade.

Assim, apesar da autora estar inserida nesse contexto, o que se verificou foi o seu papel fundamental em manifestar um estado transitório de inconsciência da mulher negra e ao mesmo tempo um acordar para a consciência divergente daquilo que se tinha como discurso recorrente. Pensando nisso, talvez tenhamos a explicação do porquê dessas vozes terem sido silenciadas visto que, nos poemas abordados, assumem diversos lugares enunciativos.

Entretanto, esse foco de representatividade foi possível em função da vivência e da posição social da escritora, visto que esse é o retrato de inúmeras mulheres negras marginalizadas, que são continuamente oprimidas dentro do próprio recorte. Ela enquanto mulher, negra e pobre, necessariamente, teve como ponto de partida, em sua obra, mulheres que não destoassem das experiências escritas para alcançar seu público leitor.

Assim, ao entender que a escrita se estabelece como uma das formas de luta pela libertação da mulher, ao pesquisar o porquê da não representação, ao mesmo tempo buscamos, a partir dos seus

escritos, desconstruir estereótipos. Diante disso, concluímos que a autora denota mulheres em processo de consciência e singularização, à medida que procura fazer com que suas representações e críticas repercutam em outros corpos, deixando assim, um convite à reflexão.

Referências

ALÓS, Anselmo; ANDRETA, Bárbara. **Crítica literária feminista: Revisitando as origens.** Fragmentum. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 49, jan./jun. 2017.

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.** Trad. Édna de Marco. Revista Estudos Feministas. Florianópolis: UFSC, v. 8, n. 1, 2000. p. 229-236. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 29 mar. 2021.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. CRUZ, Ana. **Mulheres q' rezam.** Rio de Janeiro: Ed. da Autora, 2001.

DELPHY, C. **O inimigo principal: a economia política do patriarcado.** Revista Brasileira de Ciência Política, [S. l.], v. 17, p. 99-119, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2310>. Acesso em: 16 jul. 2022.

DUARTE, Constância Lima. **Literatura feminina e crítica literária.** Travessia Revista de Literatura Brasileira da UFSC, Florianópolis, v. 21, n.2, 1990. p. 15-23. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17198>. Acesso em: 23 mar. 2021.

GONZALEZ, Lélia. **A mulher negra na sociedade brasileira**. In: . Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

HOOKS, bell. **Mulheres negras**: moldando a teoria feminista. Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília, n.16, p. 193-210, jan./abr. 2015.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROSENDO, Daniela. **Filosofia ecofeminista**: Repensando o feminismo a partir da lógica a dominação. Revista Diversitas. [S.l.], 2016, n.5, p. 99-123. ISSN: 2318-2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/diversitas/article/view/120579>. Acesso em: 20 mar. 2021.

SCHÖPKE, Regina. **Corpo sem órgãos e a produção da singularidade**: a construção da máquina de guerra nômade. Revista de Filosofia Aurora. v. 29, n. 46, p. 260-279, jan./abr. 2017.

SWAIN, Tânia Navarro. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário. In: SWAIN, Tania Navarro (org.). **Feminismos**: teorias e perspectivas. Textos de História: revista do programa de pós-graduação em história da UnB, Brasília: UnB, 2000, vol. 8, n. ½, p. 47/84.

SWAIN, Tânia Navarro. **As heterotopias feministas**: espaços outros de criação. Labrys, Estudos Feministas, v. 3, p. 01-12, jan/jul. 2003.

POÉTICAS CÊNICAS: TRADUÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL NO ESPETÁCULO TERREIRO ENVERGADO¹

Nivaldo Rodrigues da Silva Filho
nivaldorodriguesdasilva@gmail.com

*A arte é um estilhaço de vida
que insiste na pervivência de ambas!*
FhioUbu

Do terreiro da Usina para o Palco Virtual

A criação do espetáculo Terreiro Envergado é repleta de adaptações (Cf. Vanoye, 1994, p.02) que ao longo do tempo e de apresentações foram dando corpo ao espetáculo. Os primeiros passos se deram no ano de 2012, quando os bailarinos-intérpretes Erik Breno

1 Publicado originalmente no Catálogo Sesc Palco Giratório 2022. E Na Plataforma Cena - Seção Pensamento Giratório, págs. 219-233. <https://www.sesc.com.br/multimidia/publicacoes/catalogoplatapformacena21/>
A Plataforma Cena Nacional é uma estratégia do departamento de artes cênicas do Sesc à continuidade das atividades cênicas no contexto da pandemia do Covid-19, alternativamente ao Palco Giratório, a mais importante ação de circulação de espetáculos do país, tendo o Terreiro Envergado sido selecionado para apresentações no decorrer de 2021.

e Ademilton Barros, decidiram pesquisar ações cênicas tendo como temário a obra do escritor paraibano José Lins do Rego; sobretudo as obras do “Ciclo da cana-de-açúcar”², a ideia dos dois intérpretes era tão somente participar, naquele ano, das comemorações do trigésimo aniversário do Espaço Cultural José Lins do Rego, durante a 30 Semana Cultural José Lins, promovida pela Funesc, por meio de um trabalho cênico-perfomático inspirado na ambiência literária do escritor paraibano.

A performance SANTUÁRIO, produzida e executada pelos artistas-intérpretes Erik Breno e Ademilton Barros foi a *célula mater* do Terreiro Envergado. O Santuário era uma performance explicitando elementos próprios do universo literário de Zé Lins, notadamente visando retratar aspectos da rememoração imagética que o escritor paraibano oferece sobre os lampejos finais dos modos de vida, das pessoas e da cultura entorno dos engenhos nordestinos no século XIX, distribuídas em várias obras, sobretudo nas do chamado Ciclo da Cana-de-açúcar.

No plano estrutural, a transformação do Santuário em Terreiro Envergado, deu-se por duas motivações práticas:

1. Os intérpretes-criadores resolveram estender o experimento em apresentações performáticas na rua. Assim, os ensaios, inicialmente produzidos em sala, foram exercitados nas ruas enladeiradas de João Pessoa. A dificuldade proporcionada pelo declive operou intensas modificações no desenho coreográfico como também na composição e vigor físico dos movimentos. Esta radical “transmigração” geográfica e estrutural do corpo do experimento performático Santuário, efetivou intensas formas de interação, criando novos ritmos e fusões

2 O “Ciclo da-cana-de-açúcar” é constituído das seguintes obras de Zé Lins: Menino de Engenho (1932); Doidinho (1933); Banguê (1934); O Moleque Ricardo (1935); Usina (1936) e Fogo Morto (1943).

estilísticas de movimentos, personagens e referenciais sonoros, inclusive o silêncio.

2. A segunda condição responsável por esta transformação da performance em espetáculo, decorre desta reteriolização para a rua e da conseguinte necessidade de apresentar o experimento em outros certames interestaduais de artes e dança. O que gerou necessidades de remodelar mais uma vez o experimento, alocando-o em variações adaptativas conforme fosse o local de apresentação.

De tal modo, que o experimento se dotou de uma organicidade estrutural que se realizava a partir de uma moldura cênica plástica e funcional com brechas para diferentes adaptações em distintos locais. Com isso, o território especular dos experimentos tornara-se a partitura pela qual o espetáculo propriamente dito se realizava, sendo ao mesmo tempo *locus* de criação permanente dos intérpretes-criadores e *Ato Cênico Coletivo* (Cf. Brecht, 1995) com a audiência.

Oportunamente, em 2013, o chamado do Festival de Artes de Areia-PB possibilitou aos dois intérpretes rearranjar tópicos de cenas, de personagens e de espacialidades, organizando a performance em progressão de atos temáticos que incluía movimentos de folguedos da zona da mata, cuja pesquisa já era foco de interesse do intérprete Ademilton; de igual modo, formalizou-se ações espetaculares de definição de personagens e incursão de ritmos urbanos, capitaneado pelo intérprete e coreógrafo Erik Breno.

Nascido, Terreiro Envergado ganhou plateias de acordo com a sua proposta cênica: a resiliência espacial em territórios híbridos. Assim, prioritariamente o espetáculo passou a fazer apresentações em praças, logradouros, calçadas e espaços alternativos e improvisados, como também em palco à italiana em diversos festivais.

Entre 2014 e 2015, embora se apresentando constantemente, o espetáculo não parou de reformular-se. Um novo impulso veio com a presença do coreógrafo e bailarino Edigar Palmeira, que

substituiu Ademilton. Palmeira consolidou ainda mais os elementos populares, formatado um personagem-signo³ cuja singularidade transita como espólio de danças e aspectos atávicos da obra de Zé Lins.

Em 2015 Terreiro Envergado é convidado para participar do FTB - Festival do Teatro Brasileiro realizado pela Funarte, onde o espetáculo pôde se apresentar por várias regiões e cidades do país no decorrer daquele ano.

O período de 2016 a 2018 foi de grande importância para o espetáculo. Nesse intervalo o Coletivo Tanz realizou uma grande turnê nos estados da Paraíba, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Ceará, através do projeto Vizinhos da Dança - idealizado pela produtora Ágora: Produção e Execução de Projetos -, que levou o espetáculo para cidades do interior desses estados, e oportunizou aos grupos e artistas locais vivenciarem, por meio de oficinas, a estética e a pesquisa cênica dos intérpretes e do Coletivo utilizadas no espetáculo.

Até o advento da pandemia de Covid-19, o espetáculo estava com apresentações permanentes, tendo sido convidado para participar do maior projeto de circulação de espetáculo do Brasil, o Palco Giratório 2020-2021 do Sesc. Naquele contexto, a última apresentação de Terreiro Envergado de forma presencial foi em 2020, durante o evento Terças Culturais realizado pela Casa da Pólvora, em Joao Pessoa -PB.

Em 2023 o espetáculo fez nova turnê pelo Brasil - no nordeste e sudeste, desta feita, nas instâncias do Sesc Pulsar e por meio da Funarte - Prêmio Funarte da Difusão e Circulação da Dança. Confirmando o Coletivo Tanz como uma das mais importantes

3 A conceituação da personagem-signo propõe a visualização da relação sógnica - *visual-scape, im-signos, interdiscursividade, o médio tecnológico, etc.*, da personagem nas mais variadas tipologias e/ou gêneros de produções. Não se restringindo às personagens literárias, mas apossando-as nas mais distintas formas de interação que ela pode ter com as demais linguagens e códigos estéticos. SILVA-FILHO (2008).

referências em artes cênicas da Paraíba, e a pujança e excelência artística do espetáculo Terreiro Envergado.

Estratégias e Mediações: a aventura de analisar o peso do espírito

A análise do espetáculo em dança é, de fato, uma caçada vertiginosa entre os signos que se espraiam num evento espaço-temporal. Colher os signos dispostos na dança exige pelo menos considerar o paradoxo da pluralidade e da representação que o corpo cênico imprime. Visando estabelecer chaves de fruição do espetáculo Terreiro Envergado, a estratégia tomada aqui foi acompanhar a hermenêutica do signo na dança e, em seguida, observar como este se mobiliza no ato cênico proposto às audiências, observada entre 2014 a 2021 por meio da mediação cultural e da reflexão dos aspectos de tradução, adaptação e poética cultural intrínsecos ao espetáculo.

Esta história da investigação da linguagem da dança, cabe lembrar, começa com Saussure, que dá o mote para que pesquisadores do chamado Ciclo de Praga buscassem otimizar a ideia-signo saussuriano, até então visionado entre SIGNIFICANTE e SIGNIFICADO (Cf. Saussure, 1999). Isto é, para Saussure o signo verbal era capturado a partir de uma unidade básica formada pelo sentido (o significado) e a sua representação abstrata, (o significante). Os “linguistas” de Praga tomaram esta noção para o ambiente do signo artístico, era a gênese da semiótica da cena, tendo como foco o teatro. (Cf. Belém, 2014, p.02).

Esta inserção do signo saussuriano ao signo artístico no teatro evidentemente trouxe uma resignificação tanto à ideia primal de signo, quanto ao objeto cênico em si. Carlson (2014) insiste em duas resultantes imediatas: a inclusão de outros elementos sígnicos (figurino, música, luz) e a dupla significação gerada entre ator-personagem que se instalam concomitante para o espectador. (Cf. CARLSON, 2007, p. 14).

Será a partir da noção de signo artístico que teóricos, analistas e críticos começaram a se debruçar sob as artes do espetáculo com instrumentação teórica própria, capaz de interpretar e analisar os espetáculos cênicos, seja de dança, teatro, artes integradas ou mistas. Para além da dramaturgia, apenas para citar os pioneiros que contribuíram para a análise do espetáculo cênico, Jean-Pierre Rynarert(1999) irá propor a sua *Introdução à análise do teatro*; Patrice Pavis (2011) *A análise dos espetáculos*; importantes também foram as discussões trazidas pelos estudos semiológicos de *Umberto Eco* e *Roland Barthes*, que praticamente abriram a abordagem semiótica voltadas para a cena.

Com o terreno planificado e a reflexão dos elementos e princípios que compõem o fenômeno cênico-teatral a análise semiótica, posteriormente acolheu - em seu peculiar modo de compreensão do espectro cultural-, e propôs leituras analítico-interpretativas dos pormenores do signo artístico nas gradações do símbolo, do ícone e do índice. (Cf Pierce, 2000); esta visada semiótica no Brasil tem continuidade nos estudos de Lucia Santaella (2004), cujas reflexões são um legado da *semiótica aplicada*, servindo de referencial para demais abordagens artísticas e da mídia.

Se os construtos da análise sógnica podem absorver as significações internas de um espetáculo cênico qualquer, a mediação cultural insere-se entre os signos dispostos e as qualidades e situações de leitura e compreensão por parte do usuário, ou seja, da audiência de um espetáculo.

Nos passos da Mediação Cultural

Conjuntamente, a *mediação cultural* oferece e promove acesso à obra de arte. Na prática, isto é realizado, pelo menos, sob três aspectos. 1) Por *meios materiais*, pelos quais a cultura alheia nos é trazida (traduções, gravações, CD's, filmes etc.); 2) através de *filtros interpretativos*: (desde o tradutor, o editor, o diretor, op. de câmera, até estruturas culturais como consumo acessível, etc.) e 3) através

de *mídias massivas* que operam a hibridização dos registros culturais sem a polaridade popular vs erudito: curadoria; crítica especializada – livros e catálogos, educador/sala de aula, publicidade/divulgação midiática.

Diante do que, pode-se afirmar que a função primordial da mediação cultural é gerar uma aproximação entre obra e público. Martins (2007) conclui que esse fator de aproximação pode ser problemático se não houver um diapasão nítido nas formas e sentidos estabelecidos pela mediação:

A mediação, empregada como fator de aproximação, pode ser problemática, especialmente quando, no afã de estabelecer a ponte entre a obra e o público, incorre em estratégias simplificadoras, trai exatamente aquilo que pretende defender. Ora, a mediação não pode incorrer na simplificação do processo que se estabelece entre público e obra, não pode pretender reduzir a complexidade do trabalho que está sendo apresentado. Ela tem que garantir a complexidade do trabalho que está sendo apresentado. Ela tem que garantir que a obra seja apresentada em toda a sua plenitude, fruída da melhor maneira possível (MARTINS, 2007, p.67).

No plano teórico, a reflexão sobre a mediação cultural é recente, e seus estudiosos acenam para a compreensão dela como processos de aprendizagem e acesso à arte e à cultura, num determinado contexto social, cuja premência educativa revela a necessidade democrática de autonomia em busca da cidadania cultural.

Nesta luz, a mediação cultural (Cf. Duarte JR., 2010) mira a humanização do homem ao dotá-lo de capacidade preceptivas, expressivas e reflexivas. Já Montoya (2008) abraça a mediação cultural como instância educativa matricial para a formação e compreensão do mundo, como a leitura, a escola, o museu, o teatro, as artes: “Esses são os dispositivos de mediação cultural mais próximos do

espaço escolar e educativo que incidem mais sobre o desenvolvimento da capacidade de julgar⁴” (MONTTOYA, 2008, p. 6).

Darras (2009) percebe a mediação cultural como um processo interpretativo ligado à concepção de cultura do mediador, seja um sistema ou um indivíduo. Por isso, considera vários atores sociais e dimensões da ação mediadora em cultura: “[...] o objeto cultural mediado; as representações, crenças e conhecimentos do destinatário da mediação; as representações, crenças, conhecimentos e expertises do mediador e do mundo cultural de referência” (DARRAS, 2009, p. 37).

Tradução e adaptação!

Há um grande e pujante debate sobre as contorções intersemióticas quando uma linguagem é “transportada” para outra. Dito de outra forma, quando um objeto artístico muda seu registro estético, sua forma de existência sígnica. Quando um livro é levado para a tela, quando uma pintura é tomada pela música, quando uma peça é oriunda de um romance e assim por diante. Neste contexto de transformações, a literatura tem sido - grosso modo- o lugar primal e modelar para outros modos de representação e linguagens. Comumente fala-se de “adaptação” de uma obra literária para o cinema ou artes cênicas.

Historicamente, o quadro teórico mais reconhecível coaduna várias abordagens, a mais radical é de longe a proposta da tradução luciferina teorizada e posta em prática pelos irmãos Campos (2008). Outras abordagens buscam elucidar de forma mais técnica os movimentos migratórios das linguagens, como a *intermedialidade* proposta por (Cf. Clüver, 2012) e (Cf. Rajewsky, 2020) ao buscar descrever a interseção entre as linguagens; no entanto, usualmente tem-se o reconhecido quadro de processos adaptativos de Francis Vanoye (1994), introduzido aqui no Brasil por João Batista de Brito,

4 (Tradução nossa).

que normalmente é utilizado para compreender como uma obra transmigra de sua linguagem “original” para outra.

Tomaremos este quadro de Vanoye adaptado por Brito (2006) para melhor adentarmos na questão das operações adaptativas de como o espetáculo Terreiro Envergado dialoga com o imaginário literário de Zé Lins.

OPERAÇÃO	DESCRIÇÃO
Redução	Elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme.
Adição	Elemento que estão no filme sem estar no texto literário.
Deslocamento	Elementos que estão em ambos, filme e texto literário, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial.
Transformação propriamente dita	Elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes.
Simplificação	Uma <i>transformação</i> que constitui em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, era maior.
Ampliação	Uma <i>transformação</i> que constitui em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance.

QUADRO 01: Ilustração dos processos adaptativos, apresentados por Brito, 2006. P.20.

Observando o quadro acima, percebe-se que cada operação se realiza no âmbito da adaptação cuja esteira transpassa a linguagem literária para a fílmica. Num exercício prático de aplicação pode-se afirmar que o espetáculo Terreiro Envergado executa todas as seis (06) operações adaptativas. Contudo, como a ação criativa que resultou no espetáculo não derivou de uma obra específica, somente a análise da poética cultural poderá oferecer os meandros dos processos adaptativos entre a(s) obra(s) de saída (as obras do Ciclo da cana-de-açúcar) e a obra de chegada (Terreiro Envergado).

Poética cultural

Inicialmente, a relação vigente aqui é entre literatura e dança. Como dito acima, o espetáculo não enfoca uma obra específica de Zé Lins, mas sua poética cultural que se espalha nas obras. Ou seja, Terreiro Envergado toma como modelo de ação o universo literário que compõem a poética cultural do escritor paraibano apresentadas

e espalhadas nas obras do ciclo-da-cana-de-açúcar. Ambiências singulares que o autor descreveu em várias obras.

Ivan Teixeira em *Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural*, destrincha como o escritor e a literatura condensam imaginários sociais. Diz ele: “na produção de arte, não é a realidade que se impõe ao artista, mas sim uma certa ideia de arte e de realidade, que integra a dinâmica cultural da época. Mais especificamente, essa dinâmica pode ser chamada de poética cultural”.

Para este estudioso da cultura brasileira, a poética cultural vincula um modo idiossincrático do poeta ser e perceber-se no tempo e no espaço social; sendo a sua poética uma recriação imaginária da realidade e não a realidade em si. Isto resulta que os processos de produção da poética cultural de um artista valem-se da volta que ele tem ao mergulhar na realidade social, recriando-a ao exibi-la no astrolábio de sua linguagem artística. Uma vez que, conforme Teixeira:

O artista demonstrará maior ou menor grau de consciência da poética de sua cultura, mas é ela que lhe apresenta os assuntos, os modos de organização e de exposição da matéria artística de sua obra. Qualquer que seja o caso, a teoria indica que o artista não trabalha com fatos, mas com uma poética dos fatos. Ao serem incorporados no discurso, os fatos já se convertem em tópica artística, deixam de ser realidade exterior para se transformar em signos da cultura ou em imagens artísticas da realidade.

Vê-se, portanto, que em Terreiro Envergado o estrato poético de Zé Lins se converte em matéria prima para os artistas-intérpretes criarem uma – outra – poética cultural, desta feita sob os signos da dança contemporânea. Em resumo, o espetáculo faz-se por personagens, ambiências e situações ligadas ao imaginário das obras de Zé Lins. Uma semiose transfigurada em linguagens distintas compartilhadas das mesmas poéticas culturais.

Essa semiose, porém, não é, nem poderia ser a mesma, uma vez que as condições temporais e sociais se modificaram; com isso,

o espetacular composto em Terreiro Envergado repete o diferente. Nele, recortes da poética cultural de Zé Lins é “repetida”, reapresentada de modo difuso para um público e tempo posteriores.

Assim, no espetáculo, pode-se perceber a confirmação re-criativa da poética cultural interpostas nas obras do ciclo da cana-de-açúcar. Mas como? Como uma ação cênica difusa (com relação às referências que o espectador tem na audiência do espetáculo sobre a obra de Zé Lins) pode recuperar as histórias prepostas nos livros do ciclo da cana-de-açúcar?

Em *Dossiê Terreiro Envergado: o espetacular e o espectador* (2018) apresentei um possível enredo para este espetáculo, trazido aqui para tentar responder sobre o como a imagética cultural de Zé Lins pervive nos elementos cênico-coreográficos de Terreiro Envergado:

Uma ação que revela a manifestação do *brinquedo pessoal* das personagens: dois caixeiros viajantes que se encontram a caminho do Engenho Corredor. Após um estranhamento inicial, começam uma interação a partir de ações gestuais e jogos propostos à audiência, revelando a memória pessoal dos brincantes. O desenlace vem na forma de um duelo de dança teatral que avança até o desfalecimento recíproco dos caixeiros. SILVA-FILHO (2018, p.15).

Formas de recuperar o passado:

Zé Lins ressignificado intersemioticamente

O artista visual e teórico crítico-criativo espanhol Julio Plaza em seu livro *Tradução Intersemiótica*, apresenta, a partir de Benjamin – que propõe a visão da história como mônada, a história sincrônica, nas *Teses sobre a filosofia da história*-, algumas formas de recuperação do passado.

Plaza (2003) elenca quatro maneiras simbólicas e artisticamente de recuperar o passado, quais sejam: como 1) *poética política*: quando o artista dialoga com os seus precursores; como 2) *Estilização*: em conformidade a um modelo vigente. Ex. art nouveau,

etc; como 3) *Paródia*: quando ocorre inversão e discordância com o modelo: *Guernica*, de Picasso conta uma versão crítica e polêmica com relação à história; e, 4) como *Acumulação Capitalista*: que vê no antigo um modo de reatualização das mercadorias para acelerar a demanda do consumo. “A MODA” é o principal mecanismo simbólico de trazer o passado como a volta do eterno retorno (Cf. Plaza, 2003, p.6-7).

Em síntese, para Plaza:

Ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera com forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado. E que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente (PLAZA, 2003, p.7).

Neste ponto da discussão, se poderia indagar: qual passado o espetáculo Terreiro Envergado retoma?

Já sabemos no - âmbito da poética cultural-, que o artista atualiza não a sociologia trazida pela realidade em si, mas um extrato de observância, uma análise e criação criativa sobre a realidade, a dita poética cultural. Neste sentido, o passado recuperado pelo espetáculo não é o interposto na sociologia colonial que Zé Lins referencia em suas obras, mas aquele visto na poética cultural que ele cria.

Portanto, o produto crítico-criativo que resulta no espetáculo é a leitura e escritura dos criadores-intérpretes sobre a poética cultural de Zé Lins, resignificada e traduzida em linguagem cênica. Assim, se de um lado, o espetáculo mobiliza elementos da prosa literária do escritor paraibano, tematizando o ato cênico em subjetivações do movimento, da ação e do jogo cênico; por outro lado, o ato cênico criado e entregue à plateia é um músculo sógnico próprio - que pulsa com autonomia-, cuja mecânica de produção e exibição

acompanha de perto as realizações contemporâneas da cena teatral: expressividade autoral, jogo, liberdade criativa, conjuração de abordagens e técnicas, etc.

A tradução maior não é a dos temas ou assuntos que se delineiam na literatura de Zé Lins, mas a *poiesis* que se tenta “recuperar” de um espaço tempo e de um discurso social impressos nas obras. O trabalho cênico, portanto, traduz as semioses literárias em poesia corporal, a partir do trabalho pré-expressivo dos criadores-intérpretes (Cf. Ferracini, 2003). Tal empresa, vale lembrar, compõem a dramaturgia cênica que os criadores-intérpretes produziram sob formato de encontro, forjando desse modo, o fenômeno teatral desenhado e acompanhando os investimentos teórico-metodológicos do teatro atual.

E, embora a criação tradutora não se oblique *pari passu* em verificar cada operação adaptativa dos elementos literários, pode-se entrever resíduos de objetos que se movem no especular dado à plateia. Assim, considerando o arco das obras tomadas como imagéticas criativas, pode-se inferir que houve *Redução* de elementos, uma vez que o espetáculo é um recorte subjetivo de um temário múltiplo, feito de várias obras. De igual modo, reveste-se de *Adição* e *Deslocamentos*, sobremaneira nas imagens e movimentos coreográficos criados, textos e ambiências. As *Transformações propriamente dita* compõem o núcleo duro que rege as ações adaptativas da ação cênica. Por fim, as *Simplificações* e *Ampliações* modulam a relação crítico-criativa do espetáculo. Com isso tem-se que o espetáculo transforma e transmuta, o assunto das obras, produzindo um outro ponto de vista para aquele universo literário e seu autor.

No grosso dessas transformações, verifica-se que a nata de assuntos e temas ligados à colonialidade do século XIX, a tradição e a cultura ligada à monocultura e seus aspectos nocivos do ponto de vista ecológico e societário, com os dramas intrafamiliares para o resto do colonial - diga-se, os pretos “livres” -, em que pessoas são reinseridas à força ou mesmo esgotadas quando na pós-escravidão, formatando novas relações e intensas arenas sociais; todos esses temários são também reformados. Pois, embora o conjunto de

subtemas da prosa de Zé Lins sejam o pano de fundo, a roupagem trazida pelo espetáculo reorganiza esses signos culturais e sociais ritmados por uma concepção de encontro e exibição de valores e dialogação estética. Ou seja, o passado atualiza-se como estética e como ato crítico-criativo.

E a referência às idiossincrasias culturais, às danças, aos folguedos, aos ritmos mistos e urbanos, que são a mola mestra do espetáculo, vêm a um só tempo, traduzir-se em poética cultural: os conflitos sociais. O que em Zé Lins são pouco explorados - exceção de *Moleque Ricardo* em que os dramas dos pretos são expostos.

Pois bem, as personagens-signos dos Caixeiros Viajantes que executam a ação cênica, a ação dramática do espetáculo, esses Caixeiros, podem ser tomados - simbolicamente - como os leitores “críticos” de Zé Lins; poeticamente o espetáculo convoca-os pela ação das personagens-signos que, sem redimir-se das tensões e lutas sociais, aqui representadas pelo binômio rural vs urbano, ensaiam à moda intercultural, um diálogo de suas singularidades num mesmo terreiro, que se enverga pela força de suas contendidas clownescas, seus “espíritos de mamulengos” e suas explosões corpóreas em movimento-linguagem.

Acenos finais

Visto que as conceituações acerca da mediação cultural informam a necessidade de ajuntar e vivenciar saberes culturais e artísticos coletivamente. Observa-se, no caso do espetáculo analisado, que a transmigração signica que se estabelece, seja na esteira da tradução intersemiótica entre as linguagens literária e cênica; seja nas malhas da adaptação dos registros de conteúdo; efetua um festim colaborativo dirigido por um dialogismo cultural a partir da poética cultural descrita inicialmente no universo literário de Zé Lins.

A construção cênica proposta aponta para o devir da obra literária em pontos referenciais, porém; o marcador da experiência

cênica é a autonomia criativa e convite à audiência para experimentar o fenômeno teatral no *aqui e agora* da vida. As imagéticas de Zé Lins pervivem e transitam, costurando o espetáculo. Estão ressignificadas por outra linguagem e podem ser acessadas conforme for a sensibilidade e atenção do espectador no jogo cênico.

A ação cênica, os personagens, as coreografias em jogo dos personagens-signos Caixeiros Viajantes, o texto descritivo em idioma francês da obra literária de Zé Lins, a monstruosidade cativante de uma personagem indecifrável, mas que pode ser o próprio *Paparrabo*, o espírito da *Velha Totonha*, os *pretos-velhos*, os *trabalhadores do eito*, os *religiosos*, os *brincantes das festas de colheita*, todos mesclados, assombrando de vida e movimento o que o escritor deixou em palavras.

Em síntese, o espetáculo Terreiro Envergado de maneira luciferina instala-se como Ato Cênico Coletivo e faz suggestionar aquilo que lhe nutriu: a ambiência cultural das obras de Zé Lins. Tais elementos literários são traspostos criativamente e oferecem à audiência um reencontro com o substrato popular nordestino, repleto de mistério, de jogo e de personagens da cultura popular rural e urbana.

Referências

BELÉM, Elisa. **Modos de Análise dos Espetáculos**: Um olhar panorâmico. Revista do Lume: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – Unicamp, n.6.Dez, 2014.

BRECHT, B. **O Maligno Ball, o associal**. Trad. Ingrid Dormien Koudela. Vol. 12 Rio de Janeiro, Paz e Terra (Registro Biblioteca Nacional, 1999) 1995.

CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação Mefistofáustica. In: **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 179-209.

CARLSON, Marvin. Semiotics and Its Heritage. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. (Orgs.). **Critical Theory and Performance**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007. p.13-25.

CLÜVER, C. **Intermedialidade**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 8-23, 16 jan. 2012.

DARRAS, B. As várias concepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. In: BARBOSA, A. M.; COUTINHO, R. G. (Orgs.) **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: UNESP, 2009, p. 23-52. DUARTE JR., J. F. O sentido dos sentidos: educação (do) sensível.

DUARTE JR., J. F. **O sentido dos sentidos: educação (do) sensível**. 5. ed. Curitiba, PR. Criar, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.

MARTINS, Mirian. **Expedições instigantes**. In MARTINS, M. C. (org.). **Mediação: provocações estéticas**. São Paulo: Unesp/ Instituto de Artes. 2005.

MONTOYA, N. **Médiation et médiateurs culturels: quelques problèmes de définitions dans la construction d'une activité professionnelle**. Lien Social et Politiques, n. 60, autonome, 2008, p. 25-35.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. 337p.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAJEWSKY, I. **O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate.** Tradução de Ana Luiza Ramazzina Ghirardi. In: FIGUEIREDO, C., OLIVEIRA, S. DINIZ, T. A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea. Santa Maria, Ed. UFSM, 2020, p. 55-96.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Cengage Learning, 2002.

SAUSSURE, F. de. **Curso de Lingüística Geral.** Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Isidoro Blikstein. 25.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

SILVA-FILHO. Nivaldo Rodrigues da. **Dossiê Terreiro Envergado: o espetacular e o espectador.** Agora-PEP, Campina Grande, 2018.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papirus, 1994.

Dos corpos

O TECER DO CORPO E DO DESEJO: UMA LEITURA DO CONTO “A PATÉTICA HISTÓRIA DA LOBA FAMINTA E BANGUELA”, DE IVANA ARRUDA LEITE

Tatiane Pereira Fernandes
tatianepereirafernandes10@gmail.com

Palavras iniciais

No esteio das “novas vozes” na literatura de autoria feminina contemporânea, a escritora paulista Ivana Arruda Leite surge na cena literária no final dos anos 1990 e início do século XXI. Nas leituras realizadas da sua antologia, “Contos reunidos”, publicado em 2014, percebemos como a sua escrita é carregada de humor, sarcasmo e ironia, sendo aspectos que constituem os seus contos.

Além de que as suas narrativas evidenciam a carga realista das cenas cotidianas, dos temas atuais e, sobretudo, o protagonismo feminino em suas escrituras. Portanto, as temáticas são voltadas para condição feminina e postulam problemáticas que envolvem as relações de gênero em suas produções.

No tocante as personagens femininas de Leite, observamos como a sua antologia de contos *Cachorros* (2014), apresenta uma tendência em alguns contos de mulheres velhas que vêm assumindo

outros papéis e comportamentos, esse movimento de (re)construção promove uma tomada de consciência sobre o seu corpo e os seus desejos.

É nesse sentido que lançamos mão em analisar o conto “A patética história da loba faminta e banguela”, inserida na antologia supracitada. A partir disso, o objetivo da nossa leitura é (re)pensar os modos de estratificações de gênero e de geração, bem como evidenciar como Leite ficcionaliza o protagonismo da mulher na velhice, que narra a sua vivência à procura de saciar os seus desejos e prazeres no corpo.

Para tanto, elegemos como percurso teórico os estudiosos sobre a velhice feminina, de gênero e sexualidade, Swain (2008), Debert e Brigueiro (2021). Em relação ao corpo envelhecido, Xavier (2021), bem como Marzano-Parisoli (2004) e Grosz (2000). Além disso, sobre o desejo e erotismo, Chauí (1990), Alberoni (1986) e Guiddes (1993). Portanto, para refletir sobre a literatura contemporânea de autoria feminina, Coelho (1993) e, dentre outros, pesquisadores que dialogam com a discussão proposta.

A mulher selvagem

O conto “A história da patética loba faminta e banguela”, de Ivana Arruda Leite, é narrado pelo seu ponto de vista da personagem, que não é nomeada na narrativa. A autora constrói uma protagonista que não identificamos pelo nome, mas sim pelas pistas, que trazem informações para lermos as marcas da velhice que figuram metaforicamente a Loba.

A escritora aponta tanto no título quanto no texto referências da “loba”, a protagonista. Com isso, a narrativa abre margem para interpretação e leva-nos a ler como o adjetivo “patética” remete a uma característica da personagem que tem compaixão pelo outro. Ao mesmo tempo, esse sentimento torna-se presente na narrativa, no encontro fugaz que ela tem com o rapaz. Assim como, o “faminta” pode ser lido por meio da fome de desejo que ela tem em devorar o

mesmo. É evidente no próprio título a velhice da personagem, tida como “banguela”, entre outros traços que emergem na narrativa. Portanto, é próprio da escrita de Leite este tom irônico nos seus textos.

A partir disso, buscamos ler simbolicamente o significado de “loba”, essa palavra leva-nos a associar ao instinto feminino. Para Chevalier e Gherrbrant (2020), está ligada à “libertinagem” e “encarnação do desejo”. Assim, essa narrativa desvela por meio da Loba como a sexualidade é reconfigurada na velhice.

Dessa maneira, a personagem é uma alusão a um “animal selvagem” recheada de referências simbólicas, pois como destacamos anteriormente, a Loba agrega significados ligados ao universo feminino. Percebemos que Leite buscou na composição da narrativa dar uma nova roupagem para essa figura de mulher, ao associar o feminino à loba, realçando a potencialidade dela e resgatando para dentro da narrativa o despertar da mulher selvagem. Assim, a personagem Loba revela o seu lado “fera” ao subverter a supressão de valores culturais, ao gozar da sua autonomia e independência.

Além disso, a escritora agrega nesse conto elementos temáticos e intertextuais, pois constrói imagens para criar uma atmosfera de conto de fadas, utilizando-se de uma alusão da protagonista enquanto Loba (imagem que remete ao lobo mal) e o rapaz mais jovem (a sua figura faz referência à Chapeuzinho Vermelho). Percebemos que há um teor irônico presente na construção dos personagens, ao relacionar a figura da loba faminta e banguela (personagem protagonista) ao sentido simbólico, pelo seu instinto selvagem e a sua idade. Já a imagem do homem mais jovem faz remissão à personagem (Chapeuzinho Vermelho que se torna presa do lobo e por ele é devorada), ou seja, do mesmo modo o homem poderá ser devorado pela mulher mais velha.

Desse modo, a ruptura dos mitos da feminilidade torna-se presente nessa narrativa, visto que a autora constrói uma personagem altamente subversiva que rompe com a atmosfera passiva e domesticada em torno do papel da mulher. A personagem lida com

olhar do outro que reprova o seu comportamento, sobretudo por ela ser uma mulher velha e solteira. Logo, ela sente o peso do seu envelhecimento e sofre com as anulações que a sociedade imputa ao estigmatizar o seu corpo.

Percebemos que Leite utiliza na sua escrita a ironia como recurso estético para questionar os códigos e comportamentos por meio da personagem, visto que a autora revela uma mulher forte e intensa que está “caçando a sua presa”. Desse modo, as ruas da cidade de São Paulo, torna-se o cenário urbano presente na narrativa, pois é o espaço de encontro(s) e desencontro(s), e, de tal modo, é o lugar que ela caminha à procura de saciar a sua sede e a fome.

A narrativa abre com o pensamento da personagem:

Cá estou eu de novo. O que fazer se meu faro sempre me leva ao encontro do que mais temo? Trago a morte nas veias por isso não adormeço nunca. Já não espero salvação. Mesmo assim, vivo perguntando às pessoas: está com você? Está no seu bolso? Mas no bolso as pessoas só carregam alfinetes e maus pressentimentos (Leite, 2014, p. 41).

Esse momento de introspecção da personagem expõe o sentimento de intuição, pois o seu “faro” a leva a esse encontro que ela teme. A autora “brinca” com os sentidos das palavras, pois o “faro” é o olfato dos animais, sendo aqui associado à personagem, que segue o seu instinto. É possível ainda perceber que a autora figura a morte como o fim na velhice, ao afirmar que ela traz “a morte nas veias”. Dessa maneira, a velhice é também um fator fisiológico; percebe-se então que a personagem se queixa de que “não adormeço nunca”, pois a falta de sono se manifesta gradativamente na velhice. Em razão disso, a personagem evidencia o processo de transformação que desgasta o seu corpo.

Logo, a personagem segue em direção ao encontro, para numa padaria e bebe um gole de cerveja “[...] pra parecer interessante e distender nervos tão tensos, coração à beira do colapso” (Leite, 2014, p. 41). Aparentemente nervosa, ela segue pelas ruas do Sumaré, que “[...] são cheias de subidas e descidas e eu espero não escorregar dessa vez. A loba é velha mas ainda chega lá” (Leite, 2014, p. 41). À procura do endereço, ela diz: “É este prédio? É este o número? Minha miopia sempre aumenta quando estou nervosa. Como é essa a rotina, eu vivo cega. Um mais um, na minha conta, acaba sempre dando um” (Leite, 2014, p. 41).

Percebemos que o subterfúgio da personagem é o álcool, pois a bebida torna-se a sua válvula de escape no decorrer da narrativa. Seja pelo nervosismo para encontrar esse rapaz, ou até mesmo pela solidão. O que desperta olhar de reprovação do porteiro; ao entrar no prédio, percebe que ele a observa entrando com uma garrafa de vinho, simbolicamente a bebida tem a essência da “[...] poção da vida ou de imortalidade” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 1042), sendo tido como um símbolo da juventude e da vida eterna nas tradições arcaicas.

O porteiro do prédio “[...] faz um muxoxo e comenta: lá vem a loba atrás do chapeuzinho” (Leite, 2014, p. 41). Por ela ser uma mulher mais velha indo ao encontro com um jovem rapaz, esse comentário mostra-nos como o porteiro é uma extensão da sociedade que enxerga tal comportamento enquanto tabu.

De acordo com Almeida e Lourenço (2008), a sexualidade na velhice sofre com as manifestações de preconceitos, em razão dos “[...] elementos discursos teóricos e ideológicos fundamentados em legados ultrapassados, muitas vezes oriundos das ciências sociais e da medicina” (Almeida; Lourenço, 2008, p. 131), e foi consequentemente absorvida “[...] uma visão restrita tanto em relação à sexualidade quanto à velhice, a sociedade muitas vezes classifica esse período da vida como de assexualidade e, até mesmo, de androginia” (Almeida; Lourenço, 2008, p. 131). Portanto, a sexualidade é revestida de significações depreciativas que geram conflitos

geracionais, pois o discurso está circunscrito num parâmetro que desclassifica a mulher velha.

A autora aqui dá margem para analisarmos como o discurso do porteiro mascara a depreciação que reveste a mulher na velhice, sobretudo o seu corpo, que está condicionado aos preceitos sociais, e, conseqüentemente, a repressão sexual que vigora ao longo das gerações. A mulher nessa condição se encontra imputada por meio da anulação do seu corpo, da sua sexualidade, do seu sexo, da sua sedução, das suas escolhas e dos seus desejos. Uma vez que:

A negação da sexualidade, das manifestações amorosas e a infantilização do idoso concorrem para que eles tenham dificuldades para se tornar mais independentes, bem como para desenvolver sua sexualidade e estabelecer relacionamentos, quaisquer que sejam (Almeida; Lourenço, 2008, p. 132).

Observamos que a negação da sexualidade se torna um desafio na velhice, que se vê incorporada dentro desse papel social marcado por uma intensa desvalorização. E a mulher é a figura que mais sofre com o envelhecimento e dificuldades associadas a esse processo, pois “A sexualidade na terceira idade é frequentemente vista com base em velhos estereótipos privados de significados, como também é associada a disfunção ou a alguma insatisfação” (Almeida; Lourenço, 2008, p. 137). Dessa maneira, percebe-se que Leite resignifica na sua narrativa “os velhos estereótipos” da mulher, e atribui à personagem a liberdade das suas vontades, movidas pelo seu desejo. Mesmo que ela se depare com olhares de preconceitos, a personagem não se abala diante do pessimismo da sociedade em razão de ser uma mulher velha bebendo seu vinho na calçada, ou no encontro com rapaz mais jovem. Portanto, a Loba rompe com o “mito da velhice assexuada” (Debert; Brigueiro, 2012).

É possível notar uma ruptura no conto sobre a velhice “dócil”, visto que a personagem subverte a passividade atribuída

a essa mulher, apresentando ao leitor uma imagem, símbolo de malícia, de sedução, de luxúria, na qual ela assume a sua natureza selvagem. Além disso, associada à tendência animalesca em busca da “caça”, a personagem figura a imagem da “solteirona”, sendo uma característica depreciativa para a mulher que se absteve do matrimônio e vive sua liberdade sem amarras.

Ademais, a personagem é uma mulher independente e financeiramente estável. Assim, a fugacidade desse encontro é desfrutar em segredo do prazer que o rapaz poderá proporcionar-lhe. Percebemos, então, que a personagem busca construir essa relação com base no prazer:

A loba sai à caça...

Despida de pudores, a autora desvela por meio da Loba a busca pelo prazer de alimentar o seu próprio desejo. Com sua chegada no prédio, ela segue para o apartamento ainda nervosa. E se questiona: “E se quando eu tocar a campainha, uma mulher loira e linda atender a porta? Ele não me falou se se casou nesse tempo em que não nos vimos. Só me deu o endereço e falou: aparece lá” (Leite, 2014, p. 42). Logo, percebe-se que a personagem, inquieta com este encontro, começa a refletir como reagiria se uma mulher abrisse a porta, pois essa relação do passado aparenta ser um segredo.

Para manter as aparências, ela diz: “Se tiver mulher, faço o gênero velha amiga, tomo um café e vou embora. Chega de roubar marido dos outros” (Leite, 2014, p. 42). Percebemos que a personagem é uma mulher que teve “aventuras amorosas” no seu passado, e esse rapaz é uma delas. Por isso, explica o seu nervosismo e a sua intenção em ir de encontro com o que mais teme, pois dá a entender que ele foi seu caso no passado, e esse encontro é para reviver.

Além disso, percebemos que autora constrói uma realidade comum (mas não bem-vista ainda) de como a mulher se relaciona com um rapaz mais jovem, pois aos olhos da sociedade a mulher na velhice é considerada indigna de receber ou oferecer satisfação

sexual, uma vez que deixa de ser (im)produtiva e objeto de desejo do masculino. Para o sociólogo alemão Francesco Alberoni, “O prazer da mulher é desejado em vista do próprio prazer” (Alberoni, 1986, p. 49). Isso ocorre na narrativa, pois a personagem é motivada pelo seu prazer, ao enxergar o masculino como objeto do seu desejo. Com isso, a relação de amizade entre eles dá a entender que se torna uma maneira dela se aproximar dele com “segundas” intenções, para manter novamente o vínculo.

Para diminuir o seu nervosismo, ele estava sozinho à sua espera; a personagem reflete:

Menino está sozinho e ainda tem as duas lindas covinhas e o mesmo charme; a cabeça, um guidão de moto virado de ladinho; sorrindo XL/250. As pernas agora têm pinos de platina, menino está todo quebrado por dentro e fala sem parar. Eu escuto sem prestar a menor atenção. Ah, essas covinhas ainda vão me matar (LEITE, 2015, p. 42).

No ensejo desse fragmento, a autora “brinca” com os sentidos das palavras para caracterizá-lo, percebe-se que a personagem adjetiva de “menino” o rapaz para demonstrar a “imaturidade” ou a “jovialidade” dele, ou também para caracterizar o tratamento familiar afetuoso em relação ao mesmo.

Pode-se ler, ainda, que ele gosta de viver aventuras, como podemos extrair desse trecho, pois ele está machucado após cair da moto. Mesmo com as lesões, continua charmoso e desperta na personagem o desejo. Ela continua a relatar:

Entre nós, salvaram-se todos. Só falta aprender a viver sem tanta machucadura. Vou bebendo o vinho enquanto ouço uma história comprida de trás pra frente. Menino desmente tudo o que me disse um dia. Era tudo brincadeira de

menino que gosta de pregar peça nos outros. Ontem eu era dez anos mais velha do que ele, hoje temos a mesma idade. O que foi que aconteceu? O que te fizeram, menino? Me diz onde eles moram que eu mando matar, prender, eu arreberto quem te trancou nesse apartamento. Foge, menino, vai embora (Leite, 2014, p. 42).

Percebemos que a personagem começa a tecer reflexões sobre o “menino”, o passado e o presente. Ela não entende o que aconteceu com ele durante os anos que passaram distantes, pois a vida seguiu outros rumos e a Loba continua bebendo seu vinho e escutando as histórias dele. O rumo da conversa desperta inquietação na personagem, que logo começa a questioná-lo em razão dos acontecimentos em torno da sua vida e o porquê estava machucado. Ela manifesta a sua indignação despertando seu lado protetor, e continua:

Menino amou, desamou, adoeceu e agora quer sarar. Menino sofre. Faço o que posso. Pego menino no colo, canto canções de ninar, mas menino é arredio, escorrega, diz que é melhor deixar para lá. “E quando você for embora, como vai ser?”, me pergunta já sofrendo por antecipação. Eu não vou embora, menino, eu gosto muito de você. Uma hora a vida fica boa de novo, acredite em mim. Mas menino não me ouve, menino só olha pra dentro. Um dia eu te conto histórias de arrepiar, mas menino não quer saber. Pra que falar? (Leite, 2014, p. 42-43).

Nesse momento, a Loba vai narrando os acontecimentos em torno da figura do “menino”. Percebe-se que a personagem começa a conversar com o leitor com docilidade, ela mostra um lado mais maternal, de cuidado e proteção.

Ao depararmos com a leitura analítica dessa narrativa, fez-nos lembrar de um texto escrito pela psicóloga Clarissa Pinkola Estés, intitulado *Mulheres que correm com os lobos*; a analista junguiana faz uma leitura dos mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. A partir disso, seu estudo foi inspirado nos lobos, que são como a história das mulheres, escreveu ela. Desse modo, “os lobos e as mulheres são gregários por natureza, curiosos, dotados de grande resistência e força. São profundamente intuitivos e têm grande preocupação para com seus filhotes, seu parceiro e sua matilha” (Estés, 2014, p. 16). Sendo vista, nessa narrativa, a presença do instinto protetor da personagem com o menino. Sua intuição a levou ao encontro com seu passado, e nessa fugacidade que eles se encontram, a personagem abre margem para compreendermos que ela se sente ligada afetivamente a ele; mesmo que haja o desejo, a questão afetiva emerge na narrativa.

Além de que o desejo está relacionado ao passado, lugar esse que a personagem busca vivenciar a possibilidade encontrada naquele corpo. Embora tenha um corpo que não é mais útil socialmente, a personagem demonstra que é possível ser uma mulher que deseja na velhice. Salientamos que é um corpo exposto ao erotismo, pois ele está num processo de transformação contínuo por meio dos valores e significações que determinam o seu lugar no mundo (Swain, 2008). Logo, passa a ser ficcionalizado por Leite um novo olhar sobre o corpo da mulher envelhecida por meio da personagem.

O corpo envelhecido

Nessa perspectiva, o corpo da protagonista torna-se um aparato de análise, em razão dos símbolos que nos levam a lê-la, pois o corpo é expressão e linguagem. É por meio do corpo que a personagem sente o desejo e o prazer, como nos fala Marzano-Parisoli (2004), e a partir disso ela experimenta toda relação com o outro. Isso se deve pela experiência que o corpo carnal se relaciona com o

mundo, e a personagem entra em contato com a alteridade e é vista como um corpo inexpressivo.

Em Leite, quando a personagem é percebida pelo porteiro, esse olhar lançado sobre seu corpo evidencia como o fator externo produz e reproduz influências por meio do social, pois o corpo é um lugar aberto ao mundo. E esse “fora”, como pontuamos no início do nosso trabalho, reforça como o corpo é visto e compreendido. Marzano-Parisoli (2004) vai dizer que o corpo é um lugar que revela os nossos traços e os desejos por meio das sensações e das emoções. Dentro desse viés, o corpo da personagem é expressão do seu desejo ao viver a sua sexualidade, e a partir disso, a escritora constrói uma imagem que rompe com as “idealizações” das personagens femininas na literatura brasileira na década passada, pois a escritora tece o protagonismo dessa figura.

Ao promover nesse conto os sinais do corpo envelhecido, a autora projeta no corpo da personagem situações que revelam como essa imagem produz uma presença expressiva da velhice, e conseqüentemente aliada a esse papel, a personagem subverte as imagens cruéis e estereotipadas presentes na literatura acerca da mulher no tempo de envelhecer. Leite abre margem para essa figura obsoleta que, por muito tempo, não tinha voz no espaço ficcional, visto que as referências da velhice estavam associadas à crise de meia-idade. Pois os laços simbólicos em torno da reprodução dos símbolos da velhice na literatura desfavorecem a mulher no envelhecimento, e projetam uma realidade negativa. De acordo com Motta (2002), as narrativas literárias relativizavam imagens do corpo de mulheres na velhice, associando-as a imagens cruéis que reforçavam a discriminação e, conseqüentemente, a marginalização desse corpo na ficção.

Entendemos, assim, que o corpo envelhecido é um corpo diferente (Motta, 2002), um corpo estranho porque se afasta desse ideal e revela a alteridade. A própria Leite projeta uma personagem que reverbera percepções por meio do corpo, e torna-se evidente a ruptura que ela expressa na sua narrativa ao tecer uma carga simbólica que faz alusão à animalidade ligada à mulher.

No esteio das produções escritas por mulheres, a velhice entra, no cenário ficcional da contemporaneidade, como uma forma de romper com os estereótipos em torno da figura da mulher velha. A crítica Xavier (2021) utiliza-se da tipologia do corpo envelhecido para evidenciar a presença desse corpo, que se tornou expressiva nas narrativas mais recentes. Ela vem afirmar que “A mudança que o envelhecimento produz, muitas vezes aparece mais claramente para os outros do que para o próprio sujeito, porque ela se opera continuamente e nós mal percebemos” (Xavier, 2021, p. 87). Dentro do seu pensamento, fez-nos perceber como a personagem de Leite não se atenta para essa mudança no seu corpo, ela focaliza-se no seu desejo, pois é movida por ele.

Ademais, a manifestação do desejo se revela por meio do corpo da personagem, visto que é através dele que ela busca seduzi-lo. É um corpo na busca do prazer e experimentar o corpo do outro, a personagem resgata esse desejo “adormecido” pelo menino ao encontrá-lo. Portanto, o menino torna-se um corpo objeto de desejo dela, pois é por meio do corpo que o erotismo se expressa nesse jogo de sedução promovido por ela.

Conforme salienta Chauí (1990), o desejo é compreendido enquanto carência ou vazio que precisa ser suprido por meio do preenchimento do querer e da vontade desejosa. A autora coloca que “o desejo é o poder para existir e persistir na existência. É a pulsação de nosso ser entre os seres que nos afetam e são por nós afetados” (Chauí, 1990, p. 39). Assim, é no corpo que o desejo se manifesta, sendo ele exteriorizado nas coisas, nos corpos e nos outros, e a partir disso, o sujeito carrega para si tais sentimentos e emoções. É o que acontece na narrativa, a personagem é movida pelo seu querer, que expressa sua necessidade de suprir essa falta na busca do objeto do seu desejo.

Esse desejo “clandestino” da personagem pelo menino gera uma expectativa no leitor, que se depara com o desvelamento da sua sexualidade diante dos novos valores da intimidade no século XIX. Ao gozar da sua liberdade enquanto mulher e independente, a

personagem configura-se como um corpo que visa explorar os prazeres da carne.

Para Xavier (2021), as mudanças da descoberta do corpo feminino demonstram, a partir dos anos 1970, a ruptura contra a dominação masculina e a repressão da sexualidade da mulher. Para ela, “[...] as escritoras ousam romper o silêncio sobre os prazeres do corpo” (Xavier, 2021, p. 171), ou seja, a própria Ivana Arruda Leite se enquadra dentro dessa tendência de ruptura dos paradigmas opressores, e produz nos seus textos essa experimentação erótica das suas personagens. Com isso, este corpo envelhecido e “erotizado”: “Trata-se de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (Xavier, 2021, p. 171), sendo tal experimentação promovida pela personagem de Leite no tecido do texto.

Retomando a leitura da análise, a personagem continua a relatar:

Olha, menino, eu também tenho medo de escuro, me dá sua mão, me deixa ficar aqui, hoje, amanhã e depois de amanhã. Eu não vou te fazer mal nenhum, prometo. E ainda trago um monte de presentes. O que você quer? Dez big macs com batata fria, um chá de hortelã, treze bolos floresta negra, Milão, Paris, Frankfurt? Diz que eu mando buscar, mas para de chorar, pelo amor de Nossa Senhora Mãe de Deus. Menino sente muita falta da mãe. No silêncio, menino escuta sempre os mesmos pensamentos que o deixam louco (Leite, 2014, p. 43).

É notável que a personagem busca preencher essa carência com o menino, oferecendo segurança. Nesse momento, a Loba “baixa a guarda” diante dele e encontra uma forma para calar o seu corpo desejante, ao fazer promessas de bens materiais para

continuar ao seu lado, assim oferece comidas, viagens e a sua presença. A personagem se vê diante de um menino que está sofrendo e procura atenciosamente “mimá-lo”.

Certamente essa a noção da inversão de papéis conduz a narrativa, pois a personagem assume um papel que subverte a lógica masculina e utiliza para seu próprio benefício atrair o menino, assumindo, maliciosamente, uma postura sedutora de maneira direta, que não disfarça as suas insinuações. Esse comportamento da personagem pode estar ligado “A urgência sexual [que] faz com ela satisfaça as ambições materiais do rapaz [...]” (Xavier, 2021, p. 105). Quando a isso, a autora promove nesse conto a manutenção da vida sexual que o homem é subordinado pelo dinheiro, pois “as mulheres não admitem mais a dominação masculina” (Giddens, 1993, p. 18).

Em vista disso, a personagem é um retrato dessa transformação da intimidade, que está relacionada à libertação do seu desejo e do peso da idade, e caracteriza a potencialidade da independência presente no conto. Para Giddens, “Nossa existência interpessoal está sendo completamente transfigurada” (Giddens, 1993, p. 18), e, conseqüentemente, a velhice nesse caminho da modernidade vem sendo modificada por meio dos novos valores, que estão ligados “[...] diretamente com a sexualidade” (Giddens, 1993, p. 18).

Para Debert e Brigueiro, a sexualidade na velhice “[...] não se esgota com o passar dos anos” (Debert; Brigueiro, 2012, p. 3), esse olhar crítico dos estudiosos rompe com os paradigmas negativos em torno desse tema. Nas últimas décadas o envelhecimento vem estabelecendo “[...] novos valores parâmetros para pensar os significados do que é ser velho” (Debert; Brigueiro, 2012, p. 3), e comumente sobre o corpo, o prazer e a subjetividade feminina. A partir de então, “[...] um dos caminhos para manutenção da atividade sexual é o questionamento dos códigos morais [...]”, e a mulheres não alimentam mais o desejo do homem, “e sim o seu próprio [desejo]” (Debert; Brigueiro, 2012, p. 3).

É partindo desses pensamentos que percebemos como a personagem tem consciência ao oferecer os presentes para o menino, é uma estratégia para condicionar o homem à submissão do seu desejo. A personagem tem uma postura diferente das imagens das mulheres velhas, passivas e assexuadas diante da sua sexualidade, do seu corpo e do seu prazer. Almeida e Lourenço (2008, p. 132) sublinham que: “A falácia de que a velhice é uma etapa assexuada da vida é um desses preconceitos, que exerce influência profunda na autoestima, na autoconfiança, no rendimento físico e social de adultos com mais idade, além de contradizer a eterna capacidade de amar do homem”. Tal questão é pertinente abordar, visto que esse tipo de estigma marca o corpo envelhecido e é difundido na sociedade.

No entanto, Leite permite ao leitor mergulhar numa experiência que contradiz esses valores arraigados sobre o assunto. É o que acontece nessa narrativa, a personagem assume outro comportamento, como observamos no decorrer da leitura analítica. Vê-se que a personagem “exorciza as antigas representações” da velhice feminina, emerge uma nova imagem dessa mulher (Gomes, 2005) e, conseqüentemente, uma nova configuração do corpo velho na literatura contemporânea.

Seguindo a leitura anterior da narrativa, observamos que, quando ela se submete aos caprichos cuidando dele, esse comportamento da personagem está ligado ao seu instinto de proteção e em seduzi-lo. Poderíamos afirmar que a cordialidade da protagonista ao disfarçar o real motivo por trás do que ela realmente deseja, visto esse cuidado e insistência em ficar ao seu lado o cortejando, comprova como o seu instinto a leva ao que ela mais teme, que é a pulsação selvagem do seu corpo desejando o corpo do menino.

Grosz (2000) orienta que o corpo é visto como meio significativo e um veículo de expressão, e por isso o desejo se revela por meio das sensações e sentimentos que despertam na personagem essa ligação com o rapaz. Pois, de acordo com Marzano-Parisoli (2004), o sujeito é considerado um ser sensível mediante os seus desejos, prazeres, sentimentos e sensações no seu próprio corpo.

Noutras palavras, toda relação com outro se movimenta deste “[...] corpo entre os outros” (Marzano-Parisoli, 2004, p. 13). Pensando nisso, o corpo é expressão da nossa subjetividade, como pontuamos no nosso texto, pois o corpo é o lugar onde as experiências acontecem no íntimo do sujeito.

Retomando a análise, a personagem relata:

No dia seguinte eu acordo sozinha. Menino fugiu. Ficou bom, achou o rumo e voou pra longe. De lá me manda um cartão agradecendo os presentes, os passeios, a passagem, o curso em Milão. Valeu! Eu tinha razão, menino nasceu pra muito mais (Leite, 2014, p. 42-43).

Ao acordar, a protagonista percebe que está sozinha no apartamento dele. Observamos, desde o início da narrativa, as estratégias para dominá-lo, no entanto, ele resolveu ir embora levando consigo os presentes oferecidos. A Loba descreve que ele fugiu depois dos seus cuidados e escolheu partir sem se despedir, e ela se contenta em receber notícias suas por meio de cartões-postais demonstrando os rumos de sua vida para ela. A protagonista ainda diz que ele nasceu para muito mais, inferindo não estar ao seu lado. Mesmo que a personagem pague pelos presentes, percebe-se que ela aprecia os “voos” que o menino está dando na sua vida. Com a sua partida, ela retorna ao seu estado anterior, sozinha.

Isso faz com que a solidão se torne a sua companheira, e demonstra conformidade com a situação de rejeição, pois ela resignifica essa partida e segue o seu caminho. Observa-se, pois, a presença da solidão da mulher velha, urbana e emancipada que entra em questão nesse conto, pois a protagonista é resultado dessa transformação da sexualidade feminina na velhice. Ela é o retrato dessa nova mulher no final do século, “[...] onde o ‘novo’ se está forjando em meio a desencontros, perplexidades, acertos e desconcertos” (Coelho, 1993, p. 13).

No final do conto, a protagonista sentada na calçada bebendo o seu vinho, o porteiro diz: “[...] pobre loba, nem devorar chapeuzinho sabe mais, deixou ele escapar de novo. (Leite, 2014, p. 43). Então, percebe-se que, diferentemente da clássica história “Chapeuzinho Vermelho”, que termina de forma trágica, aqui temos uma reelaboração em que a personagem não concretiza a sedução do menino, que escapou dela.

Pois bem, o ato de “devorar” denota aqui a ação do verbo comer, com dois sentidos abrangentes: o primeiro diz respeito ao alimento, e o segundo, no sentido coloquial, figura a relação sexual, ato este que não se efetiva na narrativa pela personagem. Assim, “Comer está carregado de sentidos, de intenções, de comportamentos, de desejos, de prazer, de afeto, de poder” (Oliveira, 2016, p. 311), sendo uma ação associada ao masculino (possuir) e o feminino (dar). Essa construção social na linguagem evidencia que “Tal vocabulário de significantes sexuais é indicativo de que as mulheres são socializadas para serem passivas, parceiras sexuais receptivas, enquanto que os homens são socializados para perseguir, penetrar e dominar” (Souza et al., 2000, p. 491). Sendo assim, é no tecido do texto que Leite promove essa ruptura das relações de gênero no conto, e redefine a mulher na velhice diante dos significantes que desfavorecem o seu papel na construção social e sexual, estabelecendo assim as mudanças do ser mulher na ficção brasileira.

Palavras finais

A partir da análise realizada, constatou-se que Leite desconstrói a sexualidade da mulher envelhecida enquanto um corpo anulado e limitado pelos estigmas sociais, que desvaloriza e imprime uma imagem de não sensual e, conseqüentemente, uma velhice assexuada. Dentro dessa perspectiva, percebemos que a autora busca nesse conto (re)construir, por meio da personagem, um corpo que vai à contramão dos valores simbólicos, que interdita o corpo envelhecido diante da sua sexualidade, do seu corpo e do(s)

seu(s) desejo(s); e realça no discurso feminino uma postura subversiva, que revela o papel autônomo da mulher no espaço ficcional contemporâneo, visto que “[...] as mulheres estão se assumindo, ao lado dos homens, como elementos participantes (vitais e decisórios, e não mais secundários ou passivos) do processo-em-mutação” (Coelho, 1993, p. 26).

Portanto, vimos aqui uma velhice desejante que não se prende a estereótipos e aos interditos que a própria sociedade impõe para a mulher velha. A personagem não renuncia a sua sexualidade e se debruça nos desejos, mesmo que o seu corpo tenha perdido a sua jovialidade e o seu comportamento rompe com os tabus na velhice. Assumindo-se uma mulher ousada, que sai numa aventura em busca de satisfação sexual. Nesse sentido, é uma personagem que tensiona no enredo a sua autonomia e independência, bem como vem protagonizando uma velhice dissidente, ao subverter os papéis definidos pela sociedade. Desse modo, a escritora dá voz a uma personagem marginal e explora elementos simbólicos para caracterizá-la e operar nas suas ações o seu desejo. Portanto, nesta narrativa Leite (re)constrói novos valores acerca da velhice feminina.

Referências

ALBERONI, Francesco. **O Erotismo**. São Paulo, Clube do Livro, 1986.

ALMEIDA T; LOURENÇO, M. Reflexões: conceitos, estereótipos e mitos acerca da velhice. In: **RBCEH**, Passo Fundo, v. 6, n. 2, 2009. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/almeida-thiago-de-reflexoes-conceitos-estereotipos-e-mitos-acerca-da-velhice-pdf-free.html>. Acesso: 21 de maio de 2021.

CHAUÍ, Marilena. Laços do Desejo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind; Tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

DEBERT, G. & BRIGEIRO, M. Fronteiras de Gênero e a Sexualidade na Velhice. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.27. n.80, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/4ZCPxm-3dySBsmm79BJFmmfR/abstract/?lang=pt>. Acesso: 24 de junho de 2021.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIDDENS, Anthony. **Transformações da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas**. São Paulo: UNESP, 1993.

GOMES, Márcia Q. C. Temporalidades e relações geracionais: reconstruindo a imagem. In: MOTTA, Alda Britto da; ZEVEDO, Eulália Lima; GOMES, Márcia Queiroz de Carvalho (orgs.). **Reparando a falta: dinâmica de gênero em perspectiva geracional**. Coleção Bahianas. Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher – NEIM. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador -BA, 2005. Disponível: <http://www.neim.ufba.br/site/arquivos/file/reparando.pdf>. Acesso em: 24 de setembro de 2020.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 14, 2000. Disponível:<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso: 6 de março de 2020.

LEITE, Ivana Arruda. **Cachorros**. São Paulo: Editora Demônio Negro, 2014.

LEITE, Ivana Arruda. **Contos reunidos**. São Paulo: Editora Demônio Negro, 2014.

MARZANO-PARIZOLI, Maria Michela. **Pensar o corpo**. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

MOTTA, Alda Britto. Envelhecimento e sentimento do corpo. In: MINAYO, Maria C.S.; COIMBRA JUNIOR, Carlos E. A. (orgs.). **Antropologia, saúde e envelhecimento**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2002.

OLIVEIRA, Willian K. “Comer o quê?” Comida, sexualidade e relações de gênero. In:

Anais do VI congresso latino-americano de gênero e religião: Vulnerabilidade, Resistência e Justiça. São Leopoldo: Faculdade EST, v. 4, 2016. Disponível em: <http://anais.est.edu.br/index.php/genero/article/view/612>. Acesso em: 09 de janeiro de 2022.

SOUZA, Eros de et al. A Construção Social dos Papéis Sexuais Femininos. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, 2000.

SWAIN, Tania Navarro. “Velha? eu? auto-retrato de uma feminista”. In: RAGO, Margareth; VELGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

CORPOS ININQUADRÁVEIS: MACUNAÍMA, UMA EXPERIÊNCIA DO FORA

Andressa Nóbrega
andressa.nobrega@alfredodantas.com.br

Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora sinão um se deixar viver; e pra parar na cidade do Delmiro ou na ilha de Marajó que são desta terra carecia de ter um sentido. E ele não tinha coragem pra uma organização.

Mario de Andrade

Nosso objetivo neste artigo é propormos uma leitura de *Macunaíma* como um corpo ininquadrável, onde a experiência do *fora* penetra e traça estratégias de resistência, a partir de três movimentos analíticos: do corpo, do contágio, da comunidade que vem. Para tanto, recusamos pensar a obra sob a concepção da busca por uma literatura nacional e por seus correlatos identitários.

Macunaíma é um corpo indócil, indomável e inessencial. Ao desarticular o organismo está para uma prática *micropolítica* em relação ao gigantesco rizoma de revoluções, vazadas uma multidão

de devires: devir-mulher, devir-criança, devir-animal, devir-planta, devir-cosmos, devir-invisível. Atravessado por todas as maneiras de inventar, de “maquinar” novas subjetividades, novas inteligências da existência, uma comunidade que vem.

Desarticulando o organismo

Macunaíma é um corpo desdobrável, expropriado de particularidades e de não-pertencimento. Por isso, o compreendermos como um corpo bárbaro de potências do “*devir*”, constituído de infindáveis dobras e afetamentos que o distancia de interpretações imanentes e essencializantes, pois, incontestavelmente, ele é o *qualquer* e nas palavras de Agamben (2013) “o ser que vem é o ser qualquer” (p. 9) em toda a sua força e contágio:

O Qualquer que está aqui em questão não toma, de fato, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser vermelho, francês, mulçumano), mas apenas no seu ser *tal qual é*. Com isso, a singularidade se desvincula do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre a inefabilidade do indivíduo e a inteligibilidade do universal. Já que o inteligível (...) não é um universal nem o indivíduo enquanto compreendido em uma série, mas a “singularidade enquanto singularidade qualquer”. Nesta, o *ser-qual* é recuperado do seu ter esta ou aquela propriedade, que identifica o seu pertencimento a este ou aquele conjunto, a esta ou aquela classe (...) – e recuperado não para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de todo pertencimento, mas para o seu *ser-tal*, para o próprio pertencimento (AGAMBEN, 2013, p. 10).

Macunaíma, em sua *singularidade qualquer*, é reflexo da ideia de comunidade que se pretende argumentar: uma agregação da diferença e da partilha, uma grande “colcha de retalhos” [nas palavras de Cavalcanti Proença (1987, p. 25)], de tantas outras *singularidades quaisquer*, que - de tantas- resulta em nenhuma e em todas ao mesmo tempo, inessencial por excelência.

Por toda narrativa, o protagonista atua por movimentos ágeis e intermitentes, atitudes que se interrompem constantemente, fazendo a ambivalência a grande marca do herói marioandrado, ao passo que ilustra a escolha por construir um personagem fora de qualquer substancialidade. Macunaíma é um ser “*fora de si*”, sempre por fazer, é uma exterioridade impossível de se alcançar, ou talvez se deveria dizer que ele é *a partir* dessa exterioridade, que é um fora que não pode *se* relacionar, mas com o qual mantém uma relação essencial e incomensurável (NANCY, 2016, p. 47).

O movimento macunaímico, à revelia da ordem linear das narrativas, constrói a própria realidade literária, fazendo de Macunaíma *um ser da linguagem* (LEVY, 2011, p. 19), capaz de fundar seu próprio universo, cuja linguagem tem por característica ser obscura, ambígua e desconhecida, facilmente ilustrável nos fragmentos:

Nesse tempo veio pedir pousada na pensão o índio Antônio, santo famoso com a companheira dele, Mãe de Deus. Foi visitar Macunaíma, fez discurso e batizou o herói diante do deus que havia de vir e tinha forma nem bem de peixe nem bem de anta. Foi assim que Macunaíma entrou pra religião Caraimonhaga que estava fazendo furor no sertão da Baía. Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito. Já sabia nome de tudo. Uma feita era dia da Flor, festa inventada pros brasileiros serem caridosos e tinha tantos mosquitos carapanãs que Macunaíma largou do estudo e foi na

cidade refrescar as idéias. Foi e viu um despropósito de coisas (ANDRADE, 2013, p. 113).

[...]

E

Mas o caso é que “puíto” já entrara pras revistas estudando com muita ciência os idiomas escrito e falado e já estava mais que assente que pelas leis de catalepse elipse síncope metonímia metafoia metátese próclise prótese aférese apócope haplogia etimologia popular, todas essas leis, a palavra “botoeira” viera a dar em “puíto”, por meio duma palavra intermediária, a voz latina “rabanius” (botoeirarabanius-puíto), sendo que rabanius embora não encontrada nos documentos medievais, afirmaram os doutos que na certa existira e fora corrente no sermo vulgaris (ANDRADE, 2013, p. 115).

Assim, longe de oferecer uma leitura fácil e linear, Macunaíma nos provoca e nos inquieta, nos toma em sua ambivalência e planejada contradição, sendo o “*o outro de todos os mundos*”, sendo a transposição da irrealidade da coisa à realidade da linguagem, uma vez que a literatura reinscreve a palavra num outro significante, o literário (LEVY, 2011, p. 21).

O encontro é o seu território existencial. É sempre uma *oscilação inconclusa*. Uma obra da modernidade que se dá no desdobramento, que na condição de neutro, ou seja, todos e nenhum, anula o tempo, dissolve a história, dissipa a dialética e a verdade, abole o sujeito e faz aniquilar uma ordem (LEVY, 2011, p. 25).

Desdobrar, ao requerer o abandono das certezas que constituem o ser, é o movimento fundamental para se conceber uma nova maneira de pensar. Entendendo-o como *um ser da linguagem*, Macunaíma é despersonalizado de um sujeito. Sua condição

inessencial é o que o abre à *experiência do fora* que se dá como possibilidade de resistência das muitas máquinas, semióticas ou não.

Sua potência de ser sempre outro é autofágica, pois é só na sua irrealização que ele se realiza. É este movimento que leva o Macunaíma a *experiência do fora: o que leva o pensamento a pensar, realçando o impensável do pensamento, o invisível da visão e o indizível da palavra* (LEVY, 2011, p. 12). Em Macunaíma, tudo significa tudo e tudo agencia significação, seja planta, animal ou estrela. Uma máquina-livro em que todos podem falar.

Sem qualquer pertencimento, é um *corpo sem órgãos* vazado e permeado por diversos signos que o faz personagem de nenhum espaço, cuja singularidade de todos os lugares e de nenhum o tomam sempre em movimento:

Passando no Ceará decifrou os letreiros indígenas do Aratanha; no Rio Grande do Norte costeando o serrote do Cabelo-não-tem decifrou outro. Na Paraíba, indo de Manguape pra Bacamarte passou na Pedra-Lavrada com tanta inscrição que dava um romance. Não leu por causa da pressa e nem a da Barra do Poti no Piauí, nem a de Pajeú em Pernambuco, nem a dos Apertados do Inhamum que já era no quarto dia e se escutava no ar rentinho: “Baú! Baú!” Era a velha Ceiuci chegando.

[...]

Varou num átimo o mar de areia do chapadão dos Parecis e por derrames e dependurados entrou na caatinga e assustou as galinhas com pintos de ouro do Camutengo perto de Natal. Légua e meia adiante abandonando a margem do São Francisco emporcalhada com a enchente-da-páscoa, entrou por uma brecha aberta no morro alto. Ia seguindo quando escutou um “psiu” de cunhã.

[...]

Depois que pulando a serra do Tombador no Mato Grosso deixaram pra esquerda as cochilhas de Sant'Ana do Livramento, o tuiuiú-aeroplano e Macunaíma subiram até o Telhado do Mundo, mataram a sede nas águas novas do Vilcanota e na última etapa voando sobre Amargosa na Baía, sobre a Gurupá e sobre o Gurupi com a sua cidade encantada, enfim toparam de novo com o mocambo ilustre do igarapé Tietê (ANDRADE, 2013, p. 136 – 138).

O herói - nem só índio, nem só preto, nem só branco, nem só humano - constitui-se por meio do encontro e do deslocamento e de intensos devires, para o encontro com o *outro*. No texto, o comer, o beber, a transpiração, a mutilação, as feridas abrem o corpo ao contato com as formigas e outros bichos, as plantas e as constelações, com dimensões não humanas do homem, cujo princípio ético é atribuir humanidade a tudo.

Um corpo sem começo nem fim, nunca pronto ou acabado, que resiste à exterioridade sem falha da atribuição. Macunaíma é o espaço do choque e é, portanto, por excelência, marca da diferença, do descentramento, da projeção, não podendo jamais ser concebido numa perspectiva de imanência. Nas palavras do próprio herói: “não vim no mundo para ser pedra” (ANDRADE, 2013, p. 208).

O grande *leitmotiv* da obra é a reiterada busca da muiraquitã, lida pela melhor crítica como uma pressuposta busca de uma “origem perdida”, singularizada numa ideia de identidade da qual não partilhamos existir, pois, sendo Macunaíma a performatividade do *ser-em-comum*, do vir-a-ser, ele resiste a qualquer captura de um centro de poder. Ao não se deixar estabilizar, a autofagia o realiza e deslocam os lugares estáveis das coisas e dos sujeitos pela ambivalência e autoirrisão macunaímicas.

É como corpo vazio e imperceptível de qualquer essência que nosso herói se efetiva, pois coadunando NANCY (2016, p. 135) a existência é somente para ser partilhada. Ela partilha tão somente

a exposição do ser, a declinação do si, o tremor sem rosto da identidade exposta: ela *nos* partilha.

O que não se expõe (ou o inapresentável) é o inexistente. A existência, ao contrário nada mais é que a presença para *si* onde ela *a* declina, difere, altera essencialmente o si para o ser, ou seja, para o existir, ou seja, para o expor. O devir-si-mesmo 'do' si mesmo é um devir imperceptível, diria talvez Deleuze; imperceptível a toda atribuição de essência. O devir-si-mesmo é a extensão indefinida da superfície onde a substância se expõe (NANCY, 2016, p. 135).

É nesse contexto que compreendemos a busca pela muiraquitã como o grande ritual antropofágico da máquina-livro de Mário de Andrade: a grande deglutição cultural enunciada pelo autor em seu manifesto da condição de *não-ser* em Macunaíma. Expropriado de qualquer particularidade, o herói marioandradino é a negação de si mesmo, do real negado e da impossibilidade essencial.

Macunaíma, desde o nome, é “um assassinato diferido”, pois sendo, antes de tudo, um ser da linguagem, é preciso que se considere que a palavra literária só encontra seu *ser* quanto reflete o *não ser do mundo*. Só se realiza, portanto, na falta da qual faz a sua possibilidade (LEVY, 2011, p. 23).

O “grande mal” em Macunaíma não seria a ausência de uma identidade. Na sua irremediável condição de *ser-em-comum*, ele coloca toda ideia de identidade, seja nacional ou qualquer outra equivalente, como luto e invenção do jogo do vir-a-ser: um corpo faltante, imperfeito, “deficiente” que não pode ser metáfora de uma nação ou de um povo.

Quando Macunaíma voltou na praia se percebia que brigava muito lá no fundo. Ficou de braços um tempão com a vida dependurada nos respiros fatigados. Estava sangrando com

mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedões sem os cocos-da-Baía, sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus tesouros. [...] As piranhas tinham comido também o beijo dele e a muraquitã! Ficou feito louco (ANDRADE, 2013, p. 206-207).

Um corpo assim tão fora dos enquadramentos dos corpos atende tão somente a espaços de resistência *do fora*. Entendemos Macunaíma, enquanto obra, como *o livro por vir*, que abre espaço para uma nova dimensão entre a literatura e o real; enquanto personagem, a performatividade do aniquilamento e da negação que promove a experiência do fora: “Foi uma sangueira mãe escorrendo sobre a terra e tudo ficou tinto de sangue. [...] Então Macunaíma não achou mais graça nesta terra (ANDRADE, 2013, p. 207).

A literatura que promove a experiência do fora é aquela que ascende à superfície, que se manifesta para o exterior: “o mais profundo é a pele”, afirma Valéry, e retoma Roberto Corrêa dos Santos. A materialidade criada pela palavra literária é a materialidade de um corpo, mas de um corpo sem órgãos, como nos diz Deleuze. Um corpo formado apenas por pele, sem interior, sem “organização” (LEVY, 2011, p. 37).

“Tudo o que fora a existência dele não fora sinão um se deixar viver; e pra parar carecia de ter um sentido. E ele não tinha coragem pra uma organização” (ANDRADE, 2013, p.208 - adaptado). O “herói sem nenhum caráter” se recusa ser um corpo dócil e disciplinado num enquadramento territorial, étnico, linguístico, cultural. A ambiguidade, o desconcerto, a condição autofágica de Macunaíma recusa uma imanente produção de subjetividade, na condição de *qualquer* recusa a uma identidade apriorística. Sem corpo, abre-se ao gigantesco rizoma de revoluções que chamamos de corpo devir-multidão, o contágio de *uma comunidade que vem*.

Macunaíma, o outro de todos os mundos

“*Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*” é, na impossibilidade de um não caráter, o deslocamento de qualquer perspectiva totalizante. Assume, pois, a sua ambivalente condição de ser *Outro*, “o outro de todos os mundos”, aludindo aos pressupostos teóricos de Blanchot.

Em **Mil Platôs. V. 1** (1995), Gilles Deleuze e Félix Guattari ao afirmarem que “fomos ajudados, aspirados e multiplicados” (p.11), apresentam, nas linhas de nossa análise, o corpo macunaímico: um corpo destituído de organicidade que elide objeto e sujeito, que excede linhas de articulação e territorialidades, o que lhe permite linhas de fuga e descentramento.

É também nesse entendimento que pensamos a obra de Mário de Andrade como uma máquina-livro-multidão. Vista na perspectiva do *rizoma*, da *esquizonálize* e da exterioridade *do fora*, entendemos que a literatura precisa assumir seus devires minoritários e, assim, através do espaço literário, destruir relações de exploração e padronização de subjetividades.

Dito isso, acreditamos que não cabe mais à crítica reivindicar a realidade de onde proveio a “palavra literária”, as condições de sua produção ou os atravessamentos – históricos, sociais, antropológicos, linguísticos, estéticos, ideológicos – a fim de sujeitá-la a uma ideia identitária de povo, nação, cultura, política ou ideologia, pois, coadunando Levy (2011, p. 26), tudo se passa como se na literatura o espaço, o tempo, a linguagem se constituíssem num devir-imagem, em que o mundo se encontra desviado e refletido.

Não se trata pois de um mundo evocado pela literatura, mas do outro de todos os mundos: o deserto, o espaço do exílio e da errância, o fora. A realidade fictícia funda-se na sua irrealidade, mas nem por isso deixa de ser real. [...] Ao lermos a obra, deparamo-nos com personagens que parecem vivos, mas cuja vida “é feita

de não viver (de permanecer ficção). [...] Mas o livro está ali, nós o tocamos, as palavras são lidas, não podemos mudá-las. É a partir da leitura de uma linguagem real, presente, que se pode viver, experimentar a ficção de maneira mais real do que se vive muitos acontecimentos ditos “reais”. A literatura não é uma explicação do mundo, mas a possibilidade de *vivenciar* o outro do mundo (LEVY, 2011, p. 26 -27).

Dito isso, a máquina-livro Macunaíma produz um protagonista cujo heroísmo é o de não ser nada e ninguém. Sua dessubjetivação é a política de um corpo-multidão que é, antes disso, uma *singularidade qualquer* da qual os poderes não sabem o que fazer, pois, corroborando Agamben (2013) nele não há pertencimento a um conjunto ou classe, mas para o *ser-tal*, para o próprio pertencimento, já que o “*qualquer é a coisa com todas as suas propriedades, [em que] nenhuma das quais constitui, porém, diferença*” (p. 27).

Nessa perspectiva, ainda em conformidade com Deleuze e Guattari (1995), se “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que regiões ainda por vir” (p. 13), acreditamos nesta análise que a máquina-livro Macunaíma não pode mais responder à ideia representativa de uma pressuposta identidade nacional.

Compreendemos que não há nela a pretensão de prefigurar um projeto identitário, como os melhores estudos da obra tem situado Macunaíma. Na contramão de sua melhor crítica, compreendemos que a narrativa de Mario de Andrade, chamada aqui de máquina-livro-multidão, aponta para o descentramento e para a produção de diferentes subjetividades, próprias de um corpo-multidão, um corpo sempre *por vir de uma comunidade que vem*.

Enquanto Macunaíma foi situado, até então, por sua melhor crítica, como um “corpo dócil” repleto de órgãos essencializantes, nós o tomamos como um “corpo bárbaro” de devires-multidão, esvaziado, fora de qualquer assujeitamento ou submissão da

subjetividade. Mais que isso, entendemos Macunaíma como uma escrita marginal, oriunda de um espaço de alteridade que escapa à toda representação, constituída na “impossibilidade” em seguir parâmetros lógicos e objetivos.

Além disso, o percurso antropofágico que a obra enseja, articula Macunaíma numa “filosofia da diferença”, num contágio de *outros* que se engrena multiplamente. Como já dito antes, ao criar para si um CsO, a autofagia macunaímica, desarticula o organismo por meio de um gigantesco rizoma de revoluções que compreende tanto estabilidades quanto multiplicidades, identificações territorializantes e as dinâmicas de desterritorialização.

A antropofagia do corpo macunaímico o leva, portanto, ao encontro alienável com a alteridade, e por assim dizer, com a multidão, que é nas palavras de Justino (2019, p. 12), “irrepresentável”, uma vez que “ela não pressupõe nenhuma comunidade perdida ou umbilicalmente unida que a chave mestra viria a territorializar”. Assim, pensar num devir-multidão em Macunaíma, é pensar num corpo abjeto do estigma como nome da diferença, como um corpo que sempre sendo *o Outro* resiste à captura por um centro de poder.

Corroborando Eric Landowski (2002):

A figura do Outro é, antes de mais nada, a do *estrangeiro*, definido por sua dessemelhança. O outro está, em suma, *presente*. Presente até demais, e o problema é precisamente este: problema de sociabilidade, pois se a presença empírica da alteridade é dada de ponto na coabitação do dia-a-dia das línguas, das religiões ou dos hábitos – das culturas –, nem por isso ele tem o mesmo sentido, nem, sobretudo, o mesmo sentido para todos (apresentação).

É a partir das diferentes práticas identitárias que nos inscrevemos. Em nossa condição de *ser*, somos também *outro*, e é nessa troca que encontramos a provisória completude, pois é assim que

conseguimos gerar a nossa presença. O outro não está aquém de nós, sua não-presença nos torna inacabados, porque ele não é apenas o “dessemelhante”, ele é o complementar indispensável, aquele imaginário ou real cuja evocação nos significa, visto que não estamos entre outros, somos e existimos no Outro.

O que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou da consciência coletiva, a emergência do sentimento de “identidade” parece passar necessariamente pela intermediação de uma “alteridade” a ser construída (LANDOWSKI, 2002, p. 4).

Macunaíma vai, portanto, contra qualquer lógica de homogeneidade ou equilíbrio interno, desarticula com sua “impossibilidade” a narrativa utópica de identidade, seja da nação ou de seus correlatos, pois toda identidade que se propõe à esquadros totalizantes, é ameaçadora e exclusiva.

Conforme Landowski 2012 (p.09), o grupo de referência ao ter uma imagem “hipostasiada a ser preservada custe o que custar, em sua integridade – ou melhor, em sua pureza original”, ao internalizar o uso de estereótipos como a descrição do “outro” ou não aceitar a presença da sua diferença, a alteridade – utilizando-se de uma semantização negativa – passa a ser vista como uma forma de exclusão.

Além disso, “a problemática da identidade não se origina somente de uma lógica da diferença e do descontínuo; ela pede, sobretudo, o desenvolvimento de uma semiótica do contínuo, do

‘devir’ ou, como se diz às vezes hoje, da *instabilidade*” (Landowski, 2002, p. 29).

Macunaíma é um corpo que não se deixa estabilizar, que nasce uma *criança feia*, preto retinto e sem ascendência paterna (p. 13), que é ora vegetal (p. 26), ora formiga (p. 26) ora *Príncipe Lindo* (p. 15), ora filho de Exu (p.81), ora *Imperador do Mato-Virgem* (p. 32), ora máquina (p. 53), ora francesa (p. 64), ora brilho inútil de estrela (p.210) (ANDRADE, 2013).

É nessa perspectiva que tomamos Macunaíma em sua atualidade crítica, uma obra construída no cruzamento de diferentes semioses e destituída da intenção de amalgamento. Sendo, portanto, um registro que trabalha com a quebra das continuidades e essencialidades, no qual analisa-se uma concepção de identidade como sequência de identificações em que não há uma gênese nacional a ser considerada, mas um processo de agenciamentos que definem o caráter da *comunidade que vem*.

Uma biopotência do ser-em-comum

É em sua irremediável condição de *ser-em-comum* que consideraremos Macunaíma uma biopotência do comum, ampliando nossa leitura do corpo-multidão que na “exposição” de sua “singularidade qualquer” prefigura a potência (política) de vida da multidão, de uma comunidade (inessencial) que vem.

Em seu devir-constelação, ao tornar-se “brilho inútil de estrela”, Macunaíma chega ao seu devir-imperceptível, alcançando, provisória e imaginariamente, a utopia de seu território existencial, “a exposição do ser, a declinação do si, o tremor sem rosto da identidade exposta para fora de todo eu”. “O devir-si-mesmo ‘do’ si mesmo é um devir imperceptível, diria talvez Deleuze; imperceptível a toda atribuição de essência. O devir-si-mesmo é a extensão indefinida da superfície onde a substância se expõe” (NANCY, 2016, p. 135).

Ao compreendemos a busca pela muiraquitã como o processo autofágico do corpo macunaímico, uma vez destituído de toda organização e lógica e expropriado de qualquer particularidade, Macunaíma é *o qualquer*, ele “é a coisa com todas as suas propriedades (AGAMBEN, 2013, p. 27). Ele é *o Mais Comum*, que elimina toda comunidade real.

Nas palavras de Peter Pálpelbart, “o comum é um reservatório de singularidades em variação contínua, uma matéria aorgânica, um corpo-sem-órgãos, um ilimitado (*apeiron*) apto às individualizações as mais diversas”. Nessa perspectiva, estaríamos, pois, descrevendo um Macunaíma que, ao não se deixar apreender ou enquadrar, estaria para “a potência de vida da multidão”, definida pelo autor “no seu misto de inteligência coletiva, de afetação recíproca, de produção de laço, de capacidade de invenção de novos desejos e novas crenças, de novas associações e novas formas de cooperação” (PÁLPELBART, 2011, p. 30).

Como uma *experiência do fora*, é a impossibilidade real de seus personagens que determina a possibilidade da linguagem literária em Macunaíma. A máquina-livro-multidão Macunaíma produz corpos ininquadáveis, vazados por uma “virtualidade molecular da multidão, energia aorgânica, corpo-sem-órgão”. Em que “o *bios* é redefinido intensivamente, no interior de um caldo semiótico e maquinico, molecular e coletivo, afetivo e econômico”. Onde “a vida ao mesmo tempo se pulveriza e se hibridiza, se dissemina e se alastra, se moleculariza e se totaliza” ” (PÁLPELBART, 2011, p. 25).

Ci, Venceslau Pietro Pietra, os Manos, o próprio Macunaíma, todos, “ao caírem no caldo fervente da caipora”, ou seja, ao “morrem” os órgãos, vazios de qualquer máquina-órgão, “engajam-se no infinito da morte impossível de morrer”; em que “colocar-se fora de si e fora do mundo é antes de mais nada inaugurar uma experiência em que as coisas não são ainda” (LEVY, 2011, p. 32).

Desse modo, é na performatividade antropofágica de um “livro por vir” que Macunaíma é tomado como uma *biopolítica*, “*como a potência da vida*”, que, no contexto contemporâneo, “*equivale à*

biopotência da multidão (PÁLPELBART, 2011, p. 25). E, portanto, da comunidade (inessencial) que vem, no agenciamento das infundáveis dobras do corpo bárbaro macunaímico.

A comunidade é o que se dá sempre para o outro e pelo outro. Não é o espaço de “*mim mesmo*” – sujeitos e substâncias, no fundo imortais – mas aquele dos *eus*, que são sempre do *outrem* (ou então não são nada). Se a comunidade é revelada na morte do *outrem*, é que a morte é ela mesma a verdadeira comunidade dos *eus* que não são *mim mesmo*. Não é uma comunhão que fusiona os *mim mesmo* num *Mim mesmo* ou num Nós superior. É a comunidade dos *outrem*. A verdadeira comunidade dos seres mortais, ou a morte enquanto comunidade, é a sua comunhão impossível (NANCY, 2016, p. 43 – 44).

É diante de tais pressupostos, que empreendemos na máquina-livro Macunaíma uma busca por elementos reveladores da produção de uma nova singularidade, que só existe na partilha, na diferença, na exposição do *comum*, do *ser-em-comum*, do *qualquer*, marcado pela passagem de outros em seus diversos atravessamentos e multiplicidades, nos intensos devires que o tomam sempre em contágio.

Macunaíma prefigura a “comunidade sem pressupostos e sem sujeitos” apontada por AGAMBEN (2013, p. 61). Na figura do qualquer, da singularidade pura, ele descentra qualquer possibilidade de unicidade, essência ou lógica das massas - “homogênea, compacta, contínua, unidirecional”. Como corpo-multidão - “heterogêneo, disperso, complexo e multidirecional” - Macunaíma no seu *agenciamento esquizo* é, incontestavelmente, o espaço da alteridade, a biopotência da multidão “plural, centrífuga, refratária à unidade política”, “que reinventa suas coordenadas de enunciação” (PÁLPELBART, 2011, p. 24- 25 - 26).

Já na condição de “nascer” criança feia e preta, sem ascendência paterna, filho de mãe índia, e que se opõe, até mesmo, à fala, pois “Si o incitavam a falar exclamava: - Ai! que preguiça!...”, Macunaíma esvazia-se de qualquer corpo dócil e determinado. Ao prefigurar a destruição de um “eu-normativo”, figura na máquina revolucionária social e intercultural em todas as maneiras de inventar a existência, de “maquinar” novas inteligências contrárias a qualquer forma de assujeitamento e submissão da subjetividade, material e imaterial, do intelecto geral.

Assim, é na condição da “singularidade qualquer não ter identidade e não ser determinada relativamente a um conceito, e, ao mesmo tempo, não indeterminada; pois, ela é, antes, determinada somente através da sua relação com a totalidade de suas possibilidades” (AGAMBEN, 2013, p. 63), que Macunaíma atualiza uma possibilidade de comunidade fora dos esquematismos essencializantes e atavismos identitários que não passam de fantasmas.

A comunidade perdida não passa de um fantasma. Ou aquilo que supostamente se perdeu da ‘comunidade’ aquela comunhão, unidade, copertinência, é essa perda que é precisamente constitutiva da comunidade. Em outros termos, e da maneira mais paradoxal, a comunidade só é pensável como negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma. A comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância. (PELBART, 2011, p. 33)

Disso, inferimos que é preciso dar passagem ao “porvir do passado”, que insurge no presente como a comunidade (inessencial) que vem, através de um personagem que rompe com interpretações fundamentalistas, pois na sua irreparável condição de *ninguém*, no seu caráter de *não-ser* e *ser-qual*, sendo o *qualquer*, Macunaíma está sempre chegando no meio de uma coletividade e é, justamente, porque nunca acaba de chegar por inteiro que ele resiste ao coletivo e

ao indivíduo, pois enquanto um corpo bárbaro de forças do devir, não perde seu movimento e ambivalência, nenhum pertencimento o retém.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

CANCLINI, Néstor García. O porvir do passado. In: **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 3**. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

JUSTINO, Luciano B. **Literatura de multidão, crítica literária e trabalho imaterial**. Rio de Janeiro: Makunaíma, 2019. Disponível em: <http://edicoesmakunaima.com.br/catalogo/2-critica-literaria/34-literatura-de-multidao-critica-literaria-e-trabalho->. Acesso em: 23 out. 2023.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do Outro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Tradução por Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital, ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 6. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

O CORPO FEMININO EROTIZADO NA POESIA DE ALICE RUIZ

Tainah Palmeira Rocha
tainah1palmeira@gmail.com

Considerações iniciais

No atual cenário da lírica contemporânea, observamos o surgimento de diversas autoras que incorporam em sua expressão poética à corporalidade e a perspectiva erótica. Ao buscar uma escrita que abordasse o corpo feminino e sua relação com o erotismo, nos deparamos com a obra poética de Alice Ruiz.

Sua produção literária nos conduz pelos caminhos que ela mesma trilhou, alinhada com as mudanças ocorridas na sociedade brasileira nos últimos cinquenta anos. A poeta demonstrou o seu papel atuante no discurso literário, contribuindo para a inclusão das mulheres nesse contexto. Da mesma forma que ratificou sua escrita marcadamente política e feminista, a qual durante o período das repressões impostas pela ditadura militar, lutou por um espaço autônomo e independente para as mulheres, tendo em vista que a sociedade neste momento, privilegiava apenas o discurso masculino.

É possível observar que as mulheres imersas na linguagem, articulam um discurso que traz a marca de suas experiências, que se constrói em torno de minúcias, que giram em torno de um corpo que goza dos seus desejos e do próprio fazer literário. Em nosso estudo, esta ideia das minúcias, da escrita com o corpo, da expressão dos desejos, são marcas características desta escrita feminina e nos dá margem para analisar os poemas de Ruiz, cuja temática se encaixa na representação de um corpo erotizado.

Assim sendo, objetivamos investigar como se dá a representação do corpo feminino erotizado na poesia de Alice Ruiz a fim de perceber de que forma os signos poéticos do corpo e do erótico se modula nos poemas.

Perspectivas sobre o corpo e o erótico

No texto “*Corpos reconfigurados*” (2000), a autora Elisabeth Grosz, nos apresenta três linhas de pesquisa sobre o corpo no pensamento contemporâneo. A primeira linha que a escritora destaca é de que “o corpo é visto primariamente como um objeto para as ciências naturais, especialmente para as ciências da vida, biologia e medicina” (GROSZ, 2000, p. 57), ou seja, nesta perspectiva o corpo é compreendido como organismo, como ser biológico, carnal.

A segunda linha, de acordo com a autora “vê o corpo em termos de metáforas que o constroem como um instrumento, uma ferramenta ou uma máquina à disposição da consciência, um receptáculo ocupado por uma subjetividade animada, com vontade própria” (GROSZ, 2000, p. 58), isto é, esta perspectiva baseia-se na construção social da subjetividade, que em termos de comparação em relação à primeira linha, pode ser uma atitude positiva, pois aqui, o corpo não é visto como um obstáculo a se vencer, mas também como um objeto biológico, “uma política de representação e funcionamento” (GROSZ, 2000, p. 73).

Já a terceira linha apresentada pela autora, “o corpo é usualmente considerado como um meio significante, um veículo de

expressão, um modo de tornar público e comunicar o que é essencialmente privado (ideias, pensamentos, crenças, sensações, afetos)” (GROSZ, 2000, p. 59), Segundo Grosz (2000), é através do corpo que o sujeito pode expressar a interioridade dele ou dela e é através do corpo que ele ou ela podem receber, codificar e traduzir os estímulos do mundo “externo” (GROSZ, 2000, pp. 59-60). Nesta conjuntura, o corpo é fundamental para compreendermos a psique e o âmbito social o qual a mulher se encontra.

Aqui, o corpo não é mais percebido como “objeto-histórico, biologicamente dado, não cultural”, mas sim como “corpo vivido, corpo representado e utilizado de formas específicas em culturas específicas”, isto é, os corpos são tecidos por “sistemas de significação e representação e é constitutivo deles” (GROSZ, 2000, p. 75). Neste trabalho, nos deteremos a analisar o corpo na poética de Ruiz com base na terceira perspectiva apresentada por Grosz (2000), pois, enxergamos o corpo como um objeto simbólico, representativo, construído a partir do social e cultural, vinculado à ordem do desejo, da significação e do poder, visto que, “o corpo pode ser visto como termo crucial, o lugar de contestação, numa série de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais (GROSZ, 2000, p. 77).

Georges Bataille, na obra *O erotismo* (1993), apresenta que se tratando de definição, seria necessário partir certamente da atividade sexual de reprodução da qual o erotismo é uma forma particular (p. 11), ou seja, o erotismo deve ser pensado como um aspecto individual da atividade sexual humana e sobre isto, Bataille salienta que:

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças (BATAILLE, 1993, p. 11).

Posto isto, nota-se que a reprodução interrompe e origina uma atividade sexual de reprodução, o erotismo, uma atividade sexual exclusivamente humana. Porém, é importante ressaltar que a reprodução é um meio natural dos homens e dos animais, para o seguinte de suas espécies, todavia, o homem, por meio de sua capacidade imaginativa, visou a atividade sexual como atividade erótica, infringindo o intento principal de reprodução e priorizando a independência do prazer sexual.

A reprodução, para ele, é a chave para compreendermos o erotismo, já que se dá entre seres descontínuos (...) a reprodução se opunha ao erotismo, mas é verdade que o erotismo se define pela independência do prazer erótico e da reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não constitui menos a chave do erotismo (BATAILLE, 1993, p.12).

De acordo com Bataille (1993), os fundamentos sobre o erotismo manifestam-se neste dualismo entre o descontínuo e contínuo, bem como nas três formas do erotismo: o erotismo dos corpos (referente à descontinuidade individual), o erotismo dos corações (vinculado à subjetividade do erotismo dos corpos e ao amor) e o erotismo sagrado (relativo à ligação dos seres com algo que vai além da nossa realidade). Neste trabalho, o que nos interessa é o erotismo dos corpos, tendo em vista que a representação do corpo erotizado

Bataille (1993, p. 16), salienta que o que significa o erotismo dos corpos é uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio". Assim sendo, nota-se que a morte e o assassinio, citados pelo autor, refere-se à dominação do parceiro e à dissolução do ser ocasionada pela descontinuidade. Esta dissolução, segundo Bataille (1993), é elucidada na relação homem/mulher, pelo exercício erótico, no qual o homem é ativo e a mulher passiva:

No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É

essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução (BATAILLE, 1993, p. 16).

Outro ponto importante referente ao erotismo dos corpos é o da nudez, como elenca o autor que afirma que “a ação decisiva é o desnudamento [...] É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo” (BATAILLE, 1993, p. 17). Assim, percebe-se que o corpo se abre para uma continuidade via esses “canais secretos”, que soam como obscenidade. Mas, a nudez é o que estimula o erotismo, sobretudo, se pensarmos na abertura de seres fechados e nos corpos que se abrem para uma continuidade, assim estes canais secretos, como ressalta o autor, agem como estímulos aos desejos sexuais.

Já Octavio Paz, em sua obra *A dupla chama: amor e erotismo*, no texto “Os reinos de Pã” (1994), nos propõe uma relação entre erotismo e poesia, tendo em vista que o primeiro se volta para uma poética corporal e o outro para uma erótica verbal, porém, ambas se complementam:

A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora [...] a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo (PAZ, 1994, p. 12).

Posto isto, podemos perceber que o autor faz uma síntese de como o erotismo é significativo à produção poética. Com esta

aproximação, Paz (1994), nos faz perceber o quanto o verbo poético ultrapassou os limites impostos pela língua da comunicação. Deste modo, o corpo textual – o corpo poético – se configura de novos e únicos significados, tendo em vista que o que era arbitrário, torna-se signo motivado, no caso a metáfora. Assim, a elaboração textual não se volta para um mero questionamento de sentidos, mas sim para a materialidade da linguagem, pois, é na consistência do significante que se constroem as significações. Entretanto, não se trata apenas de lidar com os significados eróticos, mas sim com o corpo erotizado da língua. Desta maneira, poesia e erótico se unem e mostram o corpóreo, a cerimônia, a representação da sensualidade, que através da imaginação, a qual segundo Paz é o que alimenta a poesia e o erotismo, tornando-a em metáfora, em transfiguração dos corpos.

Em diálogo com Paz (1994), a escritora Angélica Soares em sua obra *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira* (1999), aponta que, especificamente as vozes femininas brasileiras, apresentam uma consciência erótica do literário. Contudo, enquanto Paz (1994) via o erotismo como um construto metafórico de sentidos, Soares (1999) vê o entrecruzamento do poético e do erótico da seguinte forma: “assim como o corpo, a linguagem literária também gera vida, porque lhe dá um novo sentido: múltiplo, inclusivo do Silêncio. Ela não quer apenas significar, mas ser algo distinto da realidade que lhe dá origem” (SOARES, 1999, p. 48-49). Ou seja, a dimensão da sexualidade foi um forte componente das preocupações e lutas por uma emancipação feminina e acreditamos que este investimento poético no erotismo se relaciona com o trabalho de conscientização.

Porém, este quesito da metáfora da literatura como um corpo nos leva as reflexões de Brandão (2004) que destaca “a escrita se faz com o corpo, e daí sua pulsação, seu ritmo pulsional, sua respiração singular, sua rebeldia, às vezes domada pela força da armadura da língua, pela sintaxe, freios e ordenamentos” (BRANDÃO, 2004, p. 34). Aqui, nos deparamos com um corpo que exerce sua vitalidade e metamorfoseia o erótico no engenho do enunciado.

Para a autora este grande investimento poético no erotismo tem muito a ver com o trabalho de conscientização e ruptura dos paradigmas repressores, tendo em vista que “ao radicalizar os modos libertários de vivenciar o desejo, o poema acena com uma via de construção identitária e de redimensionamento das relações entre homem e mulher” (SOARES, 2000, p. 119). Desta maneira, pensamos que a poesia de autoria feminina restabelece uma liberação do desejo, do corpo em sua verdadeira vivência, em sua construção cultural.

Dada a importância que o corpo apresenta, percebemos que esta escrita com o corpo se efetiva na produção poética de Alice Ruiz que escrevendo no início do século XX, traz em seus textos elementos marcadamente eróticos e femininos. Assim, é pertinente fazermos um estudo desta poesia pelo viés da corporalidade, em razão de o corpo ser representado por questões sociais, políticas e culturais. Desta maneira, à guisa de amostragem, vislumbraremos a encenação do jogo erótico da linguagem em poemas de Alice Ruiz, os quais podemos reconhecer através de estratégias que são enfatizadas através da sintaxe e dá caracterização de um corpo, de um desejo, de uma sexualidade ao significante, isto é, a linguagem da poesia dispõe de uma gramática própria que evidencia suas locuções e expressividades estéticas.

Ao analisar os poemas de Alice Ruiz pretendemos, portanto, defender a autonomia do corpo feminino e da liberdade sexual das mulheres, pois, acreditamos que os poemas que serão aqui estudados afinam-se apropriadamente com tal perspectiva, pois rompem com os padrões de representação do corpo feminino como “mulher objeto”, ao mesmo tempo em que reivindicam a livre manifestação do desejo feminino, tais poemas revelam um olhar para os anseios feministas básicos sobre o direito ao próprio corpo.

O corpo presentificado de Eros

A partir da necessidade de expandir uma nova forma de escrita e disseminar o campo poético que lhe habita, Ruiz também concentra ao seu universo poético o lirismo e a síntese, abordando sobre os construtos sociais que envolvem a memória e a imaginação.

Nosso objeto de análise trata-se de poemas, ou melhor haicais, da obra *Desorientais: haikais* (2013), especificamente os que o eu poético destaca o corpo, o desejo e a sexualidade feminina. Na atualidade, Ruiz é umas das haicaístas mais conhecidas no Brasil. Através de uma poesia precisa, inovadora, contemporânea, revolucionária, tanto em seus aspectos temáticos, como nos estruturais, a autora utiliza-se de seus conhecimentos vanguardistas para romper com o tradicionalismo e produzir seus versos a partir de uma perspectiva que visa o ser-humano, especificamente aquele que sente marginal, que faz parte da minoria, como por exemplo, a posição social da mulher; ao tratar de temas como: o amor, a maternidade e o erótico.

De acordo com Paul-Louis Couchoud (2003), a forma poética japonesa caracteriza-se como:

Uma poesia em três versos, ou antes em três pequenas partes de frase, a primeira de cinco sílabas, a segunda de sete, a terceira de cinco: dezessete sílabas ao todo. É o mais elementar dos gêneros poéticos. [...] Um haikai não é comparável nem a um dístico grego ou latino, nem a um quarteto francês. Não é tampouco um “pensamento”, nem um “dito espirituoso”, nem um provérbio, nem um epigrama no sentido moderno, nem um epigrama no sentido antigo, isto é uma inscrição, mas um simples quadro em três pinceladas, uma vinheta, um esboço, às vezes um simples registro (*touche*), uma impressão (COUCHOUD, 2003, p. 25).

À vista disso, antes de adentrarmos na produção de haicais de Alice Ruiz, é importante salientar que com a publicação de diversos livros de poesia, haicais e sobre haicais, Ruiz insere-se na inclusão e propagação desta poética no contexto brasileiro. Na maioria dos seus textos, a poeta apresenta um estilo de escrita arraigado nas regras do haikai formal, do contemplativo, do “zen”. Porém, também produz um haikai mais ocidentalizado, digamos abrasileirado, de forma livre, que foge destas origens “zenistas”, isto é, chamamos abrasileirado, pelo fato de os haicais produzidos no Brasil, seja por imigrantes ou não, apresentam características próprias, com temáticas e kigos brasileiros.

Há em sua escrita um âmago palpitante pela poesia de contestação, que adquiriu, por consequência, do período de ditadura militar no Brasil, da chamada “geração mimeógrafo”, em que a autora defendeu o pluralismo, lutou pelos direitos das mulheres, bem como por todas as outras minorias no Brasil. Desta forma, percebe-se que a poeta promove uma subversão da formalidade tradicional e dialoga diretamente com o seu público, apresentando nuances diferentes das encontradas nos centros orientais. Pois, como sabemos a poesia tem a função de incitar a linguagem e levantar um novo olhar para os elementos do cotidiano, para as coisas que não vemos, ouvimos ou não conseguimos tocar. Ruiz, se deixa transitar por estas nuances, não apresenta regras, rompe com a forma, a sintaxe, amplia o sentido da língua e cria um intento para a comunidade leitora.

A obra *Desorientais: Hai-kais* (2013), publicada pela Editora Iluminuras, é um livro composto por haicais que versam tanto a formalidade poética, como a sua forma livre, apresentando influências do meio ocidental, isto é, a poeta transita por dois eixos: o primeiro baseado na tradição japonesa e o segundo, atrelado aos conceitos característicos da pluralidade, da contracultura, nos estudos feministas etc.

Podemos observar que os haicais apresentados na obra são textos que contracenam com o sentimento de alteridade, no qual o outro está em evidência. Nesta esfera de sentido, o outro pode

ser a vivência de um outro que se encontra no mesmo universo. A aparição deste outro torna-se uma necessidade, ou uma forma de reconhecer, através das palavras da poeta, os mesmos sentimentos que um outro. Ruiz (2013), justifica-se e ressalta o porquê de a obra ser nomeada Desorientais:

Desorientais porque: não existiriam sem as pessoas e toda sua complexidade, ao contrário dos orientais feitos apenas com a simplicidade das coisas [...] São versos feitos para, com e por causa desse outro, onde o eu aparece, impregnado de nós, ao contrário dos orientais, onde o eu se retira para que tudo seja apenas como é [...] e apesar disso se esforçam para falar das coisas, como elas são, e nesse esforço se desorientam mas (como a luz precisa do escuro) na desorientação se orientam [...] para assim dizer, como se fossem um pôr do sol, um quase tanka, outros haicais (RUIZ, 2013, p. 19, In: Desorientais).

Destarte, podemos compreender que esta “desorientalização” é vista como um oriente pessoal para outros, nos quais buscam por “eus”, passam por “eles/elas/elos” e impregnam-se de “eros”. A obra é dividida exatamente nestas três partes e cada uma delas apresenta suas peculiaridades.

A terceira parte do livro é a que mais nos interessa, a seção da obra dedica-se ao “*Eros*”, momento em que a autora quebra literalmente as regras e mostra o seu lado mais pessoal, o seu “eu”. Aqui, este “eu” aparece através de uma mulher, que eclode em um verso amadurado e ao mesmo tempo sensível, revolucionário, corporificado e cheio de desejo. Impregnados de Eros, os haicais deste segmento, mostra os sentimentos, as sensações, os desejos e os prazeres do eu-lírico. No interior deste universo minimal repleto de significâncias, o corpo é símbolo que marca o “desorientado”, é desejo vibrante no branco da página.

que importa o sentido
se tudo vibra?
(RUIZ, 1984, p. 49).

A poética de Ruiz aflora os nossos sentidos, que muito foram colonizados pelo patriarcalismo. O haikai acima serve para nos mostrar esta relação erótica com tudo o que vibra, neste caso, com o próprio corpo. É uma poesia que visa transformar o texto em uma corporeidade particular ou coletiva, pois sempre nos deparamos com um outro, visto o trabalho do haikai com a sensibilidade humana, valorizando-se o simples e o coloquial.

Além disto, possui um outro elemento frequente, ao qual podemos associá-lo, a performance, que de acordo com Renato Cohen (2002), “há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão” (COHEN, 2002, p. 97). Neste caso, recorreremos a performance para reintroduzirmos o corpo no estudo dos haicais, pois acreditamos que há uma corporalidade inerente que torna o erótico um dos elementos cruciais destes poemas.

Assim sendo, é através do nosso corpo que podemos dar significado a estes sentidos. A representação do corpo e do erótico, apesar de sua sutileza nos haicais, acarreta uma presença, um comportamento, uma ambientação e conseqüentemente um público. Diante disto, o haikai, acarretado da simbologia do erótico, se apresenta como um espaço de presentificação do corpo, especialmente do corpo feminino, como veremos nos poemas a seguir:

palmas para tua\ minha alma
por pouco eram **corpo**
e calma
(RUIZ, 2013, p. 96).

Neste haicai, à princípio, nota-se a presença de um eu e um outro. Quando o eu lírico refere-se aos pronomes “tua” e “minha”, há o sujeito (eu) e (tu) subentendido e a ligação entre ambos. Possui um jogo com o substrato sonoro, a repetição do /p/ ecoa as palmas nos dois primeiros versos e dispõe um aspecto rimático nas palavras: palma, alma e calma. Em termos interpretativos e simbólicos, as “palmas” indicadas no primeiro verso, podem nos apontar para uma relação com o divino. O ato de bater palmas é um sinal de aprovação, satisfação e está presente na Bíblia e nas orientações litúrgicas do catolicismo, bem como de outras religiões. Nesta ocasião, as palmas indicam uma relação de unidade, uma unidade feliz, que pode se relacionar com a eternidade e a divindade do homem.

Em seguida, nota-se que os termos alma e corpo estão em contraposição e instauram no poema um ponto de confluência entre o conhecimento e a razão, na concretização do eu e sua relação consigo mesmo, com o outro e com Deus. Isso nos revela o quanto é difícil para o sujeito conduzir de forma moderada estes dois modos de ser no mundo. A alma, marca natural da infinitude do espaço íntimo, é a prova da condição divina do homem, por isso sua relação com o sagrado. O corpo é a confirmação da existência humana e estabelece o discernimento do indivíduo no mundo e à vida presente.

Na poética de Ruiz, há uma ânsia constante “de estar no mundo”, porém, o confronto entre o corpo e a alma dificulta no encadeamento da vivência humana e a fé cristã, pois, verificamos que o eu-lírico encontra-se dividido entre realizar-se plenamente em sua espiritualidade e vivenciar os desejos de sua alma, sobretudo, os prazeres possibilitados pela sexualidade do corpo humano. Ou seja, há um enfrentamento entre a compulsão da liberdade de espírito e o prazer erótico, libertarismo e libido de mãos dadas.

Contudo, mesmo que sutilmente, existe uma matéria corporificada na poesia de Alice que diz sobre as formas visíveis do invisível, tendo em vista que, se render aos prazeres do corpo é negar a alma e sua purificação, todavia, este conflito que ocorre entre o corpo e a alma, embora o espírito “dome” o corpo, a alma encontra-se

contagiada pelos prazeres do corpo e este corpo equipa-se de elementos eminentes que representam este amor erótico da mesma forma que o divino. Mas, a mesma força que coloca em oposição corpo e alma, também possibilita seu encontro. O corpo e a alma se entrelaçam, reconhecem-se no outro, com calma, indicando o estágio corpóreo para aquilo que é o estático.

Já no próximo haikai, o corpo encontra-se na ausência de um outro:

dentro do sono
o **corpo** se descobre
sem dono
(RUIZ, 2013, p. 99)

Inicialmente, compreendemos que a situação ocorre no período da noite, tendo em vista que este “eu” se encontra em estado de sono, ou seja, está dormindo. Porém, o que gostaríamos de chamar a atenção neste haikai é para a aliteração do /s/, pois é através dela que conseguimos perceber o sussurro e o passeio pelo corpo em descoberta insone. O “eu” é dono do sono e do desvendar do corpo, além de altivo, o /s/ marca a ausência de dono e das curvas que representam eroticamente o contorno do corpo. No seguinte terceto, o eu-poético capta o instantâneo, o momento único e aponta para uma sutil imagem de manifestação entre a natureza e o corpo:

rede ao vento
se torce de saudade
sem você dentro
(RUIZ, 2013, p. 105).

No primeiro verso, atentamos inicialmente para a palavra “vento”, o kigo de outono/inverno, que se aproxima mais do que encontramos nos haicais formais. O vento faz parte da composição

visual e imagética da paisagem e nos leva a imaginar um vazio característico do zen e que esta rede podia ser apenas uma rede ao vento. No entanto, não se refere a uma rede que balance de forma natural, mas a uma rede que se torce com saudade de alguém e este outro aparece como objeto de desejo deste “eu”, que se metaforiza na rede e sofre com a saudade.

O apelo erótico encontra-se no torcer/contorcer de um corpo, de uma saudade doída, da ausência do outro que deveria estar “dentro”. A intensa perda ganha ênfase e nos possibilita extrair a dor e o sentimento de ausência que o eu-lírico tenta arrancar de si. Além disso, o tema da saudade está ligado ao da memória, pois “sem você dentro” é uma forma de rememorar, de lembrar das coisas que ficaram “ao vento”. A seguir, destacamos haicais, os quais o eu-poético se remete a um desejo latente, atrelado ao campo semântico do “fogo”, como já visto em poemas anteriores:

Ia sendo
Não fosse entre nós
O extintor de incêndio
(RUIZ, 2013, p. 106)

Neste exemplo, o eu-lírico relata uma ação que não foi concretizada logo no primeiro verso com o trecho “ia sendo” e que ficou apenas nos limites do desejo. Porém, a construção da ideia no terceto, nos permite um olhar que inclui uma interpretação erótica corporal. Discretamente, vê-se a imagem de um corpo, com um desejo que pulsa, de um “fogo” que arde dentro deste “eu” e de um “outro”, que estão inquietos, excitados de um sentimento intenso e arrebatador de prazer. No entanto, esta chama é contida pelo “extintor de incêndio”, objeto que tem como função, justamente, controlar ou eliminar o fogo de um local ou determinada coisa. Neste caso, o fogo coibido recorre a este lume que pulsa e queima neste corpo incendiado, mas que é controlado/interrompido pelo apagamento da chama. Logo depois, encontramos um eu-poético

que, por mais que se encontre “arisca”, em estado de timidez, não se inibe facilmente:

Na escala do voo
Arisca, calei você
Era proibido **soltar faísca**
(RUIZ, 2013, p. 108).

Aqui, nos deparamos com uma pequena manifestação do desejo. O “eu”, mesmo que timidamente, expressa o seu estado de clímax logo no primeiro verso. A escala do voo indicada acima, também pode se referir ao momento em que este eu-lírico depa-
ra-se com o outro em meio a parada de uma aeronave, na qual discreta e silenciosamente pôde “soltar a faísca”, isto é, seu gozo. Subsequentemente, atinamos para um haicai que nos leva a pensar na representação do corpo erotizado atrelado aos elementos da natureza:

teu sol
me dis-sol-vendo
até minha raiz
(RUIZ, 2013, p. 107).

Neste caso, no primeiro verso chamamos atenção para a palavra da estação “sol”, possivelmente, o kigo de verão e a nossa maior e mais poderosa estrela do sistema solar. Para a mística, o sol representa o princípio masculino, é o centro gerador de vida e poder da criação, bem como simboliza o amor, a luz, o calor, a realeza, o nascimento e a força espiritual de cada ser.

Os versos que seguem é onde o eu-lírico mais se revela e se põe em evidência através da utilização do “me” (pronome oblíquo da primeira pessoa do singular) e “minha” (pronome possessivo da primeira pessoa do singular). Este eu-poético está dissolvido até a

própria raiz e esta estratégia desenvolvida pelo “eu” em “dis-sol-vendo” implica dizer que algo se desfaz em meio líquido e este fluído, provavelmente, refere-se ao gozo. É o “outro” gerando prazer neste “eu” e vendo dissolver-se até sua raiz, ou seja, a raiz neste caso, pode se referir ao útero feminino, se associarmos como algo que é interno e gerador de vida. Estes elementos se unem nesta contemplação para representar a natureza feminina através deste corpo erotizado.

Atravessando o túnel

Teu desejo

Me atravessa

(RUIZ, 2013, p. 110).

Neste haicai, o verbo no gerúndio “atravessando” dá uma ideia de movimento aos versos. Nota-se que o “atravessar”, neste caso, tem sentido figurado, o de penetrar, de entranhar-se no outro, concretizando assim o desejo. O “outro” é o objeto deste desejo e de êxtase no poema e inclusive, é o que dá vida e percepção ao “eu”. Já no haicai subsequente, este outro é objeto de lembranças e saudade do “eu”:

Pernas e braços

Dando um laço

Na lembrança

(RUIZ, 2013, p. 111).

O sujeito poético traz à tona o prazer de um momento que está armazenado em sua lembrança e lança seu olhar para o tempo futuro, nos fazendo refletir sobre a brevidade da vida e em como o ser humano encarrega-se de um tempo na sua existência terrestre. Parece querer nos mostrar como a vida é efêmera e passageira. Por este motivo, é necessário vivermos intensamente o presente,

“o agora”, tendo em vista o vazia e a “saudade futura”. As pernas e braços que dão um laço representam o momento em que o corpo se encontra envolto, isto é, vinculado ao outro, no ápice do prazer.

No próximo poema, o sujeito poético, através da brevidade, constrói uma relação entre o prazer e a linguagem:

Quem ri quando **goza**

É **poesia**

Até quando é **prosa**

(RUIZ, 2013, p. 112)

Nota-se que o eu-lírico associa o ato de gozar a poesia, ou seja, pensando no aspecto lúdico da linguagem há uma contemplação/ olhar direcionados a simbologia de um gozo pela palavra, na qual a linguagem poética, busca intermitente por completude a partir do verbo da palavra. O prazer erótico está inteiramente relacionado a poesia. O “gozo pela palavra” é um aspecto do desejo do ser de completa-se em relação a produção/reflexão sobre o próprio fazer literário. Por fim, encontramos um “eu” exposto nos versos que sofre claramente pela ausência do outro:

Sêde a sede do meu ser

Cesse a **minha sede**

De ceder

(RUIZ, 2013, p. 119).

Os verbos cessar e ceder nos chamam a atenção, pois, são bem explorados neste haicai. Por meio deles, nota-se que há, mesmo que implicitamente, um ato de entrega, de união de corpos e representações de sentimentos, atrelado a um sentimento de saudade ou uma lembrança da presença do outro. Através deles podemos compreender a manifestação do eu-lírico em “saciar a sede do seu ser”, ou seja, saciar o seu prazer, o seu desejo pelo outro, ou por um

fim nesta ação de ceder, entregando-se corporalmente e efetivando o seu deleite, sua satisfação.

Desse modo, enxergamos que no haicai, a palavra sintetizada dar vida e encantamento a voz do sujeito lírico, pois ele faz do poema uma construção de ideias e sentidos, os quais relacionamos com os aspectos da vida, seja através dos temas que abordam sobre o feminismo, o amor, a maternidade, a corporalidade, o erótico, bem como os elementos da natureza, o ambiente, a paisagem, a estação do ano, o objeto e o concreto. Por meio destes elementos, Ruiz apresenta sua singularidade e constrói a sua própria forma de produzir haicais, nos agraciando com um campo de possibilidades e nos proporcionando poemas que trabalham com a diversidade e a pluralidade encontradas no âmbito da poesia contemporânea.

Considerações finais

Ao longo da história, a mulher foi frequentemente retratada como um mero instrumento de representação na escrita masculina. No entanto, como mencionado anteriormente, esse panorama passou por transformações nas últimas décadas, conferindo à mulher uma voz e autonomia em sua escrita. Abordar o corpo tornou-se uma das estratégias empregadas pelas mulheres para construir uma literatura que explorasse a experiência feminina, pois é a partir desse corpo que surge a necessidade de expressão. Nesse contexto, nosso trabalho buscou analisar como a escrita do corpo se manifesta na poesia de Alice Ruiz, destacando sua valiosa contribuição para a produção literária das mulheres, ampliando a representatividade feminina na literatura e desafiando os estereótipos que historicamente estiveram associados à escrita feminina.

Nos poemas de Ruiz, a autora conduz uma reflexão profunda sobre a condição feminina, tendo como base o corpo da mulher. De forma subversiva e frequentemente irônica, ela destaca um universo singular que nos convida a repensar o que significa ser

mulher, incorporando elementos do corpo e da sexualidade feminina. Nesse processo, ela contribui para a reconstrução de uma identidade e discurso próprios para as mulheres. A presente análise revelou que o corpo é apresentado com delicadeza, mas ao mesmo tempo como uma ferramenta revolucionária e um terreno de contestação. Ruiz resgata o corpo feminino e, por conseguinte, resgata a essência da mulher. A figura feminina é retratada como sensual e sedutora, dotada de iniciativa e poder de conquista. Em suma, a voz das mulheres ressoa em sua poesia, dando vida a um corpo feminino que anseia, experimenta a sexualidade, desfruta do prazer e reivindica esse espaço único do feminino.

Referências

BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

CASTELO BRANCO, L; BRANDÃO, R.S. **A mulher escrita**. Rio Janeiro: Lamparina editora, 2004.

COHEN, R. **Performance como linguagem** - 2. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2007.

COUCHOUD, P. L. **Le haïkai – Les épigrammes lyriques du Japon**. Paris: La Table Ronde, p. 25, 2003.

GROSZ, E. **Corpos reconfigurados**. Cadernos Pagu (14). Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 2000, p. 45-86.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

RUIZ, A. **Desorientais: Hai-kais**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SOARES, A. **A paixão emancipatória: vozes da liberação do erotismo na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

Da poesia e de suas vozes

A CRISE DO INESPECÍFICO NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE MULHERES BRASILEIRAS

Silvanna Kelly Gomes de Oliveira
silvannakoliveira@gmail.com

Introdução

A poesia contemporânea ganha destaque na crítica literária por se tratar de uma autoria heterogênea e aberta às possibilidades linguageiras. Sobretudo, desde o século XX, ela se vê atravessada pelo espírito disruptivo e vanguardista, rompendo com os critérios de valor da tradição lírica – mas, algumas vezes, recorrendo a eles – e se aproximando cada vez mais da era tecnológica, tanto para reafirmá-la como recurso poético quanto para criticá-la como apagamento de subjetividades. Já para Siscar (2005), nasce uma abertura no sentido do abandono do projeto humanista das vanguardas e uma cumplicidade poética com o insignificante, com o cotidiano inútil.

Nesse contexto, os vieses temáticos também se abrem, uma vez que questionam o lugar da própria poesia, na tensão entre o eu e o coletivo. Logo, percebe-se que a poesia encontra suas rasuras nos (des)limites da palavra, quando a crise do conceito e da própria

crítica da poesia de apresentam. O que é poesia hoje? Como a crítica literária tem se posicionado? Com esses questionamentos, a ausência de especificidade invade o terreno da literatura contemporânea. Tal caráter inespecífico como tendência representa a não fixidez autoral, temática, estilística e linguística, formando uma poesia porosa no que tange à autonomia pré-concebida pela modernidade. Não existe um conceito uno, senão a implosão dos conceitos.

Além disso, a inespecificidade carrega consigo noções desestabilizantes da crítica poética saudosa por um retorno à utopia, mas a existência do poema, sem “projeto político”, já não pode ser considerado uma subversão política? A crise que se apresenta não seria mais sobre a democratização da poesia do que sobre a perda de lugares para vozes poéticas já canonizadas? Questionar a literatura em tempos de autonomia seria apagar os seus critérios de valor ou entender que eles também permeiam a poesia contemporânea em um diálogo produtivo? A crise do específico autônomo seria, de igual modo, um pressuposto para uma crise do que também se entende por “inespecífico”?

A partir disso, a outra tendência implicada pela heterogeneidade discursiva da poesia atual se faz por meio de multiplicidade de vozes – de autoria e de temas – que ganham visibilidade, a exemplo de mulheres negras, indígenas, lésbicas, mas também se faz através da reconfiguração das “fôrmas” poéticas e dos modos de expressão significantes – presença de rimas, ausência de versos, oralidade, passo da prosa, entre outros. Coloca-se em pauta, portanto, a insuficiência de modos de ler da tradição, e não a sua negação, ao passo que se deslocam os limites entre poesia e prosa, vida e obra, metáfora e realidade, tecnologia e modernidade.

Nesse sentido, o presente artigo visa abrir espaço para a não-poesia, para a desmetaforização, para a crise do identitário, percebidas nos recortes de gênero, sexualidade e raça, assim como nas questões linguístico-estruturais, nos poemas de autoras como Angélica Freitas, Cristiane Sobral, Márcia Kambeba, Ryane Leão e Alice Ruiz, as quais exigem novos modos de ler. Para tanto, o embasamento teórico será pautado em Garramuño (2014), Moisés (2019),

Pedrosa (2014), Ludmer (2005), Siscar (2005), entre outros autores que discutem a relação da poesia no panorama contemporâneo, bem como seus ecos.

A crise da crítica da poesia: breves considerações

A poesia é um gênero que atravessa os tempos, ganhando uma espécie de resistência ao processo globalizante do capitalismo. Essa ideia é afirmada por Moisés (2019): “Vale dizer toda poesia genuína, e não apenas aquela que explora tematicamente a denúncia, o protesto, a indignação, é subversiva. Insubmissão designa a condição intrínseca e não premeditada que enforma a autêntica postura poética, desde tempos aurorais” (p. 29). Assim, percebe-se que, segundo o autor, a poesia tem um valor que não se limita aos critérios unicamente linguísticos, mas também à sua própria existência no mundo.

No entanto, as ideias de autenticidade e exclusividade poética também fazem parte da autonomia moderna que alimenta as noções de excepcionalidade nas produções, o que é questionável do ponto de vista do discurso poético (Pedrosa, 2015). Isso porque a “poesia genuína” recorre à especificidade para se afirmar como “verdadeira”, fazendo com que os valores de imanência pressuponham a existência de uma poética que “não é genuína”. Mesmo assim, o autor considera de maneira relevante a insubmissão da poesia como uma demarcação potente que ela carrega em si.

Nessa linha de raciocínio, Ludmer (2010) aponta radicalmente para o fim das guerras e divisões e oposições tradicionais, abraçando a noção de “realidadeficção” como uma provocação às dicotomias. É nesse sentido que o processo de transformação das esferas autônomas se dá:

Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. Não se pode lê-las como literatura porque

aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade (LUDMER, 2010, 01).

No entanto, quando se efetiva o movimento de análise poética, a partir do inespecífico e da heterogeneidade dos poemas do cenário contemporâneo, não seria mais possível pensar nessas produções não como esvaziamento total de dicotomias, nem como ausência de ambivalências de sentido, mas como modos de ler mais porosos, os quais permitam uma leitura horizontal dessas produções?

Alves (2021, p. 123), ainda, reforça que “[...] uma crítica pós-autonomista deveria pautar-se sempre na fratura, na possibilidade, numa certa aproximação impossível, espécie de iminência, desejo, devir ou busca que nunca se alcança ou não se cumpre totalmente, pois essa seria sua lógica constitutiva”. O caráter inespecífico, logo, não necessita ser vazio, mas sim um ponto de partida para significações que contemplem o borramento de estruturas poéticas, de temas que atravessam os versos, bem como de vozes líricas ou autorais, numa espécie de iminência entre a vida e a obra, entre o eu e o coletivo, entre o corpo e o poema, entre a ficção e a realidade.

Por outro viés, diferente da pedagogia cujos ensinamentos são mecânicos, ainda segundo Moisés (2019), a poesia ensina a ver, resiste ao pragmatismo dominante e ao império da alta tecnologia, adaptando-se às circunstâncias, uma vez que é preciso calma e morosidade para perceber a sua sobrevida nesse mundo acelerado e tecnológico, onde as respostas precisam ser imediatas. Então, para que serve a poesia? Que uso tem sido feito e que uso fazemos nós da poesia? Para o teórico, a poesia só é o que é porque está em permanente construção, sem que haja ambição para uma teoria.

Embora se aproxime ao caráter de inespecificidade, foco deste artigo, a ideia de que a poesia está em permanente construção,

imersa em uma espécie de devir, em contrapartida, permite-nos problematizar o questionamento supracitado “para que serve a poesia?”. Essa pergunta já infere que ela serve para algo, o que contradiz a concepção de “inutilidade poética”, da qual o poeta Manoel de Barros se utiliza para escrever no final do século XX. Se a produção que existe desde tempos aurorais aponta para uma resistência ao tempo e ao capitalismo hoje, talvez a mudança de direção da pergunta seja mais produtiva. A poesia serve para alguma coisa?

Interessante observar que essa noção de resistência ao capitalismo ganha outra configuração, resultando em uma crise que se dá justamente porque o específico da poesia de um determinado período espalha-se no contemporâneo, refletido pela multidão literária, pelos processos globalizantes tecnológicos, bem como pela democratização de vozes subalternas. Isto é, nascem os novos suportes poéticos, a linguagem virtual, a reconfiguração do público-leitor e das temáticas que não associam mais a poesia apenas à esfera do intimismo. Isso fica evidenciado pelos instapoemas, gênero que surgiu com a rede social *Instagram*¹, além de poemas virtuais, a exemplo dos textos produzidos por Augusto de Campos, que se utiliza de recursos tecnológicos verbovocovisuais².

Nesse contexto, embora ela “ensine” a ver um novo modo, as interpretações são possibilidades que ultrapassam a própria poesia, mesmo que partam sempre desse âmago. Portanto, não há uma terminologia própria para a poesia, já que também não há objeto definido. A multiplicidade existente entre o século XVII e o século XXI no contexto brasileiro abarca uma série de definições que por si só já entram em crise, categorizadas em estilos de época. Com isso, não é possível afirmar que a poesia perdeu o que se considera seu “valor estético”, optando pela perspectiva saudosista de uma lacuna

1 Poetas como Ryane Leão, João Doederlein e Mel Duarte ganharam visibilidade, sobretudo, por causa do Instagram.

2 Disponível em: <<https://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm>>. Acesso em: 31 out. 2023.

de produção, mas demonstrar que essa heterogeneidade modificou os modos de ler.

Neste caso, ratifica-se uma insuficiência de metodologias de leitura para a poesia, o que reverbera o “cansaço” da crítica em relação a essa produção atual. Sobre isso, Siscar (2005, p. 2) provoca:

Alguma coisa está em processo de transformação e demanda a ser compreendida, antes mesmo que se possa decidir o que lhe falta. São talvez os próprios valores do modernismo brasileiro (nacionalismo, humanismo utópico, relação com a “modernização”) que se abalam, que não são suficientes mais para suportar o sentido do mundo que se abre.

O teórico ainda afirma que o estado atual da poesia se apresenta ora como liberação da tradição modernista, ora como decadência dos valores conquistados por essa tradição. Isto é, surge um sintoma de um mal-estar teórico que consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea, fazendo com que a crise alcance patamares não apenas da produção poética, mas também da fortuna crítica desenvolvida sobre ela.

Há também, paradoxalmente, uma espécie de “vanguarda da tradição”³, quando se acredita que a poesia é nova, mas ela ainda reitera rupturas, intenções, formas, sons e ritmos de séculos anteriores. Paz (1984), nesse viés, tenta resgatar o lado divinal da poesia, articulando-a ao fundamento da humanidade, tomando a palavra poética como mediação entre sagrado e os sujeitos. Em outras palavras, poesia e história, linguagem e sociedade, entre outras dicotomias põem a poesia como ponto de interseção entre os polos, portanto, antecipam os temas centrais da poesia moderna.

3 Alusão ao texto “Tradição da ruptura” (Paz, 1984).

Essa ideia dicotômica que toma a poesia como ponto unificador faz com que ela seja mais uma possibilidade, não de negação à tradição, mas de ponto de partida, de fundamento ontológico, de indivisibilidade. É interessante pontuar que esse modo de ver também pode ser considerado uma crise da potência da poesia, já que ela não está nem totalmente no “divino” nem totalmente no “humano”, metáfora para os extremos categoriais. Assim é que ela denuncia uma porosidade típica da literatura contemporânea. Dessa forma, os modos de ler – tradicionais ou não – podem abarcar em si nuances dessa crise.

Ainda, a produção poética de mulheres possui um diferencial nessa crise: ela é atravessada por questões de raça, etnia, gênero, sexualidade, identidade – tanto em seus temas quanto em suas autorias – como uma tendência que evidencia mais ainda o teor poroso da poesia contemporânea. Poroso porque se permite atravessar por uma voz desestabilizante e que não se fixa em critérios meramente linguísticos, mas não se abstém a eles. Desse modo, surge uma dialética: como entender a crise poética e da crítica, quando surgem mulheres que lançam uma espécie de tendência implodida no inespecífico? Seria uma crise do específico ou do inespecífico?

A inespecificidade e a heterogeneidade na poesia de mulheres: um mosaico

A poesia de mulheres são a potência do cenário contemporâneo, pois elas surgem como uma “multidão-mulher”, ou seja, trazem temas que versam desde o intimismo confessional até o coletivo político, recorrem a formas fixas e a formas livres, chamam outras vozes para compor seus poemas, bem como diluem os limites dos gêneros literários, quando apostam no passo da prosa na poesia. Não há regras, mas recorrências e descontinuidades de fazeres poéticos múltiplos. Para tanto, alguns poemas serão analisados.

Na obra de Angélica Freitas, intitulada *Um útero é do tamanho de um punho* (2017), há um poema que se chama “mulher depois”, em que a voz lírica enuncia sua transição de gênero:

mulher depois

queridos pai e mãe
tô escrevendo da tailândia
é um país fascinante
tem até elefante
e umas praias bem bacanas

mas tô por aqui por outras coisas
embora adore fazer turismo pai,
lembra quando você dizia
que eu parecia uma guria
e a mãe pedia: deixem disso?

pois agora eu virei mulher
me opere e virei mulher
não precisa me aceitar
não precisa nem me olhar
mas agora sou mulher (FREITAS, 2017, p. 35)

A linguagem poética de Angélica possui o inespecífico, sobretudo, em relação à sua escrita, tendo em vista que as expressões “queridos pai e mãe” anunciam o gênero epistolar em diálogo com o poema. Ou seja, há um hibridismo cuja prosa se imiscui nos versos, havendo uma indivisibilidade linguístico-estrutural. Além disso, o poema todo está escrito em letras minúsculas, trazendo a ideia de coloquialidade, semelhante a textos que circulam nas redes sociais. A abreviação do verbo “estou” para “tô” reforçam a informalidade, junto à pergunta “deixem disso”, recorrendo a um discurso oral enunciado pela mãe do sujeito lírico.

Garramuño (2014) demonstra tal ideia, quando afirma que o poema em prosa foi uma das formas em que a poesia moderna colocou em crise a ideia do lírico e do poético, assim como a

incorporação da linguagem coloquial, a dessublimação do literário, o distanciamento subjetivo e da emoção pessoal. Isto é, o passo de prosa e a forte pulsão narrativa transgridem os limites do lírico. Segundo ela, poemas assim operam um deslocamento do individual para o coletivo no qual nem experiência nem eu pertencem a um indivíduo em particular, conseguindo desta maneira singularizar a experiência, sem amarrar a ela noção alguma de pertencimento ou especificidade

Ademais, percebe-se que a reafirmação identitária reflete a experiência coletiva de pessoas trans, singularizada por essa nova mulher, o que fica expresso pela repetição de “virei mulher” – indicando a transição – seguida de “sou mulher” – indicando a autoafirmação em um mundo transfóbico. Não apenas o mundo denuncia o preconceito de gênero, mas ironicamente seu núcleo familiar subentendido por um não acolhimento, o que é trazido pela voz poética com certa ironia, como um gesto político: “lembra quando você dizia/que eu parecia uma guria”. Há outra repetição no texto, que é a expressão “não precisa”, a qual pressupõe uma oralidade imbricada no discurso poético, cujas falas se misturam aos versos:

O *pôr em crise* essa identidade entre poema em verso e em prosa se torna um modo mais generalizado de questionar formas do pertencimento e do específico – do próprio e do enquanto tal – abrindo um espaço em que o comum, o em comum e a comunidade se definem já não por essências compartilhadas ou por características próprias – específicas –, mas pela abertura desse espaço para o *outro* de si mesmo. É na criação desse espaço que estes textos fazem desse passo de prosa um gesto político (Garramuño, 2014, p. 81).

Já em outro poema de Cristiane Sobral, presente na obra *Não vou mais lavar os pratos* (2010), homônimo ao título do livro, a voz lírica expressa, em uma reconfiguração da Lei Áurea, a liberdade

do sujeito metaforizada por uma renúncia do ato cotidiano, que é lavar louça:

Não vou mais lavar os pratos

Não lavo mais pratos
Li a assinatura da minha lei áurea escrita em
negro maiúsculo
Em letras tamanho 18, espaço duplo
Aboli
Não lavo mais os pratos
Quero travessas de prata, cozinhas de luxo
E joias de ouro
Legítimas
Está decretada a lei áurea (Sobral, 2010, p. 20).

Neste texto, existe uma alusão à processo de escravização das pessoas negras, durante três séculos, ao passo que ela se ressignifica no mundo contemporâneo – tecnológico e com acesso ampliado à leitura. Essa noção de empoderamento da voz enunciativa se aplica ao ato de ler e conhecer sobre a opressão à qual os negros foram submetidos. Portanto, o “negro maiúsculo” pode simbolizar o protagonismo desse sujeito de um ponto de vista mais potente, além das referências ao universo digital, a partir de expressões como “Em letras tamanho 18, espaço duplo”, o que atualiza a discussão desses lugares sociais.

Nesse sentido, a utilização de referências como “lei áurea” em letra minúscula, assim como Angélica Freitas, sintetiza a ideia de minimização/informalidade de um documento histórico que não foi suficiente para a garantia da liberdade dos povos negros estigmatizados. Está decretada, logo, uma nova “lei áurea” que não permite mais nenhum tipo de servidão. Desse modo, o inespecífico se aplica à linguagem poética irregular, sem rimas, com o teor de prosa, mais uma vez, se insinuando. No que tange aos aspectos temáticos, o tom político e de resistência também configura a heterogeneidade de discursos.

Tal como afirma Pedrosa (2015), há um movimento de expansão e crise na poesia contemporânea: “Percebe-se a dificuldade de enfrentamento do heterogêneo e de fazer disso oportunidade de questionar generalizações e discutir a partir de tensões, incertezas” (p. 323). Ou seja, a crise conceitual deve ser revisitada em suas dicotomias – entre tradição e ruptura, por exemplo –, reforçando um lugar alternativo para o contemporâneo. Isso fica evidente no poema, quando a afirmação de uma identidade fraturada pelo arcabouço histórico se coloca através da tendência poético-prosaica, sem linhas definitórias.

No poema de Sobral, também há um diálogo tecido com um destinatário desconhecido, como um outro que é extratextual, gerador das opressões cotidianas, fazendo com que a perspectiva de Célia Pedrosa seja ratificada, não na relação entre autor e leitor, mas entre a voz lírica e o destinatário poético:

Nesse vínculo entre emissão e destinação, ausência e presença, o processo de subjetivação, como o verso, acontece como experiência inacabada, em que o impulso expansivo rumo ao destinatário, ao exterior indeterminado espacial e temporalmente do eu e do poema, não pode deixar de ser simultaneamente um movimento de crise (Pedrosa, 2015, p. 328).

Ainda nesse viés, Márcia Kambeba, autora indígena, possui um poema intitulado “Eu moro na cidade (Ay kakuyri tama)”, presente na obra de título homônimo (2013), no qual existe igualmente uma crise do inespecífico, haja vista que, nesse mosaico de produção poética de mulheres, tece uma tensão entre o ser indígena aldeada, mas também o ser indígena no espaço da cidade. A seguir, o fragmento do poema:

Hoje, no mundo em que vivo,
Minha selva, em pedra se tornou,
Não tenho a calma de outrora,
Minha rotina também já mudou.

Em convívio com a sociedade,
Minha cara de “índia” não se transformou,
Posso ser quem tu és,
Sem perder a essência que sou,

Mantenho meu ser indígena,
Na minha Identidade,
Falando da importância do meu povo,
Mesmo vivendo na cidade (Kambeba, 2013, p. 23).

Kambeba, referindo-se à sua etnia, revela a desterritorialização do sujeito que transita entre a aldeia e o espaço citadino, revelando uma mudança de hábitos através do sentimento de lamentação: “Hoje, no mundo em que vivo,/Minha selva, em pedra se tornou”. Essa nova rotina indica uma crise não só na sua experiência que mistura vida e obra, mas também da própria linguagem porosa e paradoxal. Se viver na cidade põe em xeque alguma perda de origens, para o senso comum que estigmatiza os povos indígenas como aqueles que estão sempre limitados às aldeias, a voz poética resiste ao apagamento, explicando sua essência em sobrevida “Mesmo vivendo na cidade”.

Um outro aspecto a ser observado é a presença da musicalidade e das rimas “tornou/mudou/transformou/sou” e “identidade/cidade”, resgatando uma estilística próxima aos poemas clássicos. Mais uma vez, é preciso afirmar que não se trata das dicotomias, mas sim de porosidades dessa linguagem contemporânea que permite a heterogeneidade e expansão, ao criar um modo de expressão alternativo às hierarquias literárias. Para tanto, Pedrosa (2015) aponta que:

pensar a modernidade e a contemporaneidade como lugares mesmo de um movimento indisciplinado de expansão e crise da coesão cronológica da temporalidade, bem como da coesão do discurso poético e da subjetivação nele performada e, ainda, dos modos de neles pensar a relação entre empenho de singularidade e de comunidade (p. 325).

Assim, pensar essa noção de singularidade/comunidade muito se coaduna com o discurso poético e com a subjetividade de Kambeba, já que os versos “Mantenho meu ser indígena,/Na minha Identidade,/Falando da importância do meu povo” são comprovações de que, embora haja mudanças, seu sujeito individual fala por uma coletividade, atravessando a temporalidade histórica difusa e o inespecífico da “cara de ‘índia” à qual se atribui uma sequência de conotações pejorativas – preguiça, homogeneidade fenotípica, costumes relacionados ao primitivismo, à barbárie e à selvageria. Dessa maneira, o modo de afirmação poética de uma identidade em crise é uma resistência política, da qual Moisés (2019) se apropria para abordar sua noção de poesia.

Em outro plano, Ryane Leão, em um poema sem título – o que já configura uma inespecificidade do gênero literário – tem, em sua obra *Tudo nela brilha e queima* (2017), mais uma tendência de crise poética no cenário contemporâneo, quando se trata de poesia de autoria de mulheres. Dentro do inespecífico, mora uma heterogeneidade que lança mão da dissolução da contradição irresolvida referente à poesia-linguagem poético-prosaica, o que fica claro no seguinte texto:

me deixa perder a cabeça e ferver em ódio e
reclamar desse mundo tão ridículo pras mulhe-
res e gritar sobre as vezes em que tive que tro-
car de roupa pra evitar que invadissem meu
corpo e que sete horas da noite já é perigoso
pra voltar pra casa e que nos tratam como se
estivéssemos em exposição em praça pública e
nos fazem brigar entre nós por um padrão que
esmaga a todas e como é possível existir um
crime que se diz passional e uma série de assé-
dios e estupros impossível ser normal
me deixa enfurecer
e convocar o motim (Leão, 2017, p. 93)

Em relação aos outros poemas analisados, este, estruturalmente, pode ser considerado o mais poroso e inespecífico, uma vez que não possui nenhuma pontuação – como vírgulas e pontos finais – nem divisão de parágrafos/estrofes. Essa tensão que não se resolve no poema abdica do entendimento estrutural como uma fôrma literária, pois provoca o leitor com a construção poético-prosaica da voz lírica de mulher cujas dores são oriundas do terreno perigoso das violências cotidianas. A leitura ininterrupta, inclusive, performa o sentido da constância, reverberando implicitamente jargões sobre violência de gênero: “a mulher não tem um minuto de paz”.

Ou seja, a leitura sem pausa se relaciona à paz que não tem vez para o coletivo das mulheres e ao desejo de expressar revolta contra “um crime que se diz passional e uma série de assédios e estupros”. Sobre isso, percebe-se que os dois últimos versos surgem, de maneira isolada, após o desabafo desenfreado: “me deixa enfurecer/e convocar o motim”. O único momento de pausa, então, se trata de um convite à rebelião. Tal poema, ainda, não coloca em foco o essencialismo da “mulher” como identidade fixa, mas também, em diálogo com o conjunto de poemas da obra e com a vivência da própria Ryane Leão⁴, com o recorte racial que vulnerabiliza duplamente o eu poético – uma mulher negra.

Sobre essa interseção, Hall (2019) questiona a identidade unificada e coerente como uma fantasia, porque há uma crise da identidade essencialista. Ryane utiliza a primeira pessoa em “me deixa perder a cabeça”, mas logo depois expressa o coletivo em “nos fazem

4 “A minha matéria é a vida e as histórias que se desenrolam com ela. A minha e das minas que me cercam. Tudo pode ser inspiração, mesmo que não seja na hora. Um porre, uma madrugada conversando com alguém, relacionamentos (os piores e os melhores), os dias, as noites, os corres, o amor-próprio, falhas, recomeços. E temas que são considerados pesados também: estupro, abuso, violências. A gente tem que falar de tudo”. “Mulheres que Escrevem” entrevista: Ryane Leão. Publicada na plataforma *Medium*. Disponível em: <[https://medium.com/mulheres-que-escrevem-entrevista-ryane-le%C3%A3o-c58fe15b1854](https://medium.com/mulheres-que-escrevem/mulheres-que-escrevem-entrevista-ryane-le%C3%A3o-c58fe15b1854)>. Acesso em: 31 out. 2023.

brigar entre nós”, trazendo para o texto a indivisibilidade entre o singular e o compartilhado, o que expressa uma crise identitária potente. De igual modo, ela traz, nas entrelinhas do poema, que todas as mulheres, embora partícipes de diferentes status sociais, culturais, educacionais, raciais, sexuais e de gênero, estão passíveis à violência contra seus corpos. Sendo assim, a heterogeneidade discursiva e temática reforça a inespecificidade dessas poéticas da “multidão-mulher”.

Por último, Alice Ruiz, em *Navalhanaliga* (1980), presente em sua obra reunida *Dois em um* (2008), compõe um poema curto e inquietante, posto que desmetaforiza o eu mulher:

lá ia eu

toda exposta
àquele olhar
de garfo e faca
vendo a mesa posta
minhas postas em fatias
ouvindo dos convivas piadas macarrônicas
(RUIZ, 2008, p. 179)

Assim como Ryane Leão, a autora não coloca título em seu texto, rasurando a linguagem literária de estrutura associada às formas fixas, além de desliricizar a experiência subjetiva da voz que enuncia a exposição do corpo feminino como objeto. O “deslirico” aparece quando “àquele olhar/de garfo e faca” é lançado esse corpo, representando o patriarcado como estrutura de bases firmes, que culturalmente associa o corpo da mulher à comida como forma de diminuí-lo, por meio de expressões difundidas na perspectiva masculinizante, a exemplo de “comer mulher” ou “comendo com o olhar”. O desaparecimento das letras maiúsculas no início dos versos é outra questão que chama a atenção para a banalidade (modo como a sociedade muitas vezes trata a violência de gênero) e a coloquialidade da linguagem poética.

No verso “minhas postas em fatias”, há outra possibilidade de interpretação, pois a voz lírica se apropria ironicamente do discurso do outro que a enxerga, ao demarcar o pronome “minhas”; isto é, ao se apoderar da redução do seu corpo à carne de açougue, ela põe cruamente – desliricizando e desmetaforizando – a questão do desejo sexual aceito por ela (são “convivas” – indivíduos que participam de um banquete como convidados), sem se tratar de uma problematização política do corpo da mulher. As “piadas macarrônicas”, por sua vez, também podem se remeter ao impasse contido na piada: ora como mera descontração, lazer; ora como estratégia cômica de reforçar estigmas relativos à mulher.

Dessa forma, os caminhos languageiros escolhidos por Alice Ruiz revelam a crise tanto da linguagem poética, que hibridiza o título com o primeiro verso do poema em destaque, quanto dos temas que circulam o poema que tem o movimento visual crescente – do primeiro ao último verso. Neste último verso, abre-se, ainda, espaço para outras conotações, também ambíguas ou imersas na indefinição de um só conceito: acerca da palavra “macarrônicas”, pode haver a significação de uma mistura de palavras de diferentes línguas ou apenas à “língua macarrônica ítalo-brasileira”, que foi amplamente falada por imigrantes italianos no Brasil.

Assim, os poros do inespecífico se dilatam e oferecem uma visão mais democrática da poesia de mulheres, colocando-as no movimento de crise, expansão, inespecificidade produtiva e cheia de sentido, heterogeneidade discursiva e em uma pós-autonomia ressignificada, já que não ignora a tradição, mas propõe um lugar alternativo para a poesia hoje.

Considerações finais

A partir das noções discorridas acerca da poesia e do aprofundamento das tendências da inespecificidade, bem como da heterogeneidade, percebe-se que o mosaico poético de mulheres brasileiras, no cenário contemporâneo, implica em uma potência

da multiplicidade e no balizamento dos extremos dicotômicos. Isto é, há uma provocação para o surgimento de um espaço poético alternativo às hierarquias literárias, fazendo com que o incômodo da crítica poética saudosista se transforme em um diálogo produtivo com as novas vozes.

Embora se tratando de um recorte de poucas poetisas – Angélica Freitas, Cristiane Sobral, Márcia Kambeba, Ryane Leão e Alice Ruiz –, as expressões que se vinculam às identidades desterritorializadas, em crise, em relação aos temas e aos modos de perfazer o outro e a si mesmas, podem ser ampliadas para muitas outras autorias, uma vez que a identificação do inespecífico e do heterogêneo são chaves de leitura que contemplam uma espécie de “escrevivência” das mulheres – formas de escrita aliadas à vida.

Para tanto, aludindo ao fenômeno de iminência típico da poesia contemporânea de mulheres, sem a necessidade de fechar respostas prontas, é válido frisar três movimentos desse mosaico poético escolhido para o *corpus* do artigo: a variação de experiências linguístico-estruturais, de temas, de vozes líricas do eu-coletivo e de interseção das próprias escritoras; a resistência política como rasura e sobrevida da poesia contemporânea do feminino; a existência das porosidades do corpo-mulher e do corpo-poema no hoje. Assim, a crise não é somente do específico, mas também do inespecífico que vem a ressignificar-se.

Referências

ALVES, Wanderlan. Pós-autonomia e crítica menor. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 41, n. 1, p. 122–151, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8663968>. Acesso em: 31 out. 2023.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Poemas e crônicas: Ay kakuyri tama (eu moro na cidade)**. Manaus: Grafisa Editora, 2013.

LEÃO, Ryane. **Tudo nela brilha e queima**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2017.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas**. Trad. Flávia Cera. Desterro: Sopro, n. 20, janeiro de 2010.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

PEDROSA, Célia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. In: **Estudos Avançados**, 29(84), 321-333. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104967>. Acesso em: 30 out. 2023.

RUIZ, Alice. **Dois em um**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira contemporânea. In: **Sibila**, ano 5, n. 8-9, 2005.

SOBRAL, Cristiane. **Não vou mais lavar os pratos**. Brasília: Athalaia, 2010.

MARÍLIA GARCIA: TESTE, POESIA E CINEMA

Jailma da Costa Ferreira
jailma.luisfilipe@gmail.com

Palavras primeiras...

A relação entre cinema e literatura é uma discussão que tem instigado muitos estudos ao longo dos anos, seja na perspectiva das adaptações literárias para o cinema, ou vice-versa, seja do uso dos recursos cinematográficos para a literatura. Sendo, a nosso ver, este último menos explorado. Portanto, neste trabalho, discutiremos, em linhas gerais, como a poesia de Marília Garcia se apropria da cinematografia na produção de seu livro *Câmera lenta* (2017).

Como o próprio título do livro já sugere, seus poemas são colocados diante do leitor sob as lentes de uma câmera. Seus textos são um convite a olhar o mundo ao nosso redor os acontecimentos rotineiros, que facilmente passam despercebidos, de forma lenta, vagarosa, embora a dinâmica da vida exija pressa, é um modo, pois, de subverter o tempo. *Câmera lenta* (2017) é uma forma de olhar, sentir e descrever a vida acontecendo, pulsando. As vozes que ecoam, nesse livro, vêm das pessoas, dos lugares, dos acidentes que ocorrem no nosso caminho. Estas vozes que falam e veem não estão aquém daquilo que lhes acontece, são personagens de seus

versos, mas também autores; são vozes que articulam movimentos para fora do eu (FERREIRA, 2020), pois já não têm uma identidade rígida, mas estão em devir, em transformação e construção, nunca acabados, nem aprisionados em um eu ensimesmado.

O livro está, em suma, dividido em duas partes, sendo que, entre elas há um poema de abertura, como uma espécie de epígrafe, titulado “hola, spleen; uma pausa no meio, “tem país na passagem? (versão compacta)”; e ainda um poema epílogo, “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”. A forma como os poemas estão divididos no livro foge do convencional e sugere uma subdivisão de cenas, com direito a uma “pausa”, pausa das cenas anteriores, pausa para fotografia, pausa para ver a vida acontecendo no ordinário do dia-a-dia. É um livro de movimento, de velocidade, mas também um convite a desacelerar, a olhar os fatos cotidianos em câmera lenta.

Para fins de análise recorreremos aos poemas “hola, spleen”; “é uma *love story* e é sobre um acidente”; “*em loop, a fala do soldado*”; “noite americana” e “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”, os quais nos permite perceber melhor conceitos próprios ao cinema, como o *loop*, o movimento, o enquadramento, o deslocamento e a montagem. Corroborando estudos teóricos e críticos como Justino (2021), Bazin (2018), Magalhães (2017), Miguelote (2015) e Martin (1990).

Diálogos entre poesia e cinema

Elucidamos a relevância de estudar o texto poético, trazendo à luz a poesia brasileira contemporânea. Conforme Renato Rezende (2013), há uma paralisia da crítica literária no que diz respeito às análises sobre a poesia brasileira contemporânea, o que de certo modo causa a impressão que há uma falta de produção do gênero poético, contudo, ressalta o autor, “essa paralisia é da crítica, e não da produção poética” (REZENDE, 2013, p. 126).

Desta feita, elegemos a poesia de Marília Garcia, no seu livro *Câmera lenta* (2017), para realizarmos uma leitura crítico-analítica de alguns de seus poemas. Em suma, sua poesia caminha no entre lugar entre aquilo que pode ou não ser considerado poema

Como uma forma de resistência em teste, portanto, a poesia de Marília se sustenta sobre o risco de si própria, o risco de estar entre, de deixar a dúvida a respeito de seu encaixe em classificações pré-estabelecidas; o risco de se colocar biograficamente como sujeito poético, de citar nomes próprios, lugares por onde passou, de traçar mapas afetivos de maneira escancarada mas que ao mesmo tempo se deslocam e assim sugerem diálogos outros de leitura (REIS, 2015, p. 288-289).

Assim sendo, sua poesia oscila “entre a repetição e o corte, entre a narrativa e o poema, entre o verso e a prosa, entre o ensaio e a oralidade”; sendo “ao mesmo tempo poema e prosa, ensaio e oralidade, poesia e performance” (MAGALHÃES, 2017, p. 174-175), o que coloca o seu texto, de acordo com Magalhães (2017), em uma zona de indefinição, de suspensão.

Poeta, tradutora e editora brasileira, Marília Garcia nasceu no Rio de Janeiro, em 1979, possui formação em Letras, com mestrado, doutorado e pós-doutorado na área de Literatura. Teve seu primeiro livro publicado em 2007, *20 poemas para seu walkman*, pela editora Cosac Naify, tendo a segunda e terceira edição pela 7letras. Entre suas obras publicadas ainda se destacam *Engano geográfico*, no ano de 2012, e *Um teste de resistores*, sendo a primeira publicação de 2014, ambas publicadas pela editora 7letras; *Paris não tem centro*, pela Megamíni em 2015 e pela 7letras em 2016; *Parque das ruínas*, sua publicação mais recente, de 2018, pela Luna Parque. Venceu em primeiro lugar o Prêmio Oceanos de Literatura, em 2018, com o livro *Câmera lenta* (2017), sendo a primeira mulher brasileira a conquistar tal premiação.

Câmera lenta (2017), assim como outros títulos de Marília Garcia, é um teste de poesia, um teste de palavras e, neste, um teste cinematográfico, recursos como o *loop* e o enquadramento aparecem frequentemente nos poemas. Ao ler *Câmera lenta*, temos a impressão de estar diante de recortes de cenas, de fragmentos de textos descontínuos. Nas palavras de Justino (2021, n.p), “é um livro difícil, difícil de ler e difícil de colocar na prateleira da poesia”. É, pois, um livro de poesia com os pés e o corpo todo na prosa. E que não é poema em prosa nem prosa poética, porque tanto o poema em prosa quanto a prosa poética têm os pés e o corpo todo na poesia” (JUSTINO, 2021, n.p).

Outrossim, a poeta propõe a leitura em voz alta para alguns de seus poemas, como em “hola, spleen”:

um dia quis ler em voz alta
um poema chamado
“hola, spleen”,
mas quando chegou a hora
fiquei muito muito gripada,
e o que foi pior
o que me impediu de ler
foi que fiquei
sem voz.
(GARCIA, 2017, p. 9)

Não podendo, pois, realizar a leitura prevista, resolve que a fará em outro dia e que a chamará de caixa-preta. De modo geral, a caixa-preta é um sistema de registros de voz. Sendo assim, podemos entender que aquilo que seria lido quando a poeta perdeu a voz ficou guardado para ser falado depois. Mas ressalva a poeta:

assim,
esta voz que fala aqui
é a voz de uma marília de um mês atrás
é a *minha voz* falando a partir do passado,
é a minha voz,

mas sem controle.
(GARCIA, 2017, p. 10)

Ao longo do texto, a poeta vai articular voz e escuta, sugerindo “fazer silêncio/ e deixar a escuta aberta/ *para ouvir.*” (GARCIA, 2017, p. 11). E, talvez, nesse silêncio, “acontecer de *ouvir algo por detrás/* dos ruídos das máquinas voadoras que/ cruzam o céu.” (GARCIA, 2017, p. 12). A menção ao barulho dos helicópteros é posto no poema levando o leitor a adentrar um espaço de onde escreve Marília - o espaço urbano, onde há agitação, barulho, velocidade de movimentos e acontecimentos. Com isso, além da sonorização que seu texto evoca, há também uma poesia imagética que leva o leitor a construir sons, imagens, cenas, a partir da leitura do poema.

- vocês estão ouvindo?
um som infernal
estrelas caindo do céu
em cima da cabeça
com as pontas viradas
para baixo.
o som está cada vez mais perto,
posso encostar a mão
se me viro vejo a sombra
em câmera lenta
sobre a cabeça.

imaginem que isso aqui é um quadrado
com *drones* volantes,
ou uma cena congelada
com o céu cheio de zepelins,
mas o som é um só:
barulho de máquinas
voadoras
pelo céu.
(GARCIA, 2017, p. 12-13).

O trecho acima sugere um enquadramento de cena ao nos fazer ver e ouvir aeronaves circulando pelo céu, de forma imagética. Os poemas que virão a seguir nos colocará nessa mesma posição de vermos os acontecimentos através de imagens, de cenas, que são construídas através de sua escrita. Em *Câmera lenta* (2017), há muitas referências à linguagem cinematográfica, como o movimento, o som, a montagem, o enquadramento, o *loop*, etc. Os poemas estão diante do leitor como imagens em movimentos, isto é, como *frames*.

Os poemas que compõem a primeira e a segunda parte do livro são narrativas de encontros, em que a voz poética dialoga com um “ele”, o qual, muitas vezes, não conseguimos identificar bem quem é, algumas vezes parece ser alguém com quem ela encontrou e viveu uma “*love story*”, outras vezes, esse “ele” pode ser compreendido como o próprio leitor.

É importante enfatizar que não temos nos textos de *Câmera lenta* (2017) uma única voz, nem tampouco a voz de um eu poético. Nesse sentido,

Vemos que nisso está implicado um “eu” que se coloca em jogo, em risco, alternando-se no lugar de remetente e destinatário em que o remetente, porém, não se identifica sempre à voz da poeta. [...] Não há, assim, um total apagamento do sujeito, mas um sujeito descentrado, fora de si, excêntrico, que se dá no incessante deslocamento (MAGALHÃES, 2017, p. 168).

Não é, portanto, a poesia de um eu, há muitas vozes, pontuadas muitas vezes pelo “ele”, nem sempre tem como identificar quem é o sujeito nas orações. Este é um recurso utilizado por Marília Garcia que confunde seu leitor a saber quem de fato está falando no poema, o que causa o desassujeitamento do eu, nega uma identidade, provoca movimentos para fora do eu, produz singularidades.

Os movimentos para fora do eu não advêm apenas da multiplicidade de vozes que ecoam em seus poemas, mas também por

neste momento atravessa o corredor:
- *não* há mais isso entre nós,
de onde o timbre da sua voz
um efeito-estertor.
(dentro do poema
pode sentir o efeito
e nessa hora todos os porquês
ficam silenciados)

*o amor é isso, diz, não um corvo,
mas um impermeável vermelho pendurado
na janela vindo de outro poema
para tocar na sua tela.*
(GARCIA, 2017, 25-26).

As estrofes acima surgem como cenas na página do livro, na “tela”; “dentro do poema pode sentir o efeito” (GARCIA, 2017, p. 26) da imagem, do estrondo, da voz. O texto ostenta a cena de um acidente ao mesmo tempo em que narra o término de um relacionamento, como se explica, entre parênteses: “(mas isso é um acidente/ e é sobre uma *love story*)” (GARCIA, 2017, p. 25).

A relação cinema e poesia é uma marca da escrita de Marília Garcia, seus poemas estão sempre no limiar entre a poesia e outras formas de arte, como o cinema e a fotografia. Para divulgar o lançamento do livro *Um teste de resistores* (2016), por exemplo, a poeta incorporou trechos de um de seus poemas à cena do filme *Pierrot le fou* (1965), dirigido por Jean-Luc Godard, em que o personagem Ferdinand está na estrada dirigindo um veículo e em determinado momento olha para trás e fala com o público. Segundo Magalhães (2017, p. 162), olhar para a câmera é um deslocamento, uma vez que o personagem sai da condição daquele que é olhado para mirar o espectador.

Para além dessa interlocução entre personagem/poeta e público/leitor, destacamos a relação intermediática que há na poesia de Garcia. No exemplo citado acima, temos um livro sendo apresentado a partir de um trailer, recursos próprios ao cinema são reelaborados, incorporados ao seu projeto poético: “A divulgação do livro

seguia as fórmulas de lançamento de filmes, que, em função de sua premência comercial, criam um clima de curiosidade e expectativas, de modo a favorecer sua venda” (MIGUELOTE, 2015, p. 98).

Outrossim, em *Câmera lenta* (2017), um recurso cinematográfico utilizado pela poeta é o *lopp*, ao longo do livro há muitas repetições de acontecimentos. Tomamos como exemplo o poema “estereofonia”, o qual retoma o acidente e o fim do romance vivido pelos personagens: “no meio da chuva,/ a cena se repete” (GARCIA, 2017, p. 30). Porém, essas repetições e retomadas não acontecem apenas entre poemas diferentes, mas num mesmo poema essas questões são recorrentes. Tal recurso fica explícito no poema “*em loop, a fala do soldado*”:

Vivo numa caixa preta
de vinte centímetros.
vejo o mundo por um visor,
no meio uma cruz
para mirar as coisas
prédios estradas objetos cachorros.

tudo que passa pelo quadro
vira alvo, então penso em algo
linear: você já reparou que algumas imagens
se repetem? de repente,
um cisco no olho.

“eu vivo numa caixa preta”,
disse. estamos sentados
lado a lado no trem
– em silêncio – os dois de calça verde
e camisa branca.

sei que não está tudo bem,
levanto o olhar tentando alcançar
o dele e ouço apenas a voz
de frente para o alvo.
vivo numa caixa preta, diz,
e eu não sei como parar
a repetição.

(GARCIA, 2017, p. 32)

O poema acima acontece num *loop* temporal, a reincidência da afirmação “vivo numa caixa preta” prende o personagem em uma repetição de acontecimentos e de fala/som, assim como acontece na função da caixa preta utilizada em aviões, onde informações de voz e dados do voo são registrados numa mesma inscrição de tempo.

Essa relação entre o *loop* e a poesia acontece também na leitura do poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”¹, em que a poeta lê os seus versos enquanto recortes de cenas do longa metragem *Je, tu, il, elle* (1975), da cineasta Chantal Akerman, vão sendo reproduzidas, algumas em *loop*. Esse trabalho é mencionado no poema “blind light”, publicado em *Um teste de resistores* (2016), no qual a escritora relata, na seção 19 do texto, que fora convidada, em 2008, para participar de uma antologia poética em homenagem a Ana Cristina Cesar, para tanto decide pegar versos do livro *a teus pés* e ordená-los alfabeticamente. Há semanas do lançamento, prepara um vídeo a partir de recortes de cenas do filme já mencionado - *Je, tu, il, elle* (1975) -, buscando imagens que estabeleçam relação com o texto, por fim disponibiliza dentro do próprio poema o link onde é possível assistir ao videopoema.

Além do *loop*, outra característica cinematográfica que aparece frequentemente em *Câmera lenta* (2017) é o enquadramento: “tudo que passa pelo quadro/ vira alvo, então penso em algo/ linear: você já reparou que algumas imagens se repetem?” (GARCIA, 2017, p. 32). Diversos enquadramentos de cenas podem ser lidos/vistos ao longo do livro, como no poema “antes do encontro”:

e, de repente, um branco.
as linhas se tornam cada vez mais
quebradiças. um banco parado no meio da cena,
um quadrado iluminado e a frase mais longa
que ele me disse nos últimos seis meses.

1 O texto do poema também é publicado em *Um teste de resistores* (2016), com o título “Ordem alfabética” (GARCIA, 2016, p. 41).

o que significa um cachecol vermelho
pinicando sozinho?
uma abelha, pensa, mas o cachecol pinicando,
voando como uma abelha, talvez um inseto
estridente, incidente para ouvir quando ele
chegar e vir.

agora sobrou apenas a estática
tremendo e você leva de volta até o barco:
- *a estática?*, pergunta, *you lembra*
daquela vez? e ela fica parada na chuva
com o colete salva-vidas esperando
alguma coisa acontecer.

[aqui o telefone
vibra na bolsa e um parêntese
para dizer que *não sabe onde está mas é longe*
não sabe onde está mas é frio
não sabe onde está mas é quase.

ao ouvir a voz,
parece de verdade,
e então ele levanta e me diz algo
sobre o *fim*

ou sobre o *sim*
e toca na tela uma imagem
do filme]
(GARCIA, 2017, p. 34)

O trecho acima é um posicionamento de cena que nos permite enxergar o cenário: “um banco parado no meio da cena/ um quadrado iluminado”; os movimentos dos personagens: “e ela fica parada na chuva”/ “e então ele levanta e me diz algo”; suas falas: “para dizer que *não sabe onde está*”/ “e me diz algo sobre o *fim*/ou sobre o *sim*”; toda cena é descrita em pequenos detalhes: “aqui o telefone/ vibra na bolsa”.

Esse enredo cinematográfico, construído ao longo de todo o poema, confirma-se nos últimos versos: “e toca na tela uma imagem/ do filme”, o que nos permite interpretar que tudo o que foi descrito anteriormente trata-se de uma imagem filmica, de um

recorte ou de um enquadramento de cena. Por outro lado, podemos entender também que esses versos finais ainda se tratam de uma descrição da mesma cena, isto é, após os fotogramas descritos anteriormente, aparece na tela, para o espectador, uma imagem do filme. Não sabemos de que imagem nem de que filme se trata, mas possivelmente de uma imagem fílmica que esteja relacionada às descrições anteriores ou essa imagem do filme seja simplesmente o resultado final de toda a cena que fora descrita antes.

No poema “noite americana”, que faz referência ao filme *A noite americana* (1973), dirigido por François Truffaut, há uma percepção midiológica acerca dos procedimentos utilizados no cinema, sobretudo do enquadramento, do posicionamento da câmera em relação aos objetos capturados. O poema está dividido em três partes, três noites, que podem ser interpretadas como três cenas, três momentos diferentes, nos quais os acontecimentos vão sendo descritos ao mesmo tempo em que temos a impressão de estar vendo-os a partir das lentes da câmera: “então me afasto e/ vejo a cena em câmera/ lenta [...]” (GARCIA, 2017, p. 38).

Em Ferreira (2020), discutimos que as partes que compõem esse poema são forjadas por deslocamentos do sujeito: noite 1, o deslocamento espacial – “está escuro e eles atravessam o espaço” (GARCIA, 2017, p. 38); noite 2, o deslocamento temporal – “está escuro e eles atravessam o tempo” (GARCIA, 2017, p. 39); noite 3, espaço-temporal – “no escuro a luz atravessa o tempo e o espaço” (GARCIA, 2017, p. 40). Contudo, gostaríamos de pensar aqui esses mesmos deslocamentos em relação ao deslocamento/posicionamento da câmera, do enquadramento.

Nesse sentido, é importante fazer memória da ideia de emancipação da câmera, de acordo com Martin (1990). Segundo o autor, a câmera ocupa o papel de agente ativo de criação da realidade fílmica, deixa de ser testemunha passiva e torna-se ativa, atriz. Através do enquadramento, imagens são postas em evidência ao passo que outras ficam de fora, influenciando, assim, a percepção e interpretação do espectador. Ainda conforme Martin (1990, p. 36), “ele [o

enquadramento] é o mais imediato e o mais necessário recurso da tomada de posse do real pela câmera”.

Na noite 1, a cena se passa em câmera lenta, o enquadramento acontece a partir de um plano mais fechado, cujo foco é o encontro do casal em cena:

noite 1

no momento de maior intimidade,
ficaram a 1cm de distância
um do outro.

então me afasto e
vejo a cena em câmera
lenta: ali os dois não
se olham.

está escuro e eles atravessam o espaço.

o ombro dela quase raspa
o braço dele,
os dedos dele
um pouco acima da mão dela.
os olhos fixos no chão
e a respiração em compasso.
(GARCIA, 2017, p. 38)

Já na noite 3, o enquadramento parte de um plano mais aberto: “a câmera agora/ mostra a terra do alto” (GARCIA, 2017, p. 40). Mais do que estabelecer relação com o cinema, no âmbito das adaptações filmicas, a poesia de Garcia inscreve diferentes recursos cinematográficos na sua produção, como é o caso de “noite americana”, em que podemos perceber diferentes posicionamentos da câmera, a título de exemplo.

No poema epílogo, “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”, Marília Garcia discorre longamente sobre as hélices das aeronaves, fala de uma experiência ao fazer uma viagem para Juiz de Fora, ao se deparar na pista do aeroporto

com a hélice do avião: “era uma hélice grande demais/ para o tamanho do avião [...] uma hélice serve para *deslocar*/ mas uma hélice pode *paralisar* (GARCIA, 2017, p. 73). E, foi justamente esse sentimento que a poeta experimentou ao se deparar com a hélice da aeronave: “vi a hélice e na mesma hora pensei:/ ‘não posso entrar nesse avião’/ eu congelei e não podia mais/ me deslocar” (GARCIA, 2017, p. 74).

No decorrer do poema, outras questões relacionadas direta ou indiretamente com as hélices, vão surgindo, como a ideia do movimento, da repetição, da ação, da colagem e do deslocamento, como se lê:

quando vi a hélice
na semana passada
lembrei de um poema
do drummond chamado
“a morte do avião”

quando vi a hélice
me lembrei da hélice do drummond
furando as nuvens e “caindo na vertical”

eu queria falar sobre *movimento e ação*:
queria pensar em como o deslocamento
da linguagem caso da colagem e da citação
poderia nos levar a ver as coisas de forma
diferente

eu queria falar aqui sobre *movimento*
mas só consigo pensar na hélice que paralisa
(GARCIA, 2017, 81)

Essas conceitos também estão relacionados ao aspecto cinematográfico, haja vista serem recursos utilizados na produção do próprio poema, como é o caso dos movimentos e da ação: a voz narra/vive tanto um deslocamento físico com um deslocamento psicológico; a repetição: mais uma vez a ideia do *loop*, o encontro

frente à hélice, as lembranças e os incômodos que isso lhe gera é repetido frequentemente; a montagem: a sequência das ações que formam a história, mas que necessariamente não obedecem a linearidade dos fatos narrados.

Outrossim, ainda sobre a montagem em Marília, podemos pensar sobre o encontro da realidade com o imaginário. A imagem da hélice apresentada pela poeta nos reporta a sua imaginação, que ao mesmo tempo se alimenta da realidade que está diante de seus olhos. De acordo com Bazin (2018, p. 95), “é preciso que o que é imaginário na tela tenha a densidade espacial do real”, essa densidade é, pois, alcançada pela poeta em suas páginas.

Considerações derradeiras

A poesia de Marília Garcia coloca em xeque o que é poesia, testa possibilidades, faz testes. Acontece junto com outras formas de linguagem e outras formas de arte. Lemos uma poesia imagética que desperta nossos sentidos, entre palavra, som e imagem, os quais são engendrados ao longo de seus versos. Fotografia e cinema passam seu fazer, bem como experiências de viagens e encontros, o que nos permite experimentar aquilo que escreve como quem vê e ouve não só como leitor, mas como quem conhece os bastidores, o avesso da sua produção.

No livro *Câmera lenta* (2017), esse teste é forjado sobretudo pela linguagem cinematográfica, mas também pelos movimentos e acidentes do espaço urbano; pelo barulho e pelo incômodo causado pelas aeronaves; pelos encontros e desencontros; pelo começo e pelo fim. É, pois, uma forma de olhar o mundo e o que acontece rotineiramente ao nosso redor. É sentir a pressa dos grandes centros e decidir percebê-los em câmera lenta. É um modo, enfim, de subverter o tempo.

Somos colocados diante da câmera e através dela observamos às cenas acontecerem pausadas, em movimentos, intercaladas, convergentes, divergentes, mas que de algum modo dialogam. A poesia

de Marília acontece a partir das relações e dos diálogos que podem ser estabelecidos, bem como das tensões entre as diferentes linguagens, sejam estas literárias ou não (REIS, 2015). Desse modo, corroboramos com Silva (2018) ao identificar que o projeto poético de Marília testa as possibilidades e os limites da linguagem poética, ao mesmo tempo em que suscita a participação do leitor nesse projeto.

Há muitas vozes ecoando nesse livro, do eu, do ele, dos objetos, dos acontecimentos, dos lugares. Tudo quer comunicar. Contudo, essa comunicação ocorre não só através da verbalização dos ditos, mas através dos espaços em branco que há nas páginas, das cenas imagéticas expressas nos versos, do som que ecoa.

Os recursos cinematográficos utilizados por Marília Garcia fazem a leitura de *Câmera lenta* (2017) ser densa e profunda. Todavia dessa profundidade emanam significados que enriquecem ainda mais o seu texto, como a repetição (o *loop* temporal); o enquadramento de cenas, que nos permite ler tais trechos com maior atenção e com mais precisão; os movimentos, que nos leva a caminhar por diferentes espaços e ver por diferentes ângulos; e, a montagem, que favorece a construção de narrativas fragmentadas.

Outro recurso empregado pela poeta é o diálogo com diferentes produções cinematográficas, como os filmes *Pierrot le fou* (1965), dirigido por Jean-Luc Godard, do qual extrai cenas para divulgar a publicação do livro *Um teste de resistores* (2016); *Je, tu, il, elle* (1975), da cineasta Chantal Akerman, utilizando cenas em *loop* para realizar a performance do poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”; e *A noite americana* (1973), dirigido por François Truffaut, o qual é referenciado em “noite americana”.

A intermedialidade é uma marca da poesia de Marília Garcia, presumimos que não só em *Câmera lenta* (2017), mas também em outros livros seus, o que nos dá margem para o desdobramentos de outras leituras e estudos futuros, pois há muito o que ser discutido, nessa perspectiva, em seus textos.

Referências

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

FERREIRA, Jailma da Costa. **Movimentos para fora do eu e produção de singularidades na poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres.** 2020. 100f. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2020.

FERREIRA, Jailma da Costa. “Gosto do deslocamento”: espaços urbanos e testes de poesia em Marília Garcia. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 54, n. 52, p. 356-377, dezembro 2020 Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/24609/17601>. Acesso em: 09 jan. 2023.

GARCIA, Marília. **20 poemas para seu walkman.** Rio de Janeiro: 7 Letras; Cosac Naif, 2007.

GARCIA, Marília. **Engano geográfico.** Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores.** 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

GARCIA, Marília. **Paris não tem centro.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

GARCIA, Marília. **Câmera lenta.** São Paulo: Companhia das letras, 2017.

GARCIA, Marília. **Parque das ruínas.** São Paulo: Luna Parque, 2018.

JUSTINO, Luciano. **Poesia, não-poesia, Marília Garcia.** Disponível em: <https://medium.com/objorc/semi%C3%B3tica-negra-c6c2b-2cddc88>. Acesso em: 18 mar. 2021.

MAGALHÃES, Danielle. A poesia como um teste de resistores. **Revista Escrita**, Rio de Janeiro, n. 23, p.160-176, ago. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.escrita.31110> Acesso em: 2 out. 2019.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MIGUELOTE, Carla da Silva. Intermedialidade e efeito cinema na poesia contemporânea. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 88-103, maio 2015. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1974 Acesso em: 04 jul. 2022.

REIS, Julya Tavares. A palavra iminente de Marília Garcia. SEMINÁRIO DOS ALUNOS DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS DA UFF ESTUDOS DE LITERATURA, 6., 2015, Rio de Janeiro. **Estudo de literatura**. Rio de Janeiro: Uff, 2015, p. 283-291. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VISAPPIL-Lit/article/view/369> Acesso em: 30 out. 2019.

REZENDE, Renato. A poesia brasileira contemporânea e sua crítica. In: VIOLA, A. F. (Org.). **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013, p. 121-142.

SILVA, A. C. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema?. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 55, p. 309-323, dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185516> Acesso em: 01 set. 2019.

PROCESSO, CONEXÃO E MOVIMENTO: A MULTIPLICIDADE NO ESPETÁCULO RIZOMA, DE LENINE

Elisabete Borges Agra
elisabeteagra@gmail.com
Luís Adriano M. Costa
luisadriano@gmail.com

Lenine em seu processo de criação

Ao criar o espetáculo *Rizoma* (2022), Lenine propõe uma trajetória em que aparecem as linhas de fuga de uma linguagem rítmica que possibilita a invenção de novas forças, capazes de traçar os vários momentos de sua carreira. *Rizoma* é, sem dúvida, o pensar autoral que significa compreender sua trajetória como aquela que está em pleno atravessamento da palavra de ordem/linear, localizando-se fora das imagens impostas pela maioria e desafiando a própria concepção rítmica, melódica e harmônica. Esse título decide entre os dois pólos do delírio de sua criação.

Todo esse delírio de composição/criação é a marca autoral de abertura de uma fissura para si na história da música nacional. Daí toda sua obra ser “uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias

interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto” (Deleuze, 2011, p. 10).

Com o espetáculo *Rizoma*, Lenine marca um ciclo de vida partido, tal qual uma trajetória de vida nômade com vivência de decomposição e recomposição simultaneamente. Em consequência disso, suas audições e composições não são formas convencionais. Antes, refletem uma estética que revela o percurso do artista, formas destinadas ao seu público marcadas por “[...] figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas” (Deleuze, 2011, p. 53).

É o delírio que as inventa, como processo daquilo vivido e vivenciado no antes e no agora. Retomar alguns dos seus álbuns, como *Olho de Peixe* (1993), *O dia em que faremos contato* (1997), *Na Pressão* (1999), *Falange Canibal* (2002), *In Cité* (2004), *Labiata* (2008), *Chão* (2011), *Carbono* (2015), *Em Trânsito* (2018), faz com que o artista mergulhe em novos movimentos a partir de velhos movimentos. Essas conexões se evidenciam na escolha do repertório, na experiência sonora, no formato, nas parcerias, no encadeamento da sequência das músicas, num movimento que é decalque em relação a toda sua trajetória.

Assim como o conceito rizomático deleuziano sugere outra forma de organização, diferente do pensamento mediado por uma unidade, pois foca na multiplicidade se efetuando como um processo, a ideia desse artigo é identificar esse aspecto também com o retorno dos álbuns anteriores em *Rizoma*, estabelecendo relações com a vida do artista. Daí, afirmarmos que o espetáculo funciona como um processo de ligação das produções anteriores desse cantor e compositor que, compiladas para execução dessa produção, aparece em sua multiplicidade, embora tenha como ponto de partida essa e/ou aquela unidade musical.

Rizoma: conexão entre vida e obra

Em palco, Lenine e seu filho, Bruno Giorgi. Enquanto esse último se reveza entre baixo, bandolim, teclado, samplers e voz, o primeiro se apresenta com seu violão “sujo”, repleto de cordas soltas, marcado pelo estilo singular, rebuscado e percussivo. Como explica o músico, professor e pesquisador pernambucano Jorge Ribbas (2023),

O violão é um instrumento versátil que agrega as inovações desenvolvidas principalmente a partir do final do século XIX, quando ganha a forma que tem hoje. Durante o século XX muitos detalhes foram sendo agregados: cordas melhores, avanços na estrutura física, qualidade das madeiras empregadas no fabrico, desenvolvimento de captação e amplificação e, principalmente, na forma de execução que, por meio das redes de integração humana se globalizaram, permitindo a amalgamação de técnicas, ideias e inovações na forma de executar o instrumento. Lenine é um artista que absorveu essas inovações e construiu uma linguagem técnica de acompanhamento ao violão que lhe confere essa autenticidade, presente em poucos artistas que se diferenciam pela maneira original de incorporar e integrar esses recursos na construção de um estilo único.

Um violão que mistura acordes e notas percussivas, com sonorização e estilo que caracterizam a sua singularidade numa trajetória do instrumento marcada por nomes expressivos, como Anibal Augusto Sardinha, mais conhecido como Garoto, Toninho Horta, Manoel da Conceição - O mão de vaca, Baden Powell, Raphael Rabello, João Bosco e mais recentemente, Yamandu Costa, para citar apenas alguns.

Projetado no fundo do palco, a palavra rizoma aparece em letras grandes, formada por uma linha única que dá nome ao espetáculo. Visualmente, não se sabe onde começa ou termina a palavra, mas a tipologia revela um movimento transversal da extensão das letras que formam a palavra. Eis o espetáculo, como um caminho que revela o diálogo, a multiplicidade que reveste em toda a potencialidade, num movimento de aproximação entre vida e obra.

Em *Rizoma*, as conexões começam com a música *Simples Assim*, presente no álbum *Carbono* (2015). Produzido por Lenine, Júnior Tostoi e Bruno Giorgi, a obra se revela em sua multiplicidade. Engenheiro químico por formação, Lenine extraiu a ideia de alotropia para conceituar o álbum. Alotropia diz respeito a um fenômeno em que o mesmo elemento químico pode dar origem a substâncias simples distintas.

Carbono é isso. Desde a concepção da capa, com um desenho do artista feito a lápis grafite, de autoria do artista plástico João Carlos Lollo, passando pelos parceiros presentes, pela ideia de um álbum conceito, com músicas que são como capítulos de uma obra inteira, como capítulos de um livro. Temos o carbono, assim como o grafite, elementos alotropos, dando origem ao tema do álbum, presentes em títulos das composições que fazem o disco e nas letras das músicas. O carbono, aqui também, adquire uma importância fundamental para a formação da vida e de um ou mais universos.

É dessa junção de elementos que estamos falando. Das tantas parcerias, a exemplo da música *Simples Assim*, com Dudu Falcão, que revela a busca pela simplicidade da vida, nas relações e sentimentos que se estabelecem com o interior e o exterior ao sujeito. “Viver é uma questão de início, meio e fim / Pra quê a solidão, é simples assim / É, eu ando em busca dessa tal simplicidade / É, não deve ser tão complicado assim / É, se eu acredito, é minha verdade / É simples assim”.

Também presente em *Carbono*, a música *Castanho* revela esse processo de autorreferência. Em mais uma parceria, dessa vez inédita com um nome de uma nova geração, Carlos Pousada, a música

reflete o percurso de vida do próprio artista: “Trago no sangue e no sonho / Falar castanho, verde olhar / Fui batizado no fogo / Ouvindo e cantando / Quem bebeu água da fonte / Não vai se perder”.

O trecho reflete um percurso de vida e que continua na estrofe seguinte: “Trago no sonho e no sangue / Motivos para lutar / Ladeiras do divino / E becos da fome / Quem cruzou aquela ponte / Não vai se esquecer”. A letra é de Pousada, mas as relações com a obra de Lenine são perceptíveis. Os termos “fonte” e “ponte” aqui são relacionais e se revelam na obra do artista, na sua vida e no rizoma.

A *Ponte* é passagem reveladora em *Rizoma*. Presente no disco *O dia em faremos contato* (1997), a música é uma parceria com Lula Queiroga, um dos mais constantes parceiros na vida e obra do artista. A música não está na *setlist* fixa do espetáculo, mas aparece ao gosto da ocasião, conforme o tempo, o espaço e o público.

A ponte já se faz no início da música, com um ruído de uma conexão de internet discada, fonte para uma conexão/ponte com outro universo, que se revela entre a tradição e a modernidade, como podemos ver no refrão “Nagô, nagô, na *Golden Gate*”, ou ainda no trecho “Coqueiros varam varandas no *Empire State*”. O jogo de palavras Nagô/na Golden, revela essa relação tradição versus modernidade, com a menção ao nagô, aos coqueiros, em contraponto aos ícones da cultura norte-americana, como a *Golden Gate* e *Empire State*.

Tais aspectos também estão presentes em *Jack Soul Brasileiro*, presente no repertório de *Rizoma*, e que na sua discografia aparece originalmente no disco *Na Pressão* (1999). Ao fazer menção ao paraibano Jackson do Pandeiro, com efeito para o trecho “chiclete eu misturo com banana”, Lenine reforça seus laços com elementos da cultura nacional. “Jack Soul brasileiro / E que som do pandeiro / É certo e tem direção / [...] Eu canto pro rei da levada / Na lei da embolada / Na língua da percussão / A dança mugango dengo / A ginga do mamulengo / O charme dessa nação”.

Com um jogo de palavras ao longo de toda a canção, surgem os elementos caracterizadores dessa nacionalidade, como o pandeiro, a embolada e o mamolengo. Outros aspectos que reforçam essa relação se estabelecem na sequência: “Jack Soul brasileiro / Do tempero, do batuque / Do truque, do picadeiro / E do pandeiro, e do repique / Do pique do funk rock / Do toque da platina / Do samba na passarela / Dessa alma brasileira / Despencando da ladeira / Na zueira da banguela”.

Os regionalismos seguem presentes em *Rizoma*. Também do álbum *O dia em que faremos contato*, a música *Candeeiro Encantado*, parceria com Paulo César Pinheiro, segue abordando esses aspectos e reafirma o espaço geográfico do Nordeste, ao mesmo tempo em que realça a discussão em torno da necessária valorização da região. “Falta o cristão aprender com São Francisco, / Falta tratar o nordeste como o sul, / Falta outra vez / Lampião, trovão, corisco, / Falta feijão / Invés de mandacaru, falei? / Falta a nação / Acender seu candeeiro, / Faltam chegar / Mais Gonzagas lá de Exú”. A letra segue destacando a necessidade de acender a luz da nação, representada pelo candeeiro encantado, com destaque para a menção a Lampião no refrão, personagem icônico do cangaço nordestino. “Falta o Brasil / De Jackson do pandeiro, / Maculêlê, carimbó, / Maracatu / É Lamp, é Lamp, é Lamp... / É Lampião / Meu candeeiro encantado... / Meu candeeiro encantado... / Meu candeeiro encantado...”.

Seguindo esse trajeto em torno da presença da temática mais regional no espetáculo *Rizoma*, surge *Leão do Norte*, um recorte desse traço marcante, mas movente na obra de Lenine. O título da música é uma referência ao brasão de armas de Duarte Coelho, donatário da capitania de Pernambuco, com sua heráldica que estampava um imponente leão.

Sendo mais uma parceria com Paulo César Pinheiro, está no álbum *Olho de Peixe* (1993), produzido por Lenine, Marco Suzano e Denílson Campos. A música apresenta uma vasta lista de elementos próprios da cultura pernambucana, com menções aos festejos populares, a personagens e a nomes como Carlos Pena Filho, João Cabral, Capiba, Luiz Gonzaga, Joaquim Cardoso, Frei Caneca, Mestre

Vitalino e Ariano Suassuna, que apesar de ter nascido na Paraíba, tem uma ligação muito íntima e também de filiação com o estado, diante das influências que recebeu desde que foi morar em Recife, ainda muito jovem. “Sou Macambira de Joaquim Cardoso / Banda de Pife no meio do Canavial / Na noite dos tambores silenciosos / Sou a calunga revelando o Carnaval / Sou a folia que desce lá de Olinda / O homem da meia-noite puxando esse cordão / Sou jangadeiro na festa de Jaboatão”.

Tais elementos são reforçados no refrão, que faz referência ao Estado de Pernambuco, em seu papel histórico na liderança de movimentos libertários, a exemplo da Batalha dos Guararapes, das revoluções dos Mascates e de 1817, além da Insurreição Praieira e da Confederação do Equador. “Eu sou mameluco, sou de Casa Forte / Sou de Pernambuco, eu sou o Leão do Norte / Eu sou mameluco, sou de Casa Forte / Sou de Pernambuco, eu sou o Leão do Norte”.

São conexões com uma parte da sua história refletidas em *Rizoma*, mas que não é um limite para o artista, que em um trecho da sua já citada *A Ponte* sintetiza: “[...] De lá pra cá sem pernoite / De passaporte rasgado”. Lenine transita entre universos diversos, sem rótulos. Um lugar que não cabe numa estante, como evidenciado em mais esse trecho d’*A Ponte*: “A ponte não é de concreto, não é de ferro, não é de cimento / A ponte é até onde vai o meu pensamento / A ponte não é para ir nem pra voltar / A ponte é somente atravessar / Caminhar sobre as águas desse momento”. São versos que nos levam a uma cartografia, decalques de sua trajetória retomada em *Rizoma*, com suas rupturas possíveis, que são recombinadas ao longo de outros tantos processos possíveis, e conexões diversas.

De onde vem e para onde vai a canção

Pernambucano de Recife, Oswaldo Lenine Macedo Pimentel nasceu em 1959. Criado no bairro da Boa Vista, teve sua infância permeada pela música, mas também pelas brincadeiras de buscar caranguejo no manguezal e pegar jacaré nas praias da capital

pernambucana. Cresceu ouvindo as canções que seus pais costumavam ouvir na vitrola, um *ABC A Voz de Ouro*, que dividia a sua atenção entre os discos e as rádios nacionais e estrangeiras. Foi assim que conheceu alguns clássicos da música, além de nomes importantes da música brasileira, como Nelson Gonçalves, Luiz Gonzaga e Ângela Maria, para citar apenas alguns. Aos poucos passou a assimilar um léxico maior desse universo, acessando um repertório que sua irmã costumava ouvir. Daí veio o encontro com os Beatles, Paul Simon, Stevie Wonder, o que lhe foi permitindo uma formação musical mais abrangente, como explica ele próprio no documentário *Lenine – Isto é só o começo* (2013).

Aos 16 anos, veio Led Zeppelin, The Police e outras referências do rock internacional. Seu reencontro com a música brasileira aconteceu com Milton Nascimento e o Clube da Esquina. A partir daí um novo horizonte se abriu. O estudante do terceiro ano de Engenharia Química, que a essa altura já tocava em alguns espaços da cidade, já participava de festivais de música e já tinha tido a experiência em bandas, com *Flor de Cactus* e *Nós & Vós*, estava disposto a deixar Recife e tentar seguir a carreira de músico profissional. À época, São Paulo e Rio de Janeiro se apresentavam como os dois centros culturais mais importantes do país. Lenine foi para terras cariocas. Assim, continuaria perto do mar (Lenine, 2013).

O mar revela ainda outro movimento que integra a vida e a obra do artista, como também se verifica em *Rizoma*. Nesse caso, ganha espaço a temática ambiental, seja quanto à adequação do ser humano nesse ambiente ou e no que diz respeito aos modelos de vida de uma sociedade.

Tubi Tupi, com Carlos Rennó, faz parte de um universo de composições com esse tipo de crítica. A problemática indígena aqui é abordada exatamente pelos desmandos e pelo contínuo descaso das autoridades, evidenciando a violência, a ausência de políticas públicas, o que é feito a partir das menções a nomes indígenas como Galdino, Juruna e Raoni. “Com a imagem do caos / Me projeto futuro sem fim / Pelo espaço num tour sideral / Minhas roupas estampam em cores / A beleza do caos atual / As misérias e mil esplendores /

Do planeta de Neanderthal”. A música é um reposicionamento, uma assimilação de culpa por parte dos brancos quanto aos descasos que acompanham a causa indígena historicamente no país.

Em *Virou Areia*, música presente no álbum *In Cité* (2004), numa parceria com o escritor Bráulio Tavares, esse aspecto é mencionado de modo subliminar e metafórico, já que na letra, tudo se transforma em areia, inclusive as florestas. “Cadê a esfinge de pedra que ficava ali / Virou areia / Cadê a floresta que o mar já avistou dali / Virou areia / Cadê a mulher que esperava o pescador / Virou areia”.

Essa conexão se expande na sua relação com a botânica, interesse que se iniciou através das orquídeas e que hoje se expande para outras famílias de plantas. Lenine mantém um orquidário na região serrana do Rio de Janeiro, onde cultiva mais de 6 mil espécies dessa planta. Uma paixão que se revela, mais uma vez, no seu *Rizoma*. O título do álbum *Labiata* é nome de uma orquídea. A capa do álbum, não por acaso, é uma labiata metalizada, concebida pelos designers Raul Mourão, Theo Carvalho e Fernando Rocha. Desse disco, a música *Martelo Bigorna* está presente em *Rizoma*. Em seu refrão, a música evidencia o trajeto do artista, que saiu de Recife aos 21 anos em busca da consolidação da carreira. “[...] Tanto choro e pranto / A vida dando na cara / Não ofereço a face nem sorriso amarelo / Dentro do meu peito uma vontade bigorna / Um desejo martelo / Tanto desencanto / A vida não te perdoa / Tendo tudo contra e nada me transtorna”. Os versos seguintes “Dentro do meu peito um desejo martelo / Uma vontade bigorna (Uma vontade bigorna)” explicam o desejo e vontade de superação, metaforizada pelo martelo e a bigorna, instrumentos capazes de moldar algo. Nesse caso, o martelo e a bigorna forjam os sonhos do artista, assim como a orquídea de metal presente na capa do disco.

Outro aspecto presente na sua obra, a crítica ou crônica social surge em *Rizoma*. O tempo, o sentido da vida e os dilemas da sociedade estão presentes em *Paciência*, com Dudu Falcão: “Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma / Até quando o corpo pede um pouco mais de alma / A vida não para / Enquanto o tempo

acelera e pede pressa / Eu me recuso faço hora vou na valsa / A vida é tão rara”.

Diante da pressa, do ritmo acelerado da vida e da dificuldade de parar mesmo diante das necessidades da mente e do corpo, o narrador se recusa, segue num outro tempo, num compasso mais pausado, uma valsa, que em seu ritmo ternário segue mais lentamente, em par, num convite a viver o presente. Nessa crônica social, o narrador reflete ainda sobre a pressão, sobre as expectativas diversas, sugerindo fingir ter paciência diante do fluxo dinâmico e incontrolável da vida.

Lenine é um cronista do cotidiano. Em *Relampiano*, parceria com Paulinho Moska, se revela a tragédia de tantas famílias em meio ao caos da cidade. O protagonista Neném cresce em meio às malhas de concreto, sem as condições ideais que qualquer criança necessita para seu desenvolvimento.

O trecho “Tá relampiano, cadê neném? / Tá vendendo drops no sinal pra alguém” revela a problemática de tantas cidades brasileiras. Crianças expostas a todos os riscos nos sinais de trânsito, grande parte das vezes conduzidas pelos próprios pais para que possam ajudar na renda familiar. “Todo dia é dia, toda hora é hora / Neném não demora pra se levantar / [...] E o caçula chora pra se acostumar / Com a vida lá de fora do barraco / Hai que endurecer um coração tão fraco”. / Pra vencer o medo do trovão / Sua vida aponta a contramão”. Neném e tantas crianças brasileiras seguem no sentido contrário, crescendo em meio a violência das cidades, privadas do básico e essencial para viverem dignamente.

O mar volta ao espetáculo *Rizoma* de Lenine. Na música *De onde vem a canção*, presente em *Chão* (2011), álbum de inéditas, escritas em parceria com Lula Queiroga, Carlos Rennó e Ivan Santos, com arranjos produzidos com Bruno Giorgi e o guitarrista Jr Tostoi. Na música, o mar é subjetividade, aparece através de uma suposta onda, que é som, que é uma nota, um ruído até para lembrar do violão trastejado de Lenine. A música parte da pergunta-título: afinal, de onde vem a canção, para onde vai diante das infinitas

possibilidades de criação? “De onde vem a canção / Quando do céu despenca / Quando já nasce pronta / Quando o vento é que inventa / [...] Quando se materializa / No instante que se encanta / Do nada se concretiza / E pra onde vai a canção / Quando finda a melodia / Onde a onda se propaga [...]”. Nesse álbum, ganha destaque a capa do disco, em que o artista aparece deitado, com seu neto deitado de braços sobre seu peito. É mais uma entre tantas conexões do que representa esse rizoma, sempre um passeio entre vida e obra.

O mar continua em *A Rede*, também do álbum *Na Pressão*, em mais uma das tantas parcerias com Lula Queiroga. “Nenhum aquário é maior do que o mar / Mas o mar espelhado em seus olhos / Maior, me causa um efeito / De concha no ouvido, barulho de mar / Pipoco de onda, ribombo de espuma e sal / [...] Se a rede é maior do que o meu amor / Não tem quem me prove”. Na música, o mar surge como elemento central, mas potencializado por um olhar, que ganha múltiplos significados a partir da possibilidade dos afetos.

Mas, numa referência literal, o trecho do refrão “Eu caio na rede / Não tem quem não caia / Eu caio na rede / Não tem quem não caia / Eu caio na rede / Não tem quem não caia” se traduz em uma relação direta com produtor do álbum, Tom Capone, falecido em 2004, que em um dos encontros para a produção do disco, aguardava Lenine deitado numa rede. Lenine chegou atrasado, ouviu o ruído causado pelo balanço da rede e fez o registro sonoro que se faz presente durante toda a música.

A rede é também tudo que alcança essa relação rizomática entre a vida e a obra do artista. As parcerias são uma tônica na sua trajetória e refletem esse percurso de vida. Lenine deixou Recife para morar no Rio de Janeiro no início dos anos 80 para participar de um festival de música. Ali ele começou a fortalecer esse senso de coletividade, que é celebrado nas suas letras, como se revela nos trechos da já citada *Castanho*. “O que eu sou / Eu sou em par / Não cheguei / Não cheguei sozinho / Canções da minha dor / Canções do meu pesar / Canções do meu amor / Canções do meu amar”. O refrão da música diz muito sobre sua trajetória de encontros, sempre permeada por parceiros. Alguns mais frequentes e aqui

já mencionados, como Lula Queiroga, Dudu Falcão, Carlos Rennó, Paulo César Pinheiro, Bráulio Tavares e Ivan Santos. Outros menos frequentes, mas que revelam esse processo na sua obra, como Siba, Arnaldo Antunes, Naná Vasconcelos, Dominginhos, Pedro Sá, entre tantos outros.

O movimento do fora em *Rizoma*

O espetáculo em si marca um momento múltiplo que rompe com a própria origem de suas composições para inserir novos tempos, novos espaços, novas leituras, inclusive de seu próprio fazer artístico. É um processo de singularização que marca seu dever compositor. É uma nova forma de reestabelecer conexões com seu passado musical e ao mesmo tempo, acoplar o novo a esse produto artístico “pronto” e sempre inacabado. Sentir o trajeto de seus discos sem estabelecer raízes, por isso, do rizoma, é abrir o campo do fazer artístico às várias formas de inserção da obra de arte.

Esse show dá continuidade também à fusão do compositor e do produtor numa só pessoa, algo iniciado no já citado álbum *Olho de Peixe*. É o desvio do eu para o ele. Quem produz também compõe e ao mesmo tempo interage com o público de modo que o espetáculo vira uma cadeia de elos entre público, produção e artista. O palco é dividido entre todos. O show não é do artista apenas, mas de todos que constituem o rizoma, essa ramificação sem raízes, sem começo, meio nem fim, esse intermezzo. “As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação”, a obra de arte “só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (Deleuze, 2011, p. 13).

Lenine consegue negar esse Eu e entregar o seu show, ou melhor, o conjunto de sua obra ao outro, e é por isso que este espetáculo é o espetáculo com a participação dos outros; um show rizomático que não se origina no compositor, tampouco no produtor e nem se resume ao conjunto das composições, mas a soma de tudo isso sem que se aponte onde tudo isso começou e onde tudo isso irá

terminar. O espetáculo permanece se desterritorializando e reterritorializando e isso irá depender de os autores que estarão na hora em que cada show se realizará.

Pensar o entre (Deleuze; Guattari, 1992) é negar as noções essencialistas, na medida em que se insere, no lugar do verbo ser, a conjunção 'e'. O entre é o espaço fronteiro, um ponto intervalar que está entre um e o outro. Pensar no espetáculo rizoma a partir disto significa problematizá-lo justamente no que se refere a este encontro entre o produzir e ao mesmo tempo ser a atração do show, aquele que abre a cena e ao mesmo tempo monta a cena, acompanhando seus movimentos, buscando entradas e saídas múltiplas.

Como diria Deleuze, retomar o conjunto da obra pressupõe a compreensão que seus discos englobam seu próprio lado de fora, e esse fora não reside além da obra ou em outro lugar, mas ele se encontra dentro dela mesma, explorando suas pontas de desterritorialização. Assim, o retorno da obra compilado no espetáculo *Rizoma* é entendido, nesse sentido, como a perda da estagnidade.

Retornar a obra é sair da situação estática para, a partir do mesmo objeto, traçar novos itinerários e fazer ressignificar esse objeto dando-lhe múltiplas possibilidades de interação entre obra e público, público e produtor e compositor.

Dessa maneira, o movimento do fora revestimento do caos da imprevisibilidade do show *Rizoma* acopla à obra de Lenine a produção de novas sonoridades através do uso de seu violão percussivo e de vozes com processos de programações eletrônicas executadas ao vivo, tendo ainda a caracterização por ambiências e texturas diferentes.

Ao agenciar o referido espetáculo, produtor e produção envolvem o conjunto da obra em diversas dimensões, onde a cada nova conexão, seja melódica, rítmica ou harmônica, ou mesmo a partir de instrumentos, essas dimensões se transformam em múltiplas formas de entender como aquele objeto outrora foi encarado. Se antes, era de uma maneira, agora se tem a oportunidade de ser lido e compreendido de várias formas a partir das múltiplas conexões

promovidas por esse agenciamento: “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 30).

Parece-nos que esse show cresce à medida que se descentra, conectando-se de modo heterogêneo. Assim, qualquer música ali tocada liga-se a uma imagem, um som, um cenário, e promove um objeto descentrado distinto daquele som primeiro ou que foi o ponto de partida. Esse percurso musical não admite regras estabelecidas, tampouco crescimento vertical, contudo horizontal para abarcar todas as ramificações presentes naquele espaço heterogêneo por natureza.

Rizoma é múltiplo, atravessa seus objetos alterando-os. Esse mesmo som ou música pode ser rompido em qualquer momento de sua execução sem ser eliminado. Ao contrário, ele fornece vários caminhos por meio dessas rupturas, operando como ramificações diversas. Esse contraponto entre algumas melodias, por exemplo, é obrigado a se modificar conforme suas interrupções e constituir a música em seus constituintes. Como o rizoma (Deleuze, 2010, p. 83), esse espetáculo é composto de coisas mais diversas e tem a potência de desenraizar os álbuns anteriores.

É o esforço de pensar a multiplicidade sem partir da unidade nem encerrá-la em uma totalidade. É a destituição do fundamento, descentramento completo do pensamento sobre o plano de imanência. Se o desejo é uma linha intensiva, então a vida está bem melhor representada no rizoma: tecido feito de múltiplos encontros heterogêneos e disruptivos.

Nessa cartografia, *Rizoma* ainda revela uma expectativa do devir Lenine, em sua multiplicidade artística. A música inédita *Confia em mim*, incorporada ao repertório do espetáculo, em mais uma parceria com Dudu Falcão, aponta para esse sentido de

conexão que reflete a obra do artista. O rizoma não termina. Não tem começo, nem fim. Ele se refaz em cada espaço, com cada nova entrada/saída, se refazendo, se recompondo, num constante devir. Como diz o trecho da letra, “Viver é confiar no vento / Antes de aprender a voar”.

O espetáculo (não) termina. O rizoma continua...

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. Ed. 3 Campinas, SP: Papirus, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo, Editora 34. 2010.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: brasiliense, 2011.

LENINE. **Olho de Peixe**. Rio de Janeiro: Casa 9, p. 1993. 1 CD.

LENINE. **O dia em que faremos contato**. Barueri: BMG Brasil Ltda, p. 1997. 1 CD

LENINE. **Na Pressão**. Rio de Janeiro: Sony Music, p. 1999. 1 CD.

LENINE. **Falange Canibal**. Barueri: BMG Brasil, p. 2003. 1 CD.

LENINE. **In Cité**. Rio de Janeiro: Casa 9, p. 2004. 1 CD.

LENINE. **Labiata**. Rio de Janeiro: Casa 9, p. 2008. 1 CD.

LENINE. **Chão**. Rio de Janeiro: LK Entretenimento, p. 2011. 1 CD

LENINE. **Carbono**. Rio de Janeiro: Casa 9, p. 2015. 1 CD.

LENINE. **Em trânsito**. Rio de Janeiro: Casa 9, p. 2018. 1 CD.

LENINE - Isto é só o começo. Direção: Bruno Levinson. Produção: Letícia Pires. Musicalidade, 2013. 53'37".

RIBBAS, Jorge. **Sobre o violão de Lenine**. Campina Grande, 11 nov. 2023. Entrevista exclusiva concedida na Escola de Música Musidom para os autores deste trabalho.

Palimpsestos

OS REFLEXOS DE ALGUNS MITOS NOS CONTOS AS TRÊS IRMÃS E A SAIA ALMARROTADA DE MIA COUTO

Anderlane Fernandes de Lima PPGLI/UEPB
anderlane.lima@aluno.uepb.edu.br

Introdução

A pluralidade das culturas na atualidade provém da interação das mais variadas culturas no decorrer dos tempos, são costumes, memórias, crenças, valores que se esbarram, interagem e se reformulam, por vezes naturalmente, em outros momentos por imposição. É o que observamos na formação cultural de países como Moçambique, uma cultura construída e porque não dizer em reconstrução, reflexo das trocas culturais entre os diversos grupos étnicos existentes naquele país e os europeus, bem como os fatos e acontecimentos históricos que marcaram essa nação.

Pensando nessa formação cultural ao longo do tempo, podemos pensar a construção cultural moçambicana em dois momentos bem distintos da história não apenas desse país, mas também de todo o continente africano. Primeiramente, a partir da Diáspora e as relações culturais existentes entre as mais variadas etnias e tempos depois a partir da colonização portuguesa, período em que a cultura europeia foi difundida, imposta e incorporada.

São foco desta análise dois contos de Mía Couto, a saber: *As três irmãs* e *A saia almarrotada*. As narrativas estudadas apresentam muito desse entrecruzamento cultural, mas mais do que isso, essas narrativas apresentam um país e suas nuances, revelam a identidade cultural moçambicana em construção. Nesse sentido, percebemos que essa identidade é forjada na tradição, na ancestralidade, nos traços e patrimônio pré e pós coloniais, sobretudo em como esses aspectos interagem nas relações contemporâneas.

Sobre essas relações entre história, mito e literatura, Carmem Lúcia Tindó diz que a literatura africana da atualidade permite “ler, nos interstícios do discurso literário, os mitos e a história de seus países, nos quais, realidade e fantasia, devido às crenças populares tradicionais, se encontram mescladas” (apud BIDINOTO, 2004, p. 42). Trata-se do conjunto de conceitos, memória e símbolos da sociedade moçambicana, suas convicções, hábitos culturais e crenças na formação identitária de um país que olha para o seu passado e história, revisita e dialoga com a memória do seu povo, com os mitos e com as práticas culturais.

Mircea Eliade afirma que “Mito é a história verdadeira, narrativa extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 2002, p.7). Por essa afirmação depreende-se que a narrativa mítica, ao contrário do que muitos ainda pensam, não é uma fábula, visto que a narrativa mítica desempenha um papel social, é ponto de direcionamento e consulta para as ações humanas, pois versa sobre a origem das coisas e discorre acerca dos fatos relevantes e decisivos do humano enquanto ser atuante no mundo. Eliade ainda estabelece uma relação entre história e mito, percebendo na primeira um aspecto linear e no segundo, uma essência mais livre, que não se restringe a um tempo em específico e que possibilita que o homem revise e reformule essas narrativas, preservando-as ao longo dos tempos.

Com a psicanálise, o mito volta a desempenhar um papel de maior relevância, Freud principia as análises sobre o imaginário em seus estudos acerca do inconsciente. Assim, o médico austríaco, por meio da análise dos sonhos de seus pacientes, identifica

demonstrações de acontecimentos já retratados nos mitos. É como se aquilo atribuído ao fruto da imaginação, fosse, na verdade, o pensamento mítico presente no inconsciente do ser humano. Nesse sentido, Joseph Campbell fala sobre o caráter de absorção da consciência humana, capaz de armazenar os mistérios do universo através de figuras atemporais apesar dos diferentes costumes e culturas que permeiam as sociedades ao longo do tempo.

O mito surge como resposta àquilo que a razão não consegue compreender, nem explicar, o mito é a narrativa de um evento marcado por um fato inexplicável e decisivo no caráter existencial da condição humana, capaz de justificar seus pensamentos e ações no decorrer do tempo, é o que observamos em cada sociedade, por mais particular que seja as suas crenças, valores e culturas, uma percepção única de um mito coletivo devido o seu aspecto transcendental ao longo da história. E assim o mito está presente em várias particularidades de uma sociedade, da religião à organização familiar.

Francisco Noa observa nas personagens de Mía Couto um caminho marcado pelo “recorrente diálogo entre as personagens, os espaços (físicos, psicológicos, individuais e coletivos) e os tempos (subjetivos, privados, históricos e míticos)” (NOA, 2005, p. 155-6). Por meio desse cenário, o escritor moçambicano evidencia a multiculturalidade enquanto aspecto presente em suas narrativas e traço identitário de Moçambique. São nos diálogos entre as personagens, no espaço histórico social representado e nos mitos que transitam naquela sociedade que os acontecimentos que circundam as mulheres retratadas são motivados.

Ao falar da importância dos mitos em sua literatura, o próprio Mía Couto faz a seguinte explicação:

Pode existir a ideia que sendo da África estarei mais propenso a beber dessas lendas. Eu acho que não sou mais ou menos permeável a um imaginário que percorre todos os países do mundo, todas as culturas e civilizações. O

que pode suceder é que a África assume mais essa outra racionalidade, não sente que a deve esconder. Mas todos os outros continentes produzem e reproduzem mitos, tradições e expressões da oralidade que alimentam a literatura porque nos sugerem que podem haver leituras diversas de um mundo que, apesar da aparência, é bem plural (COUTO, 2012, p. 1).

Os mitos

Totem e Tabu

Totem e Tabu é um texto escrito por Sigmund Freud no ano de 1913, um artigo no qual o psicanalista fala do pai mítico, retomando o pai do povo originário abordado por Charles Darwin, uma vez que o mito do pai totêmico revela a impetuosidade e ciúmes desse pai. Nesse sentido, a organização totêmica representa a imposição da lei.

Moreira (2004) retrata o totem na figura de um animal que determina as obrigações e garantias do grupo em si e em sua interação com outros grupos, o tabu por sua vez é oriundo do totem e revela tudo aquilo que não é permitido.

Freud, em seus estudos, observa como os povos aborígenes se organizam e percebe a presença de uma organização que regula as ações e associações existentes entre os integrantes da tribo, trata-se do composto totêmico, que consiste na subdivisão dos membros, dessa tribo ou de uma sociedade, em clãs, cabendo ao totem a função de organização de seu clã, assim, cada clã teria um totem que seria visto como sagrado.

Freud levanta ainda as principais interdições advindas do tabu, e as coloca como leis fundamentais do totemismo. São elas: não ter relações sexuais com o sexo posto do mesmo grupo (clã) totêmico e não matar o ser totêmico. Ainda de acordo com Freud, tais proibições ocorrem por haver o desejo, mesmo que inconscientemente,

de realizar essas ações proibitivas, dessa forma, a não obediência de forma consciente deve ser coibida, para que a convivência em sociedade não seja abalada. Neste sentido, diante de uma transgressão, os integrantes de um clã devem se vingar do transgressor a fim de que a transgressão não seja repetida por ele ou por outro e a sociedade acabe dissolvida.

Freud percebe um caráter incerto dos sentimentos, marcados por ambiguidade e contradições, demonstrando deleite em ambos os pólos do clã. De modo que, diante de uma ação motivada por certos desejos, o agente sente-se condenado, primeiramente pela própria consciência moral que revela uma ambivalência de sentimentos ora inconsciente de suas atitudes ora consciente e nesses momentos de consciência o sujeito sente a angústia da condenação. Ao transgressor, muito provavelmente recairão algumas punições que pode ser uma doença grave ou até mesmo a morte, em ambos os casos, pode inclusive ocorrer castigos aplicados pela coletividade. Se de um lado houve o desejo do transgressor, do outro, revela-se o desejo de vingança da sociedade pela transgressão cometida.

O mito utilizado e estudado por Freud seria o marco de transição entre o regime arcaico e o estado seguinte. Em um primeiro momento dessa transição, observamos que a lei era instituída pela força:

Uma horda primitiva dominada por um macho que gozava de um monopólio sexual absoluto, possuía todas as fêmeas ao mesmo tempo e impedia o acesso dos demais machos a elas. Puro gozo, frustrava o desejo dos filhos por suas mães e irmãs, submetendo todos à sua lei, imposta pela força (KOLTAL, p.47, 2010).

Em um segundo momento dessa transição, nos deparamos com a revolta dos filhos contra a tirania do pai que culmina com o assassinato deste, assim, movidos pelos sentimentos de insatisfação e frustração os filhos acabam por matar o seu opressor, aquele

a quem eles, ao mesmo tempo, destinavam o seu amor e ódio. Esse assassinato realizado de forma coletiva os tira da submissão e jugo impostos e é o marco fundamental entre a sociedade arcaica e uma sociedade mais estruturada, consolidando, efetivamente o estado de direito.

Há de se falar ainda em um terceiro momento, no qual, mesmo após o assassinato do pai devido a sua tirania, os filhos continuam a cumprir com as determinações pelo pai impostas, a morte deste não lhe tirou a autoridade, muito pelo contrário, a autoridade e poder do pai parecem terem sido reforçados. O que mudou foi que o cumprimento das determinações já não se dava devido à imposição, mas pela percepção de sua necessidade para uma sociedade organizada.

Caim e Abel

O mito de Caim e Abel revela o desejo inerente à condição humana de ser desejado, neste mito nos deparamos no primeiro livro da Bíblia com a história de dois irmãos, um era pastor de ovelhas e o outro um agricultor, ambos oferecem uma oferta ao Senhor, contudo um teve a sua oferta aceita enquanto o outro não, e tal fato provoca a ira daquele que teve a sua oferta rejeitada.

Passado algum tempo, Caim trouxe do fruto da terra uma oferta ao Senhor.

Abel, por sua vez, trouxe as partes gordas das primeiras crias do seu rebanho. O Senhor aceitou com agrado Abel e sua oferta, mas não aceitou Caim e sua oferta. Por isso Caim se enfureceu e o seu rosto se transtornou.” (Bíblia Sagrada - Gn. 4: 3-5)

O mito de Caim e Abel revela também a primeira comunicação entre seres humanos, uma comunicação no sentido horizontal,

de igual para igual, uma vez que antes desse mito, a comunicação se dava entre o ser humano e Deus, uma comunicação exclusivamente vertical. “Disse, porém, Caim a seu irmão Abel: [Vamos para o campo]. Quando estavam lá, Caim atacou seu irmão Abel e o matou.” (Gn 4.8.) Assim, junto com a primeira comunicação horizontal acontece também a primeira morte.

Westheller em seu artigo *Entre Abel e Caim: comunicação teológica na América Latina*, afirma que: “o diálogo é a possibilidade do impossível, é poder realizar o ato que a nega. O começo do diálogo impossibilita sua realização.” E nos traz a reflexão sobre como terminaria essa história se um diálogo tivesse sido instaurado entre os dois irmãos. Caim não soube lidar com o sentimento de rejeição, antes queria sentir-se desejado, reconhecido e ter a sua oferta aceita, esse mito é a narrativa instauradora da condição paradoxal do ser humano, visto que quando o desejo de ser desejado não é atendido, o ser humano revela-se violento.

Fazendo, mais uma vez, uso das palavras de Westheller:

O mito javista dos irmãos que se defrontam, motivo repetido em inúmeras culturas e povos, é ao mesmo tempo um veredito sobre a condição humana, sobre sua trágica comunicabilidade, como também é a narrativa que nos adverte sobre esta mesma tragédia. Conta-nos uma história primordial que revela a própria insanidade do presente, de toda tentativa de comunicação. O mito nos torna cúmplices. Nele somos simultaneamente a vítima e o assassino, simultaneamente Abel e Caim (Westheller, p.4).

Jó

O mito de Jó está presente nas escrituras sagradas e narra a vida de um homem de nome Jó, reconhecido por sua integridade e justiça e que enfrenta as mais diversas ordens de sofrimento sem nada reclamar, no mito de Jó nos deparamos com o sofrimento do justo.

Enfermidade, solidão, abandono, a condição humana e a divindade são alguns dos aspectos presentes nessa narrativa dramática e mítica da Bíblia. O personagem de Jó é descrito na Bíblia como um homem justo, temente a Deus, rico e rodeado pela família e amigos, até que é atingido pelas provações, sendo a primeira delas a perda dos seus bens e filhos, em seguida a sua saúde foi atacada e Jó tem o seu corpo coberto por feridas, diante dessas provações a sua esposa diz para ele amaldiçoar a Deus e morrer, e Jó dá-lhe a seguinte resposta: “Você fala como uma insensata. Aceitaremos o bem dado por Deus, e não o mal?” (Jó 2:10a), tal passagem bíblica se encerra com a seguinte afirmação: “Em tudo isso Jó não pecou com seus lábios.” (Jó 2:10b) Jó em nenhum momento reclamou.

Diante de tantos sofrimentos, os amigos de Jó levantam a hipótese de o sofrimento ocorrer em decorrência de um castigo que visa educar e purificar o pecador devido as suas transgressões, nesse momento percebemos que a honra de Jó também foi atacada e a Jó cabe apenas se afirmar inocente e clamar de forma incessante a Deus.

A figura de Jó não busca revelar um ser sobrenatural, muito pelo contrário, busca revelar toda a sua natureza humana, um exemplo e modelo a ser seguido, que não reclama nem blasfema diante dos sofrimentos da vida, antes os aceita e se resigna.

Os contos

Em *As três irmãs* nos deparamos com três mulheres, Gilda, Flornela e Evelina, que desde a infância foram separadas de tudo e do convívio de todos pelo próprio pai, um viúvo de nome Rosaldo, essas irmãs foram privadas de socializarem com outras pessoas e mais do que isso, foram privadas de fazerem as suas escolhas, de viverem as suas vidas mesmo quando se tornaram adultas, era Rosaldo quem determinava o que elas viveriam. Cada uma dessas mulheres era incumbida de um afazer, competia a Evelina se encarregar dos bordados, enquanto Gilda se dedicava às palavras, a

compor versos e Flornela à cozinha. Em nenhuma foi despertado o sentimento de vaidade, do cuidar-se, foram privadas de qualquer tipo de convívio social, tiveram seus sonhos e voz silenciados até que a chegada de um “formoso jovem” as desperta para a vida, para os sonhos, para as possibilidades, contudo, até nesse momento, o pai se mostra controlador e aborda o rapaz o proibindo de qualquer aproximação das suas filhas. A história acaba de maneira inesperada, visto que Rosaldo e o jovem são flagrados aos beijos por Gilda, Flornela e Evelina. É nesse momento que todo o sentimento de revolta toma conta das irmãs, e somos conduzido a compreender que elas matam o próprio pai, bem como o jovem forasteiro.

No que se refere ao conto *A saia almarrotada*, Mia Couto nos apresenta Miúda uma jovem que por meio de um monólogo expõe as suas dores e lamenta a vida que tinha bem como o que poderia ter vivido, essa jovem “Mais que o dia seguinte, esperava pela vida seguinte” (Couto, 2009, p. 20). Miúda é órfã de mãe e cresceu debaixo da educação e valores passados pelo pai e pelo tio em um espaço onde ela era “a única menina entre a filharada”.

Ao longo da narrativa, percebemos o quanto essa jovem é marginalizada e esquecida pelos seus ao ponto de, até mesmo na hora da refeição, seus familiares precisarem ser lembrados de deixar um pouco de comida para ela. Excluída do próprio grupo social, Miúda se colocava aquém das outras mulheres, ela se “apurava invisível”, enquanto as mulheres da vila, cantavam, iam a bailes, sonhavam, viviam, a jovem protagonista do conto se escondia, se trancava e sonhava apenas com a chegada de um “aprincessado”.

Antes mesmo de lermos a primeira linha do conto, conseguimos perceber que grandes reflexões sobre a figura feminina serão suscitadas, uma vez que o título da narrativa já nos provoca e inquieta de forma profunda. *A saia almarrotada*, temos uma alusão a uma peça de roupa comumente usada por mulheres e a palavra almarrotada que nos remete às palavras alma e amarrotada, neste sentido, conseguimos perceber que a narrativa retrata uma mulher com a alma machucada, ponto que vai se confirmando a medida que avançamos na leitura.

Traços do patriarcado enraizado na família de Miúda e em seu próprio ser são revelados nessa narrativa, nos deparamos com uma jovem criada para cuidar dos homens da casa, que tinha suas vontades e sonhos silenciados e anulados e que obedecia todas as determinações do seu pai, mas que em alguns momentos nos revela uma inquietude, nos revela ser resistência, como por exemplo diante da ordem que recebera do pai em queimar a saia que ganhara do tio, Miúda não obedece e enterra a peça.

Analisando os dois contos de Mia Couto nos deparamos nessas narrativas com manifestações e reflexos dos mitos descritos neste artigo, são nas personagens dos contos *A saia almarrotada* e *As três irmãs*, por meio de seus movimentos, relações e diálogos com os outros e com elas mesmas que percebemos esse elo entre literatura e mito.

Observando o conto *As três irmãs*, encontramos muito do mito *Totem e Tabu*, a começar pela instauração das leis, as determinações, obrigações e pelas proibições por parte daquele que representa a figura do Totem, o pai Rosaldo. A família mais parece um clã e se no mito *Totem e Tabu* cada clã teria uma totem que seria visto como sagrado, no clã de Rosaldo e suas filhas, onde há apenas um homem e três mulheres, todas submissas e reguladas por ele, o pai era esse ser sagrado.

Outro ponto interessante e que faz alusão a esse mito diz respeito à morte do pai causada pelas próprias filhas que teriam se revoltado contra a sua tirania. Assim, na figura do pai vemos a representação do desejo e enquanto as jovens irmãs revelam o desejo de vingança, talvez o primeiro desejo que elas saciaram. Ao matarem o próprio pai, nos deparamos com um crime, assim como no mito Totem e Tabu, coletivo e a única forma de se verem livres da opressão e castração que lhes eram impostas.

Esse mesmo trecho e desfecho do conto, remete-nos também ao Mito de Caim e Abel, uma vez que, assim como Caim, tudo o que as três irmãs queriam era ser desejadas e diante o fato de não o serem, a violência é instaurada e o crime acontece. Assim como no

mito mencionado, percebemos que ao não terem o seu anseio atendido, Gilda, Flornela e Evelina, irmãs tão submissas e resignadas, revelam-se violetas ao ponto de matarem o objeto do desejo e o opressor.

Outro aspecto que chama a atenção e remete ao mito de Caim e Abel, diz respeito à comunicação vertical entre as três irmãs diante do fato que lhe desperta a violência: o beijo entre seu pai, Rosaldo, e o jovem visitante. O conto nos diz que: “Estrelas e espantos brilharam nos olhos das três irmãs, nas mãos que se apertaram em secreta congeminação de vingança.” (COUTO, p.13), observamos uma comunicação vertical e não verbalizada, “nas mãos que se apertaram em secreta congeminação de vingança” revela uma cumplicidade entre as três irmãs diante do crime que estavam prestes a cometer.

Recorrendo a Westheller que diz que: “A vitória da comunicação horizontal está na imposição do silêncio e da linguagem inarticulada como regra” (Westheller, p.272), percebemos que o silêncio que lhes fora por tanto tempo imposto diante da opressão que viviam, não impediu que a cumplicidade e o reconhecimento enquanto vítimas fossem compartilhados. No conto *As três irmãs* a comunicação horizontal acontecia no silêncio, no apertar das mãos, como o subtítulo do conto diz, eram “Três por todas e todas por nenhum”.

Em relação ao conto *A saia almarrotada*, percebemos muito do mito de Jó, Miúda, a personagem principal do conto, tem a sua vida marcada pelo sofrimento e pelo silêncio ante esse sofrimento e em ambas as narrativas, nos deparamos com personagens resignados, nem Jó nem Miúda reclama ou se indigna.

Ainda no que concerne ao conto *A saia almarrotada* e os possíveis reflexos dos mitos apresentados, percebemos que assim como em Totem e Tabu, a ausência do pai não concede autonomia nem liberdade a Miúda, essa jovem ainda se vê presa ao pai opressor, ao ponto de aguardar a autorização para viver, mesmo estando esse opressor, morto. “E pergunto: posso agora, meu pai, agora que eu

já tenho mais ruga que pregas tem esse vestido, posso agora me embelezar de vaidades? Fico à espera de sua autorização...” (COUTO, p.32). Assim como no mito totêmico que os filhos continuam a obedecer às determinações pelo pai impostas, em *A saia almarrotada* Miúda também sujeita-se aos decretos do pai morto.

Considerações finais

Nos textos estudados, o escritor moçambicano entrecruza a literatura com a história de Moçambique e os mitos que fazem parte da cultura desse país. Através dos contos *As três irmãs* e *A saia almarrotada* Mia Couto denuncia um cenário sociocultural que silencia e oprime as mulheres moçambicanas.

Os contos nos permitem mergulhar nas almas silenciadas e destinadas ao esquecimento devido à constante repressão por parte daqueles vistos pela sociedade como os detentores da voz, do saber e do poder. Os mitos por sua vez nos permitem encontrar respostas para algumas práticas e questões sociais, por meio dos mitos, podemos refletir sobre os profundos e complexos aspectos que perpassam pela sociedade ao longo dos tempos.

Observamos em nossa análise que a percepção de totem e tabu perpassa os contos estudados no que tange aspectos como proibição, transgressão e conformidade, questões de identidade e normas culturais são refletidas nas relações entre indivíduo e sociedade revelando as complexidades dessas relações.

No que se refere ao mito de Caim e Abel e *As três irmãs*, temas como rivalidade, ciúmes, violência e a natureza humana nos permitem estabelecer os diálogos apresentados e refletir sobre pontos inerentes à condição humana, a moralidade e o conflito.

No mito de Jó, nos deparamos com a figura de Jó, não se trata de um ser sobrenatural, muito pelo contrário, é um ser que revela toda a sua natureza humana, um exemplo e modelo a ser seguido, que não reclama nem blasfema diante dos sofrimentos da vida, antes os aceita e se resigna. Uma narrativa mítica que ecoa ao longo

da história na sociedade por meio de aspectos como propósito de vida e submissão.

É na literatura que o mito ganha continuidade, mesmo passando por transformações e releituras devido às interferências culturais sofridas ao longo da história e sociedades, o mito trata de dilemas éticos, de conflitos internos, se perpetua, transita entre tradições, explica e mostra saídas para aquilo que a razão humana não é capaz. Mito e literatura estabelecem uma relação profunda, enriquecedora, multifacetada, potente em sua essência.

Referências

BIDINOTO, A. **História e mito em cada homem é uma raça**, de Mia Couto. Dissertação de Mestrado. Apresentada à Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2004.

COUTO, M. **O fio das missangas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

COUTO, M. **Retrata o drama das mulheres rurais de Moçambique**. UOL Entretenimento, São Paulo, 05 de novembro de 2012. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2012/11/05/no-livro-a-confissao-da-leoa-mia-couto-retrata-o-drama-das-mulheres-rurais-de-mocambique.htm> Acesso em: 07/10/2020.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FREUD, S. **Totem e Tabu e Outros Trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

KOLTAL, C. **Totem e Tabu: Um mito freudiano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LIMA, A. F. **As vozes das mulheres em três contos de Mia Couto**. 2021. 102 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura

e Interculturalidade - PPGLI).- Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021.

LIMA, A. F. **O sagrado nos contos as três irmãs e a saia almarotada de mia couto**. Anais do I Seminário Nacional do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas... Campina Grande: Realize Editora, 2023. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/91891>>. Acesso em: 13/10/2023 08:46

MARQUES, C. E. **O livro de Jó**. Anuário de Literatura (UFSC) Florianópolis, v.4, p.223 – 235, 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5293> Acessado em 07/10/2020.

MOREIRA, J. O. Édipo em Freud: O movimento de uma teoria. Psicologa em Estudo, Maringá, v. 9, n.2, p. 219-227, 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722004000200008 Acesso em 08/10/2020.

RODRIGUES, M. H. **Totem e Tabu: uma contribuição da psicanálise para a etnologia**. Sapere Aude, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p.309-312 – 2º semestre 2013 – ISSN 2177-6342

WESTHELLE, V. **Entre Abel e Caim: comunicação teológica na América Latina**. Estudos Teológicos, , São Leopoldo, n. 3, ano 32, 1992.

ÉTICA E POLÍTICA NO ARCO GUERRA CIVIL, DA MARVEL: A ATUAÇÃO DOS PERSONAGENS SECUNDÁRIOS

Bruno Santos Melo
bsantosletras@gmail.com

História em quadrinhos, política e o espaço do personagem secundário

O universo Marvel pode ser observado como um riquíssimo espaço verbo-visual que denota temáticas que não se encerram na arte gráfica, mas apontam para um leque de possibilidades que encontram na sociedade um ponto de fusão. A partir dessa ideia, em nossa pesquisa de doutoramento desenvolvemos discussões que versam em torno da atuação dos personagens secundários no arco *Guerra Civil*, da Marvel. A escolha pelo *corpus* dá-se pela dimensão ético-política que a obra abarca, tratando de problemáticas que nos possibilita realizar uma leitura em torno de ideias como multidão, rizoma e inclusive repensar o conceito de personagem secundário postulado por uma teoria literária tradicionalista.¹

1 Este artigo trata-se de um recorte das primeiras impressões do corpus a partir da análise teórico-crítica, que foi expandida no decorrer da pesquisa de doutoramento e que se encontra, atualmente, em processo de finalização.

Ressaltamos a importância de se refletir sobre e na literatura, mas também defendemos a ideia de que “escrever e ler é cada vez mais uma possibilidade de agir extraliterariamente” (CORTÁZAR, 1998, p. 361). Ao se estudar uma obra de arte, seja qual for a sua materialidade, é de grande valia que o pesquisador não se encerre nela mesma, em um exercício da arte pela arte, mas que, sobretudo, observe os aspectos ‘extra’, que circundam e para onde apontam em seu processo de construção.

A narrativa gráfica aqui posta se encontra em um lugar no qual aspectos estilísticos, formais e composicionais têm sua relevância, mas também evidenciam uma reflexão que não cessa no nível do enredo, mas que demonstra uma série de discussões de ordem da ética e da política. Assim, algumas nuances em torno da noção de liberdade, os limites da segurança, o controle do Estado, defesa da autonomia dos cidadãos em referência à Constituição Americana, entre outros, são delineadas na trama.

A minissérie foi escrita por Mark Millar e desenhada por Steve McNiven, sendo publicada em sete partes, no período de junho de 2006 a janeiro de 2007². O enredo tem como ideia principal a divisão de opiniões em torno da Lei de Registro de Super-Humanos (LRSH), que nasce a partir de um acidente que dizima centenas de pessoas nos Estados Unidos, na cidade de Stamford – Connecticut, ocasionado durante a gravação de cenas para um reality show envolvendo super-heróis.

A Lei obriga todos os heróis a se cadastrarem em um banco de dados do Estado, de maneira a fornecer seus dados pessoais e se submeterem a um treinamento a fim de melhor dominar seus poderes e habilidade. Devido a essa questão, eles acabam se dividindo

2 Posteriormente, no ano de 2014, a minissérie gráfica foi adaptada para um romance, escrito por Stuart Moore, e em 2016, foi adaptada para o cinema, com o título “Capitão América: Guerra Civil”, sob direção de Joe e Anthony Russo. Foi o terceiro filme da saga solo do Capitão América e o décimo terceiro título do MCU (*Marvel Cinematic Universe*). Recebeu muitas críticas positivas por inserir no Universo Cinematográfico da Marvel o personagem Pantera Negra, já tão aguardado pelos fãs.

em dois grandes times: um que defende a importância da Lei pela segurança da sociedade e um outro que defende que a liberdade deve ser assegurada antes de tudo, bem como a manutenção do anonimato, a fim de proteger suas famílias.

Isso posto, o principal objetivo desse texto é apresentar como os personagens secundários atuam na narrativa, evidenciando sua importância para o desenrolar e efetivação da trama. Recorremos a estudos interdisciplinares a fim de uma melhor compreensão da obra; assim, as reflexões de Justino (2014, 2017), Cortázar (1998), Deleuze e Guattari (1995, 1996), entre outros, endossarão teoricamente nossa discussão.

Da ética e da política em Guerra Civil: segurança x liberdade

O enredo de Guerra Civil, em aspectos formais, se dá a partir de quadros com muita riqueza de detalhes e planos que em muitos momentos dão ênfase aos rostos e expressões dos personagens por meio do *close*. Essa atmosfera nos insere, enquanto leitores, em uma ambientação que é familiar ao cinema, de maneira a observarmos que a construção imagética no universo da história em quadros não se dá de maneira aleatória ou inconsciente, mas sim de forma intencional e pertinente para a construção semântica, pois

A representação dos elementos dentro do quadro, a disposição das imagens dentro deles e a sua relação e associação com as outras imagens da sequência são a “gramática” básica a partir da qual se constrói a narrativa. (EISNER, 1995, p. 39)

Embora seja uma minissérie relativamente curta, contando com sete volumes com em média 35 páginas cada, no âmbito imagético as ilustrações apresentam força, que se dá a partir da aposta no jogo com luz e sombras, traços realistas e foco nas emoções dos

personagens, inclusive os secundários, como veremos mais à frente. No que concerne ao texto escrito, a narrativa segue uma linearidade dos fatos narrados, mediante a ausência de uma voz narrativa e construção da trama a partir do engendramento das falas dos personagens e diálogos curtos, mas incisivos. Termos são destacados em negrito e apontam para elementos essenciais, criando uma espécie de enfoque em palavras-chave.

Nesse sentido, é importante observarmos a história em quadrinhos não como uma produção mercadológica voltada para crianças ou enquanto textos que infantilizam os adultos, como se pensava na década de 60 (EISNER, 1995), mas sim percebê-la como uma obra de arte que carrega consigo potencial estético, literário, filosófico, semiótico. Afinal, mediante ao que fora posto até então, pensemos, pois, em uma linguagem dos quadrinhos em nível teórico-metodológico, pois “quando se examina uma obra em quadrinhos como um todo, a disposição dos seus elementos específicos assume a característica de uma linguagem.” (EISNER, 1995, p. 7).

Dito isso, a narrativa tem início com a gravação de mais um episódio de um reality show promovido pelos Novos Guerreiros, um grupo composto por jovens heróis. O programa se dá por meio da exibição de vídeos periódicos nos quais esse grupo vai ao encontro de vilões e os enfrentam, fato que aumenta a audiência e promove sua popularidade. O episódio em gravação na narrativa diz respeito ao enfrentamento de quatro vilões que estão na lista dos mais procurados do FBI.

Um dos jovens heróis prefere recuar e desistir de enfrentá-los, mas o restante do grupo segue com o plano, ação acompanhada de descrédito quanto à periculosidade dos vilões e preocupação excessiva com a gravação do reality. “*Podemos cortar a parte em que ela me chamou de Rainha Escrava?*” e “*O som sumiu por um segundo, amigo, alguma chance de voltar a repetir aquela última parte de novo?*” são frases que estão presentes nesse momento da narrativa, demonstrando que o mais importante seria inserir o programa entre os mais assistidos.

Ao ser confrontado, Nitro, um vilão com poder de manipulação explosiva, causa uma explosão que atinge vários quarteirões, alcançando em cheio uma escola com várias crianças que brincavam no pátio, dizimando centenas de pessoas. Em seguida, o plano de cena se move para um espaço em que os heróis mais conhecidos, como Capitão América, Homem de Ferro, Wolverine etc., vasculham os destroços da explosão em busca de sobreviventes.

Esse incidente é o eixo principal e o ponto de partida de onde toda a narrativa se engendra, pois, a partir do rastro da destruição e mortes ocasionadas pela inconsequência de um grupo de heróis, o Estado vê-se na necessidade de postular uma política pública capaz de assegurar a segurança da população antes de tudo. Para isso, agilizam o processo de aprovação da Lei de Registro de Super-Humanos (LRSH), que já vinha tramitando no Congresso após outros incidentes envolvendo as ações dos heróis.

Frente a isso, instaura-se a grande problemática e mola mestre do enredo: a divisão dos heróis em dois grupos, liderados respectivamente pelo Homem de Ferro e pelo Capitão América. O primeiro defende a importância da submissão à lei, tendo em vista a segurança dos cidadãos e a regulação dos níveis de poder. O segundo, ironicamente, já que é um patriota e defensor de sua nação, vê nesse ato estatal uma violência contra a liberdade individual e o direito de protestar contra atos dessa natureza, que é assegurado pela Declaração de Independência dos Estados Unidos, como aponta Andreotti (2016)³.

3 “Consideramos estas verdades como evidentes por si mesmas, que todos os homens são criados iguais, dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis, que entre estes estão a vida, a liberdade e a procura da felicidade. Que a fim de assegurar esses direitos, governos são instituídos entre os homens, derivando seus justos poderes do consentimento dos governados; que, sempre que qualquer forma de governo se torne destrutiva de tais fins, cabe ao povo o direito de alterá-la ou aboli-la e instituir novo governo, baseando-o em tais princípios e organizando-lhe os poderes pela forma que lhe pareça mais conveniente para realizar-lhe a segurança e a felicidade” (DECLARAÇÃO DE INDEPENDÊNCIA DOS ESTADOS UNIDOS, 1776)

Ainda segundo Andreotti (2016), *Guerra Civil* faz uma menção direta ao ataque terrorista do 11 de Setembro, evento histórico que mudou o mundo e fez os governos mundiais repensarem e reavaliarem suas políticas públicas de defesa e de segurança. Nesse sentido, problematiza-se, portanto, os limites entre estar livre e estar seguro, pois após o atentado às torres gêmeas, os EUA veem-se em uma posição um tanto complexa, em que, para assegurar a segurança da população, a liberdade individual precisaria de alguma forma ser dosada.

Com isso, o governo promulga a Lei de Segurança Nacional, juntamente com o Departamento de Segurança Interna e o *USA Patriot Act*, ações que desencadeiam uma série de protestos liderados por grupos que defendiam a liberdade individual e viam nessas leis atos ilegais, como a amplitude de poder concedida a esses órgãos, de modo que a Agência de Segurança Nacional passa a monitorar telefonemas e e-mails de americanos dentro ou fora do país, ainda que sem a posse de um mandato.

Nesse sentido, e em consonância com o que aponta Cortázar (1998), a leitura de um texto não deve se reduzir a apenas ele, mas sim em um exercício extraliterário. Dessa maneira, ao discutir sobre a produção da Marvel, é indispensável traçarmos relações intra e extratextuais, pois, o ataque às torres gêmeas, por exemplo, incide diretamente na construção do enredo de *Guerra Civil*. Como percebemos, o Capitão América é uma representação direta dos grupos que lutavam pela liberdade individual, afinal, a constituição e as leis como um todo devem estar acima dos governantes.

Com isso, podemos afirmar que o personagem não deixa de ser patriota por ir de encontro à política do Registro de Super Humanos, mas é tão nacionalista a ponto de defender os deveres e direitos assegurados por lei. Compreendemos, pois, a construção da subjetividade de Steve Rogers aliada à sua criação e surgimento: em plena segunda guerra mundial, em uma HQ que traz na capa o personagem esbofetando Hitler, publicada em dezembro de 1940, um ano antes do então presidente Franklin Roosevelt enviar tropas americanas para o campo de batalha.

Desse modo, afirmamos que a política é o fio condutor que rege toda a narrativa de *Guerra Civil*, inserindo o leitor em uma trama na qual se torna difícil e imprecisa a tarefa de escolher um lado, pois ambos são incisivos e contundentes quanto à defesa de seus ideais, com suas respectivas justificativas plausíveis. Instaure-se, assim, dois grandes polos que se tencionam no decorrer de toda a minissérie: o controle do Estado e a liberdade individual, assegurados e representados por dois personagens icônicos da franquia Marvel.

Perceberemos, no tópico que segue, como essa tensão se materializa a partir dos agenciamentos operados pelos personagens secundários, afinal, a guerra de fato ocorre, mas isso só é possível devido ao recrutamento de vários super-heróis, que se posicionam e se alocam no *Team Iron* ou *Team Cap*⁴. Observaremos que os que agem em favor do estado podem ser refletidos sob a ótica do conceito de sistema arbóreo, enquanto aqueles que vão de encontro a essa política se tornam passíveis de reflexão a partir da ideia de rizoma, ambos conceitos de Deleuze e Guattari (1996).

Sistema Arbóreo e Rizoma: a atuação dos personagens secundários e a instauração de uma macro e micropolítica

Deleuze e Guattari (1996), os denominados pensadores nômades, postulam uma série de discussões pós-estruturalistas e que nos possibilitam (re)significar uma série de problemáticas de ordem social, filosófica, moral, etc. Dentre suas reflexões, nos deparamos com dois conceitos em especial que muito agregam ao que vimos discutindo até então, que são os conceitos de Sistema Arbóreo e Rizoma.

4 Termos cunhados por fãs sobretudo no período de pré-lançamento da adaptação fílmica, responsável pela popularização da minissérie gráfica e que acaba promovendo de fato a divisão de opiniões e criação de dois grandes grupos, que permanecem até hoje no universo da cultura pop.

Antes de tudo, é primordial afirmarmos que a abordagem dessas questões em pares não significa inseri-las em uma relação dicotômica ou opositiva, pois segundo os próprios autores, esses conceitos não se opõem, mas se interpenetram o tempo todo. Com isso, observamos que o objetivo não é chegar a um fim, promovendo uma completude, mas encontrar no espaço do entre um profícuo campo de discussões e reflexões sobre o ser no mundo e suas relações sempre ambivalente com o outro e consigo mesmo. Como afirmam os pensadores,

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular; um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36)

Tratar do 'entre' talvez seja a melhor abordagem teórico-metodológica a ser adotada para nossa discussão; afinal, interessa-nos muito mais observar, portanto, a construção de sentidos que se dá a partir do tensionamento das forças que (re)agem frente às contravérsias dos que fogem às prescrições, do que antes buscar uma resposta que se encerra em si mesma quanto ao "lado certo" na guerra civil.

Segundo Deleuze e Guattari (1996), podemos compreender o Sistema Arbóreo como uma grande árvore, com grande magnitude, que cresce de forma perpendicular e finca raízes cada vez mais verticalizadas. O Rizoma, por sua vez, é definido, assim como na botânica, como um caule, que, diferentemente da Árvore, não cresce de forma verticalizada, mas cria suas raízes de forma horizontalizada, ao passo que torna-se praticamente impossível precisarmos onde se iniciam ou onde se encerram suas raízes.

Esses dois modelos de compreensão assumem dimensões éticas e políticas, pois a ideia da árvore nos aponta para os meios de

regulamentação social, amparadas por instâncias que promovem e ditam formas de ser e de viver. A igreja, a família e o Estado são algumas dessas instâncias, que instauram seu poder mediante a estratificação e homogeneidade das diferenças; assim como a árvore finca raízes, esses grandes conjuntos assumem o controle por meio da imposição e controle de suas verdades.

Com isso, podemos afirmar que “a Árvore é nó de arborescência ou princípio de dicotomia; ela é eixo de rotação que assegura a concentricidade; ela é estrutura ou rede esquadrinhando o possível.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 83). Ou seja, não há como pensarmos em sociedade sem levar em consideração que ela se estrutura em bases desiguais, que refratam no cotidiano as marcas das diferenças sociais. Assim, como já apontou Karl Marx, ser social é estar em uma constante luta de classes, que há muito deixou de ser restrita ao trabalho e se alargou para todos os campos.

No entanto, embora esse tipo de Sistema exerça constante e incessante poder, buscando regular e controlar os indivíduos, há formas de vida que escapam desse controle e encontram no espaço do meio um profícuo ambiente para construção de singularidades e produção de potências. Nesse sentido, enquanto a Árvore gera força centrípeta, o Rizoma cria forças centrífugas, possibilitando a promoção de realidades e cotidianos para além das prescrições ou estratificações promovidas pelas instituições de poder.

Porém, reafirmamos que esses pares não estão em oposição, pois, “em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 84). O sujeito, ainda que busque fugir dos pré-determinismos, jamais se chegará a um fim, pois o rizoma não se propõe a leva-lo a fugir do real, mas experimentar momentos de devir. Segundo os autores, é impossível desprender-se de todas as regulações e organicidade, ainda que compulsória, pois é necessário manter o mínimo que seja da ordem da macropolítica (a política arborescente) para a existência em sociedade.

A macropolítica “diz respeito a estados definidos, modelos dominantes divididos binariamente: classes (dominante e sujeitada), sexos (homem e mulher), raças (brancos e outros), idades (adulto e criança) etc.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 31). Assim, se delinea a política das grandes instituições sociais, que legitimam seu poder alicerçadas em uma supressão de toda e qualquer forma de vida que fuja ou que vá de encontro a essas identidades apriorísticas.

Em contrapartida, a micropolítica (a política rizomática) agencia no campo dos afetos, das coletividades, da alteridade, do comum. Encontra sua força a partir da experimentação do novo e da promoção de singularidades invisibilizadas por uma maioria; nesse ponto, percebemos que o sujeito é a todo tempo transpassado pela política, que o inscreve em determinados contextos conforme seus modos de viver.

Porém, ainda que aparentemente pareçam ser opostas, essas duas vertentes políticas estão a todo tempo se entrecruzando, se interpenetrando, de maneira a criar uma força ambivalente que exerce sobre o sujeito uma perspectiva dúbia e imprecisa quanto suas convicções, verdades. Na narrativa, observamos que o Capitão América, como um soldado há muitos anos a serviço dos EUA, tem sua ideologia muito bem delineada quanto ao comprometimento com as forças armadas, mas vê-se em uma posição que o obriga a repensar suas verdades e inserir-se em um plano além do que estava previsto.

É dessa forma que o indivíduo é transpassado tanto pela micro quanto pela macropolítica. E nesse panorama observamos que em *Guerra Civil* os heróis se dividem em dois grandes grupos, os quais podem ser vistos a partir da ótica dessas duas políticas. O Homem de Ferro atua como uma representante direto da macropolítica, ao passo que o Capitão América assume uma postura micropolítica.

Embora sejam dois personagens icônicos e alguns dos mais antigos da Marvel, podemos perceber que a narrativa não pode ocorrer de forma autônoma, se restringindo apenas a ações dos

protagonistas, e por isso enfatizamos a importância dos personagens secundários para que a trama se desenvolva. Pensar nessa categoria narrativa, tão própria da teoria literária, diz respeito a evidenciar como foi o trato quanto os secundários nessa tradição teórico-crítica. Estudiosos como Moisés (2006), afirmam que esses personagens são planos e sem profundidade, bem como menos importantes (GANCHO, 2002).

No entanto, Justino (2014), ao tratar acerca da literatura de Multidão, nos chama a atenção para a importância de lançar novos olhares sobre obras já postas e já tão lidas. Transportamos, pois, essa perspectiva para as histórias em quadrinhos, de modo a refletir sobre o quão relevante são os personagens secundários, pois, são eles “que definem a grandeza das obras, que lhes dão densidade literária, poética, política, humana” (JUSTINO, 2017, p. 4).

A percepção sobre a densidade que os secundários agregam na obra se torna cada vez mais profunda ao passo de seu desenvolvimento, em que há um aumento significativo do número de personagem e agenciamentos que por eles são efetuados. O Homem de Ferro reúne determinados heróis enquanto o Capitão América outros, de modo que uma teia de coletividade se tece e as equipes ganham proporções cada vez maiores.

Os que se reúnem a Tony Stark defendem a segurança dos civis e para isso se dispõem a se submeter ao controle do Estado e à Lei de Registro de Super Humanos. Ao tomarem essa atitude, automaticamente se prontificam em revelar suas identidades, participar do programa de treinamento e servir ao governo como uma força militar. No entanto, percebemos que a discussão se delinea em níveis que vão além de uma mera preocupação com os civis, pois o interesse do Congresso é vigiar e, quando necessário, punir (FOUCAULT, 1999) o máximo de heróis possíveis.

Assim, qualquer tipo de força que ameace a estabilidade e o poderio já postulado pelas raízes ficadas do sistema arbóreo precisa ser eliminada ou incluída em si, sob um controle social, como fica claro no quadrinho. Ao propor uma alternativa para a inclusão

dos heróis no governo, uma ação maior já tramitava, que é a de cercear e estratificar qualquer ameaça à ordem, por mínima que pareça ser.

Após o acidente em Stamford, o foco recai sobre as crianças que foram mortas e nesse momento a população protesta veementemente nas ruas, exigindo que os heróis sejam punidos pelas ações que vêm ocorrendo. Miriam Sharpe, mãe de Damien, uma das crianças mortas enquanto estava na escola, se torna uma ativista e assume a liderança dos protestos. No velório das vítimas, Tony Stark resolve comparecer em respeito, prestando suas condolências, e é recebido por Miriam, que esbraveja e cospe em seu rosto, inclusive afirmando: “O sangue do meu pequeno Damien está em suas mãos nesse momento”.



Imagem 1: Protestos em prol da LRS

Fonte: Guerra Civil #01, 2006



Imagem 2: Miriam Sharpe e Tony Stark

Fonte: Guerra Civil #01, 2006

Essa atitude acaba por reforçar a ideia que o Homem de Ferro já tinha sobre aceitar a LRS. Talvez podemos pensar que, pelo fato de ser uma figura pública, ceder às exigências do governo tenha

sido uma atitude inteligente da parte dele; além disso, a imagem da mulher cuspidando em seu rosto e exigindo respostas sairia em todos os jornais, logo, a solução seria reconhecer a gravidade da situação e promover uma esfera ético-moral capaz de fornecer a segurança que os civis exigiam.

Posteriormente, Miriam se torna um ícone na luta pela aprovação da Lei e filiação dos heróis ao programa, sendo, inclusive, reconhecida pelo governo e atuando ao lado de Tony Stark em suas audiências públicas. A partir disso, afirmamos a importância dessa personagem para a narrativa, pois enquanto secundária, não há a necessidade de haver um protagonismo sobre si para que efetive ações importantes. A sua primeira aparição é forte e surpreendente, demonstrando que, diferentemente do que se pensou durante muito tempo, os personagens secundários são muito mais que planos ou sem profundidade.

Ainda sobre ela, observamos sua atuação enquanto peça fundamental para a instauração da macropolítica e da arborescência. Afinal, compactuar com a LRSH diz respeito a aceitar as condições do governo e exigir dos heróis submissão. Se torna totalitário em toda a minissérie que os cidadãos comuns não se opõem à Lei, fator que nos aponta para um ideal de controle majoritário do Estado sobre a sociedade, já que apenas alguns heróis se posicionam contra esse comportamento.

Sobre o sistema arbóreo, percebemos que “[...] o problema das linhas duras é seu princípio de fixação, de estancamento do desejo em determinadas formas de vida, e não necessariamente o tipo de experiência que tais linhas favorecem, que pode ser boa ou ruim.” (CASSIANO; FURLAN, 2013, p. 373). Assim, é importante observar que as prescrições desse sistema culminam em algo que favorece a população, mas que emolduram os desejos e as subjetividades em determinadas formas de vida, como dito. E essa é a problemática levantada e criticada pelo Capitão América.

Se encontramos em Miriam uma forte representante do Estado, vemos no personagem Falcão uma notável defesa da liberdade

individual e crítica à imposição da LRSH. Esse personagem foi um soldado americano que serviu junto a Steve Rogers, o Capitão; se conheceram em batalha e seguiram com a amizade. Falcão, assim como Miriam, embora seja um personagem secundário, exerce forças que atuam diretamente para o encadeamento de importantes ações da narrativa.

Indo de encontro ao sistema arborescente, o personagem se porta como rizoma, criando nós e agenciamentos a fim de promulgar uma resistência contra as estratificações que a Lei traria, munido principalmente sobre o argumento de que a exibição de suas verdadeiras identidades até poderia trazer segurança para a população, mas traria um alvo nas costas de cada super-herói e de seus familiares.

Dessa maneira, ao se contrapor contra os interesses do governo, esses heróis tornam-se procurados pela polícia e inimigos do Estado, que precisam ser detidos. Nesse processo, os secundários se tornam cada vez mais ativos, pois a *Guerra Civil* toma proporções até então inimagináveis e heróis amigos passam a capturar outros heróis. O Homem de Ferro assume a linha de frente e junto aos seus aliados traça planos de detenção e, inclusive, projetam uma prisão especificamente para os rebeldes.

O Capitão América, por outro lado, assume o controle da equipe que vê na LRSH um ato inconstitucional e que violenta à liberdade assegurada por lei. O Falcão, pois, torna-se seu braço direito e age diretamente nos entraves físicos e ideológicos em prol da defesa dos direitos dos super-heróis não se filiarem a algo que não se sentem representados. Nesse momento, podemos observar a importância que esses secundários exercem para a promoção de uma micropolítica, que seja capaz de ir de encontro aos ditames arborescentes, pois, “sem dúvida, o nível molecular pode ser envolvido e canalizado pela esfera molar, mas é também possível que ele rompa os diques e imponha uma reestruturação geral das organizações molares.” (ALVIM, 2011, p. 308)

Em meio a essa proposta de reestruturação geral, a cidade vira palco de guerra e terror, pois lutas de dimensões grandiosas são travadas entre os heróis para que os intentos do Governo sejam cumpridos, fato que paradoxalmente contraria a sua proposta de segurança e harmonia social. Em um dos episódios, alguns heróis estão sendo transportados para uma prisão pelo fato de não se renderem à lei e negarem cadastrar-se no banco de dados criado pelo Estado; o Capitão América assume a identidade de um dos motoristas responsáveis por levar os presidiários e foge com os jovens heróis.

A fuga não teria surtido efeito caso o Falcão não desse todo o suporte necessário para o Capitão e os heróis que ali estavam, de modo a percebermos que a sua atuação não se resume a uma mola para o protagonista, mas uma participação tão ativa quanto a do próprio Capitão América. Pois, como sabemos, “a própria existência do personagem secundário está associada ao pressuposto de que ele não produz trabalho de valor, serve apenas de cenário, de pano de fundo, de mola, para os virtuosos e as virtudes do narrador e de seu protagonista.” (JUSTINO, 2017, p.7).

E é válido salientar ainda que o trabalho exercido pelo personagem não é apenas de ordem física, mas se expande a níveis intelectuais e imateriais. Como já dito, o rizoma cria teias que se enredam a partir do ‘entre’, de modo que não podemos precisar onde se iniciam ou até onde irão; criar rizomas não significa acabar com as raízes do Sistema arborescente, mas buscar outras formas de vida, que potencializem o sujeito e o insiram em contextos vários, capazes de o emanciparem como indivíduo. Defender a manutenção das máscaras pode ser visto como uma importante representação dessa criação de rizomas, pois ir de encontro ao Estado nesse contexto não significa uma mera rebeldia desmotivada, mas assegurada por lei e por um compromisso ético da liberdade individual.



Figura 1: Falcão em reunião
Fonte: Guerra Civil #01, 2006



Figura 2: Falcão no resgate de Wiccano
Fonte: Guerra Civil #02, 2006

A figura do Falcão assume, nesse sentido, um comportamento comum ao trabalho exercido pela multidão, pois

A multidão não se contrapõe ao Uno, mas que o re-determina. Também os muitos necessitam de uma forma de unidade, um Uno: mas, ali está o ponto, essa unidade já não é o Estado, senão que a linguagem, o intelecto, as faculdades comuns do gênero humano. O Uno não é mais uma promessa, mas uma premissa. A unidade não é algo mais (o Estado, o soberano) para onde convergir, como era no caso do povo, mas algo que se deixa às costas, como um fundo ou um pressuposto. (VIRNO, 2013, p. 13)

Essas nuances se atenuam nos heróis que se posicionam a favor do Capitão América e automaticamente contra o Estado, representado como uma figura da Unidade, que, como no sistema

arborescente, prediz e rege os comportamentos, capturando toda e qualquer ação que ameace desestabilizá-lo. A proposta do Capitão América é exatamente ressignificar e re-determinar esse Uno, propondo um novo tipo de unidade, que se dá mediante à força da coletividade e a (re)união de aliados, respeitando as diferenças e as individualidades.

A multidão, pois tem um caráter centrífugo (VIRNO, 2013), pois compreende que para vivenciar novas realidades e experienciar os benefícios da liberdade individual, precisa dar as costas para a soberania postulada, enraizada e regulamentada a partir da representação das Instâncias Sociais. Nesse sentido, “em oposição ao conceito de povo, o conceito de multidão é o de uma multiplicidade singular, de um universal concreto. O povo constituía um corpo social; a multidão não, pois ela é a carne da vida.” (NEGRI; COCCO, 2002, p. 24).

Na trama, observamos que a multidão caminha para o espaço da multiplicidade, enquanto o povo, representado pela Árvore, caminha para a unidade. Implica dizer, portanto, que não há como criar rizomas sem se tornar multidão, sem se afastar da molaridade – ainda que momentaneamente. O povo é legitimamente reconhecido e respeitado, enquanto a multidão por vezes é marginalizada e posta de lado, no entanto, é a “carne da vida” pelo fato de se mostrar como um organismo que não só vive, mas que cria vida.

Por ser uma referência à multidão, o Falcão demonstra no decorrer da minissérie as suas intenções para com a emancipação dos demais personagens e seu empenho em assegurar a liberdade, antes de qualquer outro aspecto. No entanto, a guerra civil se encerra com um entrave físico de grandes proporções entre o Capitão América e o Homem de ferro, representando a luta entre as duas ideologias, que culmina com a derrota de Tony Stark, mas com a desistência de Steve Rogers, que se entrega para ser preso, julgado e posteriormente assassinado por defender um dos policiais que o escoltavam.

Considerações finais

No que concerne ao trato com a arte e com a obra literária, é necessário pontuar que “[...] não se trata de ir “além” da obra literária, mas de ir mais detalhadamente a sua plena significação expressiva” (WILLIAMS, 1979, p. 167). Essa significação, no estudo das Histórias em Quadrinhos, pode ser ampliada a dimensões ainda maiores pela presença da imagem e da construção de sentidos a partir do verbo-visual. No entanto, as discussões aqui levantadas nos apontam sobretudo para as influências e para a dêixis presentes na narrativa, que nos levam a buscar no externo elementos que confluem e ampliam os sentidos postos no enredo.

Nesse sentido, todos os elementos estéticos e estruturais dispostos assumem importante significação, ao passo que nos debruçarmos sobre as categorias teóricas da arte sequencial e da literatura diz respeito a assumir um compromisso em lançar novos olhares a questões já emolduradas e cristalizadas pela crítica. No que concerne aos estudos do personagem secundários, não é incomum percebermos discussões e mais discussões que os postulam da seguinte maneira:

Los personajes redondos son personas «complejas» que sufren un cambio en el transcurso de la historia, y continúan siendo capaces de sorprender al lector. Los personajes llanos son estables, estereotipados y no contienen/exhiben nada sorprendente (MIEKE, 1990, p. 88)

Como defendido anteriormente, vemos que uma definição dos secundários como ‘rasos’ é insuficiente para mensurar os agenciamentos que estes exercem no texto. Afirmar isso não significa menosprezar a figura do protagonista, mas propor uma leitura a partir de um ponto de vista não comum; pois, na narrativa de *Guerra Civil*, os personagens secundários atuam tanto como sistema arbóreo quanto rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1996), em que a própria

ideia de criar rizomas está para a produção de singularidades e resignificação de moldes e identidades previamente criadas.

Postulamos, portanto, algumas primeiras impressões da nossa pesquisa que está em andamento, mas que aponta para a confirmação da hipótese de que uma teoria literária tradicionalista não abarca as potencialidades do fazer literário na contemporaneidade, sobretudo no que concerne à categoria do personagem secundário. Na narrativa, a não compactualidade do “*team Cap*” nos demonstra uma nuance entre os conceitos de povo e multidão (VIRNO, 2013) em uma guerra que se estabelece em uma linha tênue entre a salvação da diferença e a imersão na coletividade, no tornar-se comum às regras do Estado.

Os personagens secundários, por serem divididos em dois grupos, atuam tanto para manutenção do sistema quanto para a sua rebeldia, reafirmando as proposições de Deleuze e Guattari ao afirmarem que os sujeitos são transpassados de forma ambivalente e dual tanto pelo sistema arborescente quanto pelo rizoma. A figura de Miriam Sharpe nos aponta para a urgência de manutenção da ordem, da raiz, da estratificação, da segurança; enquanto a figura do Falcão representa, pois, a importância da diferença, da alteridade, da liberdade individual e dos agenciamentos coletivos.

Referências

ALVIM, Davis Moreira. **Foucault e Deleuze**: Deserções, micropolíticas, resistências. 2011. 159 f. Tese (Doutorado) - Doutorado em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

ANDREOTTI, Bruno. Guerra Civil e o 11 de Setembro: liberdade versus segurança. In: MARANGONI, Adriano et al. **Os dois lados da Guerra Civil**: análise histórica e filosófica do maior conflito entre super-heróis. São Paulo: Criativo, 2016. p. 34-51..

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**: una introducción a la narratología. Traducción de Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.

CASSIANO, Marcella; FURLAN, Reinaldo. O processo de subjetivação segundo a esquizoanálise. **Psicologia&Sociedade**. [online]. 2013, vol.25, n.2, p. 373-378.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica**. Edição de Saúl Yurkievich. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998

DECLARAÇÃO DE INDEPENDÊNCIA DOS ESTADOS UNIDOS. Disponível em: <http://www.uel.br/pessoal/jneto/gradua/historia/reccida/declaraindepeEUAHISJNeto.pdf>. Acesso em 08 de set. 2020 (1776).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1 Trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 20. Ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GANCHO, Ca ndida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

JUSTINO, Luciano B. A crítica diante do trabalho imaterial. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 29, v. 18, p. 1-19, 2017. Disponível em <revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/402/394> Acesso em 20 de julho de 2020.

JUSTINO, Luciano. **Literatura de multidão e intermedialidade: Ensaios sobre ler e escrever o presente**. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa 1**. 20. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

NEGRI, Antonio; COCCO, Giuseppe. O trabalho da multidão e o êxodo constituinte. In: PACHECO, Anelise; COCCO, Giuseppe; VAZ, Paulo. **O trabalho da multidão: império e resistências**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

VIRNO, Paolo. **Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas**. São Paulo: Annablume, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

O NORDESTE, A CRÍTICA LITERÁRIA E O REGIONALISMO: POR UMA DICÇÃO DESCOLONIZADA E RIZOMÁTICA PARA A LITERATURA NORDESTINA

Johniere Alves Ribeiro
pindarodeneruda@yahoo.com.br

Introdução

O Nordeste nem sempre existiu.

É uma espacialidade recente. Invencionada. E ainda nem tem um século.

Nesse sentido, é um lugar criado pelos processos civilizatórios pelo qual o Brasil passou até aqui. Assim, no bojo deste contexto processual é fato que a história, a cultura, a política, a economia, a música, os artistas de modo geral e também a escrita literária costuraram e montaram as peças que vestem a fantasia única e exótica que encobrem as perspectivas do que se estabeleceu o Nordeste. Negando as possibilidades de múltiplas faces em torno da elaboração da espacialidade nordestina. E tal vestimenta se estruturou sob os alinhavos do preconceito interno e externo ao Nordeste.

Por isso: “Nordeste nunca houve”.

Assim, o Nordeste é um conceito inventado a partir de um lugar, em maior parte, pertencente a uma elite, que em um determinado momento perde o poder econômico e político dentro da região para, ante uma nova configuração socioeconômica mais ampla do país. Diante deste aspecto, vê na divisão regional uma oportunidade – mesmo que remota – de ainda expor suspiros de sobrevivência.

Para tanto a literatura criada no interior da região, ou não, bem como a gama de leitura técnica feita por especialistas, a crítica literária, elabora uma esteira interpretativa para o Nordeste. De modo, que se tece uma hermenêutica nordestinesca, que parece fazer questão de imprimir uma lugarificação conectada a uma estética da seca, da fome e da miséria aos nove estados, tão plural entre si, mas sempre descritos e narrados como sendo apenas uma massa homogênea de terras. Por isso, propomos aqui uma crítica literária rizomática para as obras produzidas nessa espacialidade.

Por uma dicção descolonizada para Literatura do Nordeste

Ao menos desde final do século XIX e início da segunda década do século XX, foram muitas as pesquisas elaboradas, em vários campos disciplinares, na tentativa de demarcar a natureza do que se convencionou chamar de Nordeste, e, de maneira paralela, tentar apreender os impactos políticos, culturais, econômicos e sociais para o espaço nordestino depois de sua formação. É certo que demarcar a natureza do espaço nordestino nunca foi um trabalho fácil. Pois, como foi apresentado até aqui, o Nordeste como nos foi posto/imposto nunca houve. O que nos faz insistir em dizer que o Nordeste é um lugar múltiplo e diverso, permeado de linhas de segmentaridades, “territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.25) e por compreendermos essa espacialidade como um lugar rizomático, o entendemos como tendo potencialidades a cada explosão de novas linhas de fuga.

Posto dessa forma, observamos que, nas últimas décadas, esses debates em torno do Nordeste, têm sido retomados pelo campo da ficção literária e vêm ganhando uma ambiência considerável na academia, principalmente com o avanço das perspectivas teórico-metodológicas dos Estudos Culturais. Assim, uma leitura dessa região sob a visão dos Estudos Culturais, é, de certa forma, propor uma interpretação que descolonize o Nordeste e o nordestino deste Nordeste que nos foi invencionado. Todavia, não foi isso que se deu com a produção da escrita literária desse espaço regional.

A chamada literatura regionalista, enquanto movimento estético, elaborou romances que podem ter estreitado a visão, a mentalidade que poderia ser estabelecida para além dos objetivos da unidade de políticas em prol da nacionalização baseada no oxímoro da região. Pronto. Erguida a “Literatura Regional do Nordeste”. Surge, portanto, uma demanda editorial “fora do centro”, contudo ao mesmo tempo pretende fixar um “novo centro”. E, nessa ânsia, a estereotipação, a homogeneização vão cobrindo, envolvendo o Nordeste em um copioso lençol, inviabilizando suas multiplicidades, apagando as potencialidades dos nordestinos e no interior de suas espacialidades bem como fora delas.

O fluxo desta deias homogeneizadoras sobre essa região tomaram por base Gilberto Freyre e Djacir Menezes, que untam a bacia ideológica do regionalismo para o campo da narrativa literária contagia, negativamente, à crítica literária. E, dessa forma, mesmo que de maneira indireta, esse Nordeste padronizado é centralizado em algumas interpretações dessa crítica, que também decidem e constroem enredos, espaços, ideologias, etc. Todavia, ao se tratar da literatura nordestina sempre desemboca no circuito fechado da identidade. Neste interim, é bom salientar que tal perspectiva, historicamente, apresenta em seu bojo uma luta com as ideias de: 1) modernização, 2) urbanização, 3) industrialização, 4) globalização, dentre outros aspectos que possam se associar à Região nordestina à contemporaneidade. Mais um paradoxo, promovido pelo

amálgama da ideologia associada à estética da aridez impregnada ao Nordeste e sua produção literária.

A trajetória do Regionalismo literário, que passou a ser estereotipado como prosa literária de pouco valor estético, como conteúdo reducionista e de feito meramente local. Estes estigmas se mantiveram até hoje e, naturalmente, provocam nos autores da atualidade certo descontentamento quando referidos como prosadores regionalistas (BRITO, 2017, p.20).

Nesse sentido, a atitude de um crítico em literatura é elaborar um juízo de valor em torno de uma obra de ficção. Esse exercício nunca foi uma tarefa fácil, pois a escrita tanto da obra como a do crítico é intercambiada pelas mais variadas visões, inclusive aquelas que partem de suas subjetividades e das influências leitoras desse exegeta da literatura. O que constitui uma manta discursiva nada neutra em torno de uma determinada obra. Dessa maneira, o crítico em sua análise em literatura busca dissecar as mais variadas possibilidades semióticas impregnadas no texto base de sua leitura.

É certo que o crítico literário frente a uma obra de ficção se encontra em uma grande rede de conexões, de palavras a serem ditas sobre aquilo e ao escolhê-las, ao escrevê-las cada uma acaba lançando centelhas a cada vocabulário por ele usado. E nessa teia metalinguística a escrita do *crítico*, frente à concretude de seu objeto de análise, é uma espécie de martelo na bigorna, que talha, e, ao bater, grava as imagens daquilo que ele procura ver. E firma, dessa maneira, uma cadeia discursiva capaz de impregnar emblemas, reforçando certos imaginários.

Assim, a opinião do crítico, por intermédio de suas significações, pode lançar luz sobre uma determinada obra, mesmo quando ele destaca os problemas que a obra de ficção apresenta. O contrário também é verdadeiro. Ele pode lançar sombras densas em torno de uma obra. Com isso, o crítico pode ofuscar determinados estilos

ou, simplesmente, gerar preconceitos em relação a uma obra, autor ou movimento artístico. Ou até mesmo no tocante a um espaço geográfico, como é o caso de parte dos críticos ao analisar algumas obras que têm o Nordeste como ambientação. Isso porque, a atitude de análise crítica é um movimento que compõe a construção de imagens e de sentidos que partem de um lugar social que pode interferir na interpretação desse profissional da opinião literária.

Como é sabido, a representação de determinado contexto através da palavra, seja em prosa bem como em poesia, conduz o leitor por uma miríade de paisagens que podem facilmente se desenhar em sua mente com a força da realidade. Mas não só a literatura é hábil nessa tarefa, como também o são os estudos que se fazem sobre ela, apesar de ser pouco usual pensá-los sob essa ótica. Semelhantes a imagens da imagem, as análises críticas têm poder para construir ou destruir os sentidos de uma obra, [...]. Frutos dessas escolhas, por vezes conscientes, noutras devidas à sensibilidade e às influências do investigador, surgem imagens acerca da obra literária que porventura se firmam como referências na maneira de vê-la (PELINSER, 2012, p.231).

Diante desses apontamentos, depreendemos que não podemos tomar a imagem como sendo a porta de entrada para uma análise interpretativa de uma obra de ficção. O crítico ao se aproximar da narrativa ficcional, na verdade, já traz consigo aquilo que foi produzido por um imaginário, seja ele coletivo ou não.

Sendo assim, a obra ficcional não constrói sozinha o imaginário que se estabelece em seu entorno, mas é importante ressaltar que o que se diz sobre ela e quem o diz, gerando um eco semântico e causa determinados impactos. E é

esse lugar de fala – do analista literário - que, em muitos momentos, acaba sendo preponderante, podendo influenciar o leitor e sua percepção, adicionando ou subtraindo dele elementos fundamentais para seu armazenamento semântico [...]. O crítico literário, ler e interpreta uma narrativa ficcional sob uma ótica datada, marcada por um contexto histórico e literário que também é fruto de um imaginário sociocultural no qual esse intérprete está inserido. [...] a leitura crítica será também a expressão de um conjunto de representações coletivas” (PELINSER, 2012, p.234).

Nesse sentido, a escrita interpretativa produzida por um crítico literário não deixa de ser a projeção de um poder simbólico, que solidifica de alguma forma conceitos que podem impulsionar memórias sobre determinados espaços concretos. Essas interpretações, de modo abrangente, tomam conta da escrita de alguns críticos que estudaram a escrita produzida sobre a nomenclatura de literatura regionalista. Consolidaram, a partir de determinadas memórias conceituais e seus imaginários sobre o Nordeste estabeleceram, com suas leituras, certas características preconceituosas, que de alguma maneira são geradas pelas próprias obras.

Assim, as obras nordestinas são representadas por boa parte da crítica sobre um olhar homogeneizador. Contudo, vale lembrar que

O processo de construção do Estado no Brasil, do papel das elites das várias áreas do país desempenharam, dos conflitos que se deram em torno de sua hegemonia, nasceram muitas disputas regionais e discursos regionalistas que forma responsáveis, também, pela emergência de muitos dos estereótipos e dos preconceitos que marcam as diferentes regiões do país e suas populações (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012, p.40).

Em outros momentos a influência do Movimento Modernista interferiu na abordagem dos nossos principais críticos literários, de maneira que esse fazer literário que emergiu e emerge da Região nordestina acabou não tendo uma maior visibilidade, tal como outras escritas produzidas no Sudeste, nossa “república das letras”, para usarmos aqui uma expressão de Pascale Casanova (2002) “reduto das belas letras”. Porém, é muito ruim reduzir a produção literária de um país de tão grande extensão, como é o caso do Brasil, em um espaço tão pontual como o Sudeste, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro. E, mesmo assim, os críticos tradicionais não veem que a ficção ali desenvolvida não é “regionalizada”. É algo contraditório. Mas é nesse rumo da contradição que a crítica literária segue. Como se aqueles que a fazem não compreendessem que a fome, a pobreza, a miséria, a violência, a religiosidade, o autoritarismo do Estado ou de figuras que o representam fossem algo apenas arraigado a uma determinada espacialidade geográfica. Esta atitude, nada mais é, do que a consequência de uma

Critica externa, que descreve as condições históricas de produção de textos, mas sempre denunciada pelos literatos como incapaz de explicar sua literalidade e sua singularidade. Trata-se, portanto, de conseguir situar os escritores (e suas obras) nesse espaço imenso que é de certa forma uma história especializada (CASANOVA, 2002, p.19).

Nesse sentido, muitos críticos procuraram afirmar que a cor local em uma obra é sinônimo de atraso ou de provincianismo literário, pois muitos autores enclausuram sua narrativa em aspectos essencialistas da natureza, em muitos casos alguns desses comentários têm uma relação direta de causa e efeito nas obras literárias. E será, a partir disso, que os críticos literários acabam valorando a literatura entre

“Grandes” e aos “pequenos” espaços literários, e muitas vezes coloca os escritores em situações ao mesmo tempo insustentáveis e

trágicas. Precisamos mais uma vez que esse adjetivo só é empregado aqui em um sentido específico, isto é, “pequeno” – ou desprovido – literariamente [...].

Embora a crença literária universalista afirme que “em literatura não existem estrangeiros, na realidade a pertença nacional é uma das determinações de maior peso, de maior coerção (CASANOVA, 2002, p.223-224).

Isso se complica ainda mais quando se trata de uma literatura ligada a uma região, na qual sua elite escolheu a submissão e ser também dominada pelo Sudeste com todo seus aparatos ideológicos. E dessa maneira, binariza a escrita da literatura brasileira entre “grandes” e “pequenas”, inviabilizando-a diante de um contexto mais amplo do país. Além dessa movimentação classificatória, entre grandes e pequenas, é perceptível que a crítica literária ao olhar para literatura nordestina, de um modo geral, nos apresenta uma hermenêutica calcada em um tom ambíguo. Isto porque, em alguns momentos a crítica ao comentar determinadas obras, oscila seus movimentos analíticos, mesmo quando comenta as narrativas denominadas regionalistas. De modo, que em algumas análises os críticos depreendem em alguns romances aspectos valorativos, enquanto em outras apontam leituras depreciativas

Assim, frente a essa questão, proponho uma leitura barroca no que tange ao olhar da crítica literária em relação à prosa nordestina, como uma forma de construção de um olhar decolonial ante as obras literárias nordestinas. Barroca no sentido de verificar uma perspectiva dual para abordar esse olhar da crítica, como uma maneira de elevar a dissonância, que é uma característica inerente à obra literária. Uma leitura que ora nega, ora confirma. Nesse sentido, uso aqui as palavras de Luciano Barbosa Justino (2020), que ao ponderar sobre a possibilidade de uma leitura barroca quando nos diz que: “Retomar a vitalidade do barroco como modo de ler é produzir uma leitura não pressuposta, ambígua e ambivalente, assumidamente contraditória” (JUSTINO, 2020, p.4).

Nesse sentido, apresentaremos o olhar de dois importantes estudiosos da nossa literatura, Alfredo Bosi e Antônio Candido, que a nosso ver demonstram bem esse movimento pendular ante a literatura praticada e produzida no Nordeste.

A princípio trago Alfredo Bosi (2001) e alguns dos seus comentários a partir do livro *História Concisa da Literatura Brasileira*. Nele ao comentar a escrita de José Lins do Rego, o modo como o autor montava suas narrativas apresenta os seguintes posicionamentos:

São afirmações categóricas que, porém, não se podem tomar ao pé da letra, pois explicam menos o efetivo labor literário de José Lins do Rego que sua poética explícita, feita de lugares-comuns veristas afetados por um neo-romantismo nostálgico, [...]. Mas valem como sintoma de um grau de tensão (autor/realidade) menos consciente e, portanto, menos crítico [...] (BOSI, 2001, p.398).

O ponto de vista do autor de *História Concisa*, nesta citação adota uma leitura de José Lins como sendo um autor simplista e que não apresenta elementos que determinam que condizem com o que caberia na literatura, como por exemplo o que ele chama de “lugares-comuns”. E que, dessa maneira, ao ver de Bosi, o torna menos consciente. Além disso, a expressão “neo-romantismo nostálgico” fecha a definição do crítico no tocante a uma parte da obra que esse autor paraibano escreve.

Sabemos que José Lins do Rego tem problemas em suas obras – principalmente no tocante aos aspectos relacionados ao aprisionamento do Nordeste sob a égide da seca, da miséria, da memória, do passadismo ou ainda no que se refere a seu “medo” dos elementos que para ele representa o urbano, já que o urbano em suas narrativas é o lugar da estranheza. Todavia, sua obra não é apenas isso. Diante desses aspectos, o que vemos é José Lins rezando na cartilha do Regionalismo advindo dos Congressos de Freyre, como

já foi apresentado anteriormente, que primava por esse espectro passadista para tal espacialidade nordestina. Isto pode ser visto no seguinte trecho do romance *Doidinho*, no qual Carlos de Melo no colégio interno, ao deitar, faz comparações entre os espaços da escola na cidade e a sua vida no engenho do avô Zé Paulino:

Na cama começavam chegar os meus pensamentos. Éramos seis no quarto de telha-vã, ninguém podia trocar palavras. Falava-se aos cochichos, e para tudo lá vinha: é proibido. A liberdade silenciosa do engenho sofria ali amputações dolorosas. Preso como os canários nos meus alçapões. Acordar à hora certa, comer à hora certa, dormir à hora certa. E aquele homem impiedoso para tomar lições, para a ensinar à custa do ferrão o que eu não sabia, o que eu não quisera aprender [...]. E aos poucos, com uma dor que viesse picando devagarinho, a saudade do Santa Rosa me invadiu a alma inteira (REGO, 1995, p.7).

No fragmento acima, o narrador Carlinhos faz questão de apresentar o engenho como sendo o lugar da “liberdade”. Assim, a voz de Carlinhos é a voz da elite. O Santa Rosa, torna-se o espaço da saudade. Este saudosismo que invade o garoto naquele contexto da escola interna é a reverberação, seja de maneira direta ou indireta à consonância de um projeto ideológico sobre a construção do Nordeste, com suas paragens calcadas no preconceito e na negação de uma modernização para tal espacialidade.

Outro fragmento que ratifica esse aspecto:

O grande sonho dos meus dias do Santa Rosa, depois dos carneiros e dos pássaros, era meter-me com os moleques no pastoreio, passar o dia inteiro com eles, tomando conta dos bois e das vacas do meu avô. [...]

À tardinha voltavam. Em dias de chuva vinham mais molhados e sujos do que os bois, com os dedos e mãos engelhadas de frio, para os mesmos serviços e mesmas perguntas. De volta ao colégio, ninguém se importava muito com as minhas travessuras. Tinha direito a muita coisa aquele que tirara seis meses de prisão (REGO, 1995, p.88).

Fica-nos evidente a dualidade espacial: a escola, alegoria do espaço citadino, é o lugar da opressão, do aprisionamento, da castração; o engenho Santa Rosa, é a metáfora da liberdade, aquilo de bom que ficou para trás, que ficou entreaberto na espacialidade da satisfação. Santa Rosa, para Carlos de Melo, seria “aquele lugar entre dormir e acordar, o lugar onde você ainda pode lembrar de sonhar”, do qual almejava o Peter Pan de J. M Barrie. Dessa forma, podemos intuir que o Engenho do velho Zé Paulino era a “*Neverland*” de Carlinhos/Doidinho, lugar sem tantas regras e com pouco controle de adultos, ao contrário da escola e do espaço urbano.

Contudo, se faz necessário lembrar que mesmo José Lins pecando ao conectar o Nordeste a uma narrativa inflamada pela nostalgia e como pode ser visto a partir desses fragmentos acima, entendemos que é uma questão de escolha ideológica, por estar ligado ao grupo de tradições regionalistas, do que produzir uma obra “menos consciente” e, portanto, “menos crítico.

Em outro momento de *História Concisa da Literatura Brasileira*, temos a seguinte afirmação de Alfredo Bosi sobre José Lins do Rego quando se refere ao romance *Fogo Morto*: “[...] o ponto alto da conquista foi essa obra-prima que é *Fogo Morto*, fecho e superação do ciclo da cana-de-açúcar”. Neste momento vemos comentários mais positivos no tocante à obra do autor paraibano.

O Modernismo e, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, A Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas

estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevaleceria (BOSI, 2001, p.389).

A partir desse excerto vemos que Alfredo Bosi situa bem o contexto histórico e social no qual surge o que se convencionou chamar de literatura regionalista no período do Modernismo de Segunda Fase, já que em outros momentos – no Romantismo e no Naturalismo – tivemos o uso dessa mesma nomenclatura, inclusive, antes da afirmação acima, ele apresenta comentários sobre esses movimentos no capítulo VII de **História Concisa da Literatura**, que trata do Pré-Modernismo e Modernismo. Além disso, Bosi usa expressões, tais como: “estilos ficcionais marcados pela rudeza”, “captação direta dos fatos”, “narração-documento”, retomada do naturalismo. De maneira geral é isso que acontece em algumas obras desse período.

Mais à frente, o crítico ainda - com o mesmo tom negativo - classifica os romances regionalistas de “romances de tensão mínima”, que segundo ele: “Há conflito, mas este configura-se em termos de oposição verbal, sentimental quando muito: as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da passagem que as condicionam” e além disso Bosi diz que as obras desse momento são “romances de tensão mínima, há um aberto apelo às coordenadas espaciais e históricas e, não raro, um alto consumo de cor local e de fatos de crônica”(BOSI, 2001, p. 392 e393). Nesse fragmento ele não deixa claro ou aprofunda o que seria “um alto consumo de cor local”, contudo reforça o tom de marginalização quando diz que essa escrita se aproxima “de fatos, de crônicas”, “reportagem ou no documentário” ou “o cuidado com o verossímil leva a escrúpulos neo-realistas” tais adjetivações acabam muito mais abordando questões externas às obras ficcionais, do que uma análise detida ao campo estético dessa produção literária.

Com esse posicionamento, mesmo apresentando poucos elementos interpretativos condizentes com os aspectos estético da obra, as passagens aqui expostas, a nosso ver, aglutinam elementos que formam um quebra-cabeça discursivo que reforça a visão pendular dessa escrita de 30. Bosi, dessa maneira, acaba demonstrando que sua visão está conectada a um ponto de vista solidificado em uma geração de críticos anterior a dele.

Assim, se ele denuncia que há pouca novidade nessa literatura, também há pouca inovação em sua análise sobre a escrita produzida no Nordeste nas três décadas do século XX. Dentre essas poucas novidades, ele apresenta Graciliano Ramos como um autor preponderante dessa estética. Eis a outra face da moeda. Vejamos o que ele nos apresenta sobre o autor de *Vidas Secas*:

O realismo de Graciliano não é orgânico nem espontâneo. É crítico. O “herói” é sempre um problema: não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo. [...] E romancista encontra no trato analítico dessa máscara a melhor fórmula de fixar suas tensões sociais como o primeiro motor de todos os comportamentos. Esta grande conquista de Graciliano: superar na montagem do protagonista (verdadeiro “primeiro lutador”) o estágio no qual seguem caminhos opostos ao painel da sociedade e a sondagem moral (BOSI, 2001, p.402).

O posicionamento dele muda completamente, se levarmos em conta os comentários em relação a José Lins do Rego. Bosi ainda chama atenção para duas obras importantes de Graciliano Ramos: *São Bernardo* e *Angústia* por meio delas nos apresenta o valor da escrita enxuta desse romancista nordestino, também demonstra como a elaboração psicológica das personagens são importantes para também entendermos a construção dos seus anti-heróis – Paulo Honório e Luís da Silva. Além dessas questões, descreve a importância do construto narrativo a partir dos aspectos sociais.

Contudo, outra ação da crítica de Bosi, é a de comparar os romancistas de 1930 – Graciliano Ramos, Jorge Amado, Érico Veríssimo e Marques Rabelo – a nomes de autores estrangeiros tais como: Hemingway, Caldwell, Lawrence, Vottorini, Corrado, dentre outros, como uma forma de demonstrar que esses têm mais qualidade do que aqueles. A mesma atitude tem Antônio Candido (2007, p.618) – crítico literários que iremos trazer mais à frente -, ao assemelhar esses escritores também a autores de outro círculo literário fora do nosso país, a exemplo de: Eugène Sue, Charles Dickens, Walter Scott, Gustave Flaubert, dentre outros, como uma forma de encontrar, partindo deles, elementos que possam endossar o estilo praticado no romance nordestino.

Mas, essa visão não se sustenta. Tanto que, Pascale Casanova (2002, p.158), caminha na direção contrária em seu livro “A República Mundial das Letras” ao demonstrar a potencialidade da literatura regional para os escritores africanos pós-1930, visto que eles tomam as obras desse movimento como uma forma de reivindicar uma subversão política, cultural e literária em relação ao “legado” linguístico, por exemplo, de Portugal naquele continente. Assim, a literatura regionalista de 1930, colabora para que os escritores africanos insurgem contra a escrita europeia. Enquanto Alfredo Bosi, ao que nos parece, faz questão de comparar as obras regionalistas com aquelas produzidas no Velho Continente, consideradas pelo crítico como sendo melhor acabadas esteticamente.

Diante isso, Pascale Casanova nos informa que:

Os africanos podem, portanto, inspirar-se hoje no legado literário acumulado pelos brasileiros dos anos 20 e na reserva de soluções que experimentaram para recusar a submissão intelectual a Portugal. Reassumem para si a palavra de ordem libertadora, recusando, por sua vez, o domínio de Portugal (o país do qual foram últimas possessões) e reivindicam sua dependência específica do Brasil, que teve a mesma

postura antes deles, mas conseqüentemente criar uma literatura nacional bem como soluções inéditas (CASANOVA, 2002, p.159).

Seguindo nessa mesma linha de pensamento de Pascale Casanova, Herasmo Braga de Oliveira Brito (2017) nos afirma sobre a literatura nordestina de 1930 e sua capacidade de influenciar os escritores africanos:

Os romancistas de 1930 procuraram vincular elementos sociais, com os seus dilemas, dentro de uma construção narrativa de qualidade estética literária significativa. Esse ponto é um dos que ainda influencia as produções literárias brasileiras atuais e, até mesmo, as de outros países, como Angola e Moçambique (BRITO, 2017, p.22).

Outro crítico literário importante, Antônio Candido, nos apresenta também sua visão sobre a escrita nordestina de 1930. No conjunto da obra de Candido, a chamada estética regionalista é acionada e analisada em boa parte de seus escritos. Esse modelo de prosa ficcional é apresentado sempre a partir de um confronto dualístico, entre o local e o universal como elementos que se fundem em alguns momentos e se repelem em outros.

A leitura desse crítico, no que tange às narrativas da escrita nordestina, reforça a perspectiva de uma hermenêutica que se restringe, na maioria das vezes, a uma dimensão sertaneja e, dessa maneira, estende essa lógica para toda a Região Nordeste. O que estabelece uma interpretação unificada para a prosa contextualizada na espacialidade nordestina. Assim, Candido constrói em seu estudo que convencionou essa escrita de “literatura do subdesenvolvimento”, é certo que em anos mais à frente, em estudos posteriores, Candido reconsidera alguns dos seus posicionamentos a esse respeito. Contudo, é importante lembrar que esse seu ponto de

vista analítico não se fecha apenas no conjunto de sua obra crítica, mas o ultrapassa e se replica no construto da escrita de outros críticos da Literatura Contemporânea, que seguem a metodologia de exegese usada pelo autor de *Formação da Literatura Brasileira*, que por meio da ideia de sistema, esse livro ganha um valor acadêmico importante, pelo seu empenho em tentar compreender como nossa literatura se formou e de que caminhos ela passou a trilhar.

Nesse sentido, ele acabou estabelecendo, há mais de meio século, um perfil para crítica brasileira, uma escola analítica para boa parte do campo artístico de nossas letras. Contudo, no que tange às letras que formaram a base da escrita nordestina, o que percebemos ao relermos algumas de suas principais obras são lacunas, silenciamentos ou expressões que acabam ofertando margem para o preconceito diante de alguns escritores e romances que tomam por ambientação o Nordeste. Essa problemática se dá devido ao caráter regionalista, montado a partir da ideologia das elites locais, fincado em boa parte dos romances de 30, aspecto que fez com que o Nordeste permanecesse fechado em si mesmo, como se esse Nordeste, seja por intermédio dessa própria elite, seja pelo próprio sistema capitalista que permite em seus processos agenciamentos e porosidades entre as fronteiras. Dessa maneira, cabe ao pesquisador compreender essas brechas e não aceitar homogeneizações para a espacialidade nordestina, tal como fez boa parte do regionalismo de 30.

Nesse sentido, encaminhamos nossas postulações a partir dos seguintes livros de Candido: *Formação da Literatura Brasileira* (2007), *Literatura e Sociedade* (2002) e em *A Educação Pela Noite* (2006). Na primeira obra Candido chega a dividir o que se convencionou chamar de Regionalismo em nossa literatura em três momentos: 1) Regionalismo do Romântico, que procurou apresentar uma narrativa focada na descrição do espaço local, como uma forma de elaborar o espírito de identidade nacional, por intermédio de narrativa conectada ao exótico, ao pitoresco, que de acordo com o crítico, caracterizava um país ainda fora dos padrões de uma “nação civilizada”.

Além desses momentos assinalados, ele ainda diz que depois das publicações de Guimarães Rosa teríamos um novo fenômeno no campo do Regionalismo. Ainda segundo o crítico, se a fase anterior foi a mais produtiva de nossa prosa, com Rosa teríamos o seu real amadurecimento, tanto que Antônio Candido dirá que estamos diante do “super-regionalismo”, visto que o médico romancista foi o único a unir o “regional ao universal”. Essa divisão feita por Antônio Candido, de alguma forma, é a que perdura entre a maioria daqueles que analisam as obras literárias produzidas sob o estigma regionalista.

Em *Formação da Literatura Brasileira*, Candido expõe de uma forma clara seu pensamento sobre o romance nordestino. Uma visão binária. Que em seu ponto de vista é paradoxal, visto que de um lado temos uma prosa regionalista que se institui com uma “consciência de país novo”, com uma “consciência amena do atraso” e ao mesmo tempo temos nessa o regionalismo imerso em uma “consciência do subdesenvolvimento”. Isto acontece pois, em seu ponto de vista: “pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos” (CANDIDO, 2007, p.101). Além disso, ele nos anuncia que a escrita regionalista:

É uma verdadeira alienação do homem dentro da literatura, uma reificação da sua substância espiritual, até pô-lo no mesmo pé que as árvores e os cavalos, para deleite estético do homem da cidade. Não é à toa que a “literatura sertaneja”, (bem versada apesar de tudo por aqueles mestres), deu lugar à pior subliteratura de que há notícia em nossa história, invadindo a sensibilidade do leitor mediano como praga nefasta, hoje revigorada pelo rádio (CANDIDO, 2007, p.401).

Vamos compreendendo que ele vai desenhando uma análise que pauta a escrita nordestina na esfera minada da tipificação das personagens e dos espaços locais, como se apenas esses aspectos

compusessem todas as narrativas produzidas com a atmosfera nordestina, no momento do Romantismo ou da produção Naturalista dessa modalidade literária, nunca houve uma unidade, temática ou estética, dessas obras ficcionais.

Além da questão da unicidade, essa crítica que chama de subdesenvolvida a produção ficcional do Nordeste, parece fazer questão de esquecer que o conjunto dos romances produzidos posteriormente, no período de 1930, tinham traços de representação coletiva, mas é importante retomar que essa narrativa não passa de uma visão associada a um pequeno grupo, uma visão ideológica ligada diretamente à elite local. Por isso, que Candido nos apresenta que essa escrita é “deleite estético do homem da cidade” e dessa maneira passa a ser “subliteratura”.

Diante desse contexto, os analistas da prosa ficcional brasileira ao estruturar a crítica em torno do romance nordestino, a faz sem destacar que o próprio gênero romance surge no Brasil ao mesmo momento da formação e do povoamento das cidades. E é nesse espaço que alcança seu auge, pois era na urbe também que tínhamos o maior número de pessoas alfabetizadas. E daí as primeiras obras ficcionais publicadas com a configuração de caráter urbano, por ter uma escrita ambientalizada na cidade ou que de alguma forma faz menção a ela.

É nessa situação histórica e social que também emerge a rivalidade entre a prosa urbana e a chamada prosa regionalista, por essa ter o desenvolvimento de sua trama em outra ambientação fora do espectro citadino. Contudo, é importante ressaltar que essa divisão acaba reduzindo muito nossa escrita, como se a literatura pudesse ser encaixotada. Antes mesmo dessa prosa ficcional ser urbana, ser rural e impositivamente regional, devido ao lugar no qual é produzida, ela é literatura brasileira.

Mas, ambientar uma obra apenas no espaço da cidade, não teríamos também um certo “regionalismo” por sua limitação também espacial? Nesse sentido, é importante lembrarmos do que a crítica literária Lúcia Miguel Pereira (1988, p.29) fazia questão de

afirmar quanto às nomenclaturas “romance urbano” e “romance regional”: Se considerarmos regionalistas qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais, teremos que classificar desse modo a maior parte da nossa ficção”.

Em sentido amplo, tudo é região, dependendo do que se quer chamar de região. A menos que se aceite o critério imperialista de que há um centro, e o resto que fique girando em torno, ou que se use um critério mais amplo, fortemente consolidado, mas nem por isso menos complicado, do ponto de vista intelectual, que é o critério que opõe a cidade e sua cultura ao campo e sua cultura. Este último é que costuma ser a chave do debate (FISCHER, 2003, p.46).

Desse modo, fica-nos evidente, mais uma vez, que não é só uma questão que envolve a concepção estética das obras interpretadas por essa crítica. Isso porque, romances bem escritos ou mal escritos temos tanto naqueles chamados de prosa “urbana” quanto naqueles ditos “regionalistas”. O que não justifica os romances regionalistas ocuparem sempre o segundo plano no conjunto da literatura brasileira e quem a coloca nesse lugar é a opinião de boa parte dos intelectuais que promoveram a hermenêutica para o romance nordestino.

Candido, por exemplo, em sua interpretação crítica do romance nordestino o descreve como retrógrado, associado ao espaço rural enquadrando-o em aspectos provincianos, como um nacionalismo literário que não se consolidou. É certo que esses pontos de vista, no conjunto da obra de Candido, oscilam um pouco, em sua vasta produção, assim como o longo período de produção crítica. Como já falamos, alguns desses apontamentos, no tocante aos romances produzidos na espacialidade nordestina, foram reconfigurados. Diante disso, é que precisamos olhar para tais teóricos sempre a partir de uma leitura barroca.

Mas, vale salientar que Candido não informa que tudo isso foi uma escolha, visto que parte dos romancistas nordestinos elaborou sua produção estética com os signos que imprimiram uma semiotização ao Nordeste alicerçada na despoticização espacial. Daí “as tintas da ruralidade” encheram as páginas dos romances. Tudo isso, montou para o espaço nordestino uma planificação imagética homogeneizante, de maneira que a seca, a fome, a miséria fossem uma constituição plena e originária dessa geografia mais a leste do país. Desse modo, reiteramos que essa formatação espacial foi um projeto criado por uma ideologia de região, que foi rezada a partir das teorias de Gilberto Freyre, Djacir Menezes e as discussões advindas dos vários Congressos do Recife.

Retomando Antônio Candido, em *Literatura e Sociedade*, vemos que ele afirma que só em 1945, é que teríamos uma virada na prosa brasileira, desprezando, dessa forma, o Romance Nordeste já produzido até esta data. Estabelecendo um olhar, até certo ponto, conservador. E esse desprezo se dá porque na visão do autor os escritores desse modelo romanesco não conseguem promover a cisão entre o objetivo de uma descrição do que é social e do que é construção. Mesmo o crítico identificando que o romance brasileiro tem sua origem, em parte, na narrativa regionalista. Mas, ele faz questão também de afirmar que esse romance

Falhou na medida em que não soube corresponder ao interesse então multiplicado pelas coisas e pelos homens do interior do Brasil, que se isolavam no retardamento das culturas rústicas. Caberia ao Modernismo orientá-lo no rumo certo, ao redescobrir a visão de Euclides, que não comporta o pitoresco da literatura sertaneja (CANDIDO, 2002, p.114).

No fragmento acima o crítico não explica o que seria o “retardamento das culturas rústicas”. Além disso, evidencia que a narrativa regionalista – que ele homologa, sem fazer distinção, de “literatura sertaneja” - necessita da orientação do Modernismo ou

de retomar “a visão de Euclides” para, assim, sair do crivo do subdesenvolvimento. Essas duas condições apresentadas por Candido aqui, atrela a sua leitura a uma postura crítica conectada ao eixo aproximado daquilo que Euclides da Cunha semiotizou sob signos relacionados a essa região. Assim, a leitura do autor de *Literatura e Sociedade* acaba sendo, de alguma forma, uma leitura localista, portanto, regionalista. Isso por configurar toda a complexidade da região Nordeste ao signo do sertão, da aridez. Sendo assim, vejamos exatamente o que diz o crítico, em *A Educação Pela Noite*, obra na qual apresenta os conceitos de atraso e de subdesenvolvimento para promover sua exegese em torno do Romance do Nordeste:

O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. Algumas vezes foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido. Mas de um certo ângulo talvez não se possa dizer que acabou; muitos dos que hoje o atacam no fundo o praticam. A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém o regional como objetivo vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante (CANDIDO, 2006, p.192).

A argumentação: “Algumas vezes foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido”, apresenta o tom negativo ofertado ao regionalismo. Mais uma vez apresenta o fator do que chama de “dimensão urbana” para endossar seu posicionamento no tocante à narrativa nordestina, emblemada a partir da insígnia do regional.

Nessa perspectiva, ainda nos apresenta Candido:

[...] que alguns dentre os melhores encontram nelas substância para os livros universalizantes significativo, como José Maria Arguedas,

Gabriel Garcia Marquez, Augusto Roa Bastos, João Guimarães Rosa. Apenas nos países de absoluto predomínio da cultura das grandes cidades, como a Argentina e o Uruguai, a literatura regional se tornou um anacronismo. [...] É modalidade há muito superada ou rejeitada para o nível da subliteratura (CANDIDO, 2006, p.192).

Mesmo tendo a consciência de que mais à frente, nesse mesmo artigo, podemos ler algumas poucas frases de elogio ao comentar autores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, e para esse estabelece o conceito de “super- regionalismo”, no mais o que vemos é o negativismo em torno de uma escrita que busca estabelecer os tons da cor local, por meio de expressões como: “a literatura se tornou um anacronismo”, “modalidade há muito superada” e “ nível de subliteratura”, apequenando, desse modo, o debate que gira em torno do autor nordestino, que é também autor da literatura brasileira.

Candido no fragmento acima, tal qual Bosi, nos traz novamente a problemática dos livros de caráter “universalizantes”, pois neles estão o emblema e o selo de qualidade. Contudo, como surge o universal sem o local? O que realmente seria esse universal? É preciso compreender que até mesmo essas obras ditas como universais, apresentam marcas do local, do regional, não há como fugir disso. Dessa forma, este não pode ser um critério para analisar uma determinada obra, mesmo que essa obra seja formulada para tal propósito.

Por isso, é importante apresentar uma leitura pautada na concepção do rizoma é uma estratégia interessante para quebrar com essa dicotomia no campo da crítica, para, assim, tornar a análise do crítico algo mais fluido. E que se compreenda que a discursividade da crítica literária não deve ser um ponto fixo, uma raiz, mas ser algo que “conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e que cada um de seus traços não remeta necessariamente a traços

da mesma natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.43). Até porque esse é um princípio básico de um pensamento rizomático, que se predispõe a estar sempre investido de aberturas, de porosidades, nunca de fechamentos. O pensamento crítico para interpretação analítica de obra ficcional necessita empreender agenciamentos que se liguem a conexões múltiplas.

Ainda, nesse segmento, o da análise sobre a escrita no campo da ficção regionalista, Candido postula que:

Talvez não sejam menos grosseiras, do lado oposto, certas formas, primárias de nativismo e regionalismo literário, que reduzem os problemas humanos a elemento pitoresco, fazendo da paixão e do sentimento do homem rural, ou das populações de cor, um equivalente dos mamões e dos abacaxis. Esta atitude pode não ser apenas equivalente à primeira, mas combinar-se a ela, pois redundante em fornecer a um leitor urbano [...] realidade quase turística que lhe agradaria ver na América [...] (CANDIDO, 2006, p.191).

Na verdade o que lemos no fragmento acima, pouco nos diz a respeito de uma obra literária em si, contudo expõe, claramente, um discurso pautado em uma espécie de “metacrítica” que, de alguma forma, acaba encobrando as particularidades de cada autor no interior de suas obras, os nivelando em um mesmo patamar, como se todos os escritores do Nordeste fossem regionalistas, ao descreverem os “aspectos locais” sempre explorassem – de maneira proposital – o exotismo desse espaço e fazendo dessa escrita ficcional um catálogo para o turista ou para o “leitor urbano” que não conhece tal espacialidade. Nesse sentido, vale lembrar que esse olhar hermenêutico está conectado ao conjunto de “ferramentas e máquinas de produção de sentido que trouxe da longa tradição da literatura, mas só deve usá-las a posteriori, aceitando o risco de nenhuma servir e ter de ‘comprar’ outras” (JUSTINO, 2014, p.155).

Outra preposição estranha nesse mesmo fragmento, é quando o autor de *Formação da Literatura Brasileira* afirma que a escrita de caráter regional reduz os “problemas humanos a elementos pitorescos”, equiparando-os “a mamões” e “abacaxis”. Essa leitura de Candido acaba fechando essa escrita no ciclo da artificialidade, a inserindo na categoria de estilo literário com pouco valor estético. Contrapondo a tudo isso, cremos que:

Nordestina, portanto, é uma crítica que recusa qualquer ativismo, por essência provisórias e não essencial, e que deve servir para problematizar todas gênesis apriorísticas e toda filiação substancialista; para rechaçar a articulação simplista que associa o Nordeste ao folclore, à natureza, à religiosidade, a formas de exterioridades sem distância, sem diferença, sem alteridade (JUSTINO, 2017, p.66).

Por isso, temos como intenção produzir uma crítica intercultural e rizomática, numa perspectiva que rompa com todas as formas de estigmatizar, que quebre todos os clichês em torno da literatura nordestina. Diante disso, queremos implementar uma crítica que estabeleça um

“Local” de fala, de uma enunciação marcada-mente nordestina, porque acredito que toda crítica intercultural tem que ser a crítica de uma fala “local”, em virtude de o diálogo entre as culturas e suas formas de vida conter sempre o risco de reterritorializar a diferença sob a forma estigmatizante do clichê [...] (JUSTINO, 2017, p.65).

Promovendo uma crítica

“Diabolicamente nordestina”, alteritária e intercultural, porque, como diria noutra contexto Roland Barthes (2007, p.88), devemos

acentuar o “caráter intolerável das relações banais” para enunciar uma fala que transforma” uma relação corrente numa relação fundamental e esta numa relação escandalosa”, para que a obra seja “depositária de um imenso e incessante inquérito sobre as palavras”, sobre identidades, sobre os sujeitos; uma crítica que tenha como premissa o fato de que “a linguagem não cessa, precisamente, de alternar os papéis e de rodar as superfícies em torno de algo que, para acabar e para começar, não o é” (JUSTINO, 2017, p.66).

Assim, não queremos refazer a caminhada crítica que já conduziu uma estrada para o estudo do chamado romance nordestino. Outrossim, temos como intuito trilhar, de maneira rizomática, reconfigurações epistemológicas para o Nordeste e suas multiplicidades, para que, dessa forma, venham à tona boa parte das singularidades sufocadas e negadas à escrita nordestina. Já que a crítica literária, até aqui, sempre foi elaborada por intermédio de mãos conectadas diretamente ao Sudeste.

Por isso, a urgência de uma nova possibilidade crítica “diabolicamente nordestina, alteritária e intercultural”, como nos apresenta Justino (2007) no fragmento acima. Pois, ela, promoverá uma hermenêutica contemporânea para o Nordeste, que interprete essa região não só como um espaço demarcado geograficamente, mas como um objeto que esteja para além dessa espacialidade que já nos foi imposta outrora. Para isso, se faz necessário ainda que a crítica

nordestina seja ambivalente, barroca mesmo, que trate de uma relação antes que de identidade. Uma crítica cindida, consciente de que “algo inelutavelmente nos escapa”, que sabe que “ver é perder”, que pressupõe “ a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose do objeto, o trabalho da memória

– ou da obsessão – no olhar”, que se recusa a “preencher o vazio pondo cada termo da cisão num espaço fechado, tempo e bem guardado pela razão - uma razão miserável, convém dizer” (JUSTINO, 2017, p.66).

E nessa interface de uma crítica intercultural perceber que as dobras, as porosidades, a liquidez, os fluídos que estão em plena ebulição na tentativa de processar, de capturar os devires do Nordeste.

Considerações finais

Diante de tudo que posto até aqui, entendemos que a crítica brasileira em nossa historiografia literária conseguiu, por intermédio de lentes pautadas no exotismo, enxergar do Nordeste e de sua literatura apenas: o sertão, o cangaço, a força bruta, a fome, a miséria, o pitoresco, a seca. De acordo ainda com esses críticos, uma força atávica que a deitou em berço esplêndido, construindo um espaço simbólico do atraso e da penúria para o campo de constituição da literatura produzida no Nordeste brasileiro, que contrastava com todas as noções e características elaboradas de uma modernidade tão almejada lá nos idos do século XVIII.

Assim, não queremos refazer a caminhada crítica que já conduziu uma estrada para o estudo do chamado romance nordestino. Outrossim, temos como intuito trilhar, de maneira rizomática, reconfigurações epistemológicas para o Nordeste e suas multiplicidades, para que, dessa forma, venham à tona boa parte das singularidades sufocadas e negadas à escrita nordestina. Já que a crítica literária, até aqui, sempre foi elaborada por intermédio de mãos conectadas diretamente ao Sudeste.

Partindo dessa percepção, é necessário resetar o mapa da invisibilidade, para que assim um devir-Nordeste seja cada vez presentificado. Nordeste que se erga como potência de um Sul/Emergente

dentro do contexto social do Brasil, como se fosse possível reconfigurar esse tambor composto de todos os tons, de todos os ritmos que é o Nordeste, não o que nos foi imposto. Tudo isso, como uma insurgência à leitura crítica que organicamente se estabeleceu nos meandros da academia no tocante a essa região e sua produção literária.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia**. São Paulo: Cortez, 2012.

ALMEIDA, J. M. G. de. **A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945**. 2.ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

ARAÚJO, P. M. **O hiper-regionalismo nas literaturas de Língua Portuguesa**. Olinda: EDUPE/Gráfica A Única, 2018.

BATALHA, M^a. C. **O que é uma Literatura Menor?** Cerrados Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, v.22, n.35, 2013, p.114-134.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2001.

BRITO, H. B. de O. **Neorregionalismo brasileiro: análise de uma nova tendência da literatura brasileira**. Teresina: EDUFPI, 2017.

CANDIDO, A. **Brigada ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CANDIDO, A. **Educação pela noite & outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 2002

CASANOVA, P. **A República Mundial das Letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHAGURI, M. **O Romancista e o Engenho: José Lins do Rego e o regionalismo nordestino dos anos 1920 e 1930**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, v.1. 2017.

FISCHER, L. A. **Literatura Brasileira – Modos de Usar**. São Paulo, C.Saber, 2003.

JUSTINO, L. B (org.). **Poesis do real: literatura e multiplicidade**. Campina Grande: EDUEPB, 2020.

JUSTINO, L. B. . **Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente**. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

JUSTINO, L. B. . O Nordeste para além de si: história, ficção, esperança. In: NÓBREGA, G. M. **O Nordeste com inventiva simbólica: ensaios sobre o imaginário cultural e literário**. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

JUSTINO, L. B. A hora da estrela: por uma leitura nordestina. **Estud. Lit. Bras. Contemp.** [online]. 2017, n.51, p.64-82. ISSN 2316- 4018. <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018514>.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: LAMAIRE, Ria. **Tendências e impasses**. Rio de Janeiro: Rocco,1994.

PELINSER, A. T. **Crítica literária**: memórias e imagens do regionalismo brasileiro. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v.7, n.2, p.230-241, jul./dez., 2012, p.230-241.

RAMOS, G. **São Bernardo**. 46.ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

REGO, J. L. do. **Doidinho**. 35.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

VOZES ANCESTRAIS: DA ORALIDADE À ESCRITA

Carlos Roberto da Silva Santos
13carlosantos@gmail.com

Introdução

A escrita chega às terras de nossos ancestrais por meio do colonizador. As perspectivas apresentadas na colonização tanto da narrativa histórica quanto literária são questionáveis, pelo fato de que a focalização apresentada é ortodoxa, ou seja, apresenta o ponto de vista do colonizador pelo colonizador, estes como detentores da escrita. Sendo assim é impossível de se pensar a prática da escrita pelos nativos que aqui já habitavam.

Nenhum dos povos indígenas que habitam o atual território brasileiro havia desenvolvido uma escrita (Wilmar D'Ángelis ², 2018), eles tinham uma maneira de registrar e circular as informações entre eles com recursos gráficos, contudo alguns teóricos recusam-se a considerar tais recursos como uma escrita. É graças a texto como A Carta de Pero Vaz de Caminha que se dá início ao registro escrito da história oficial em terras Tupinambás. Obviamente não se pode comemorar como sendo um feito honroso dos exploradores, pois não há honra na predação, ainda mais quando ela se apodera da oralidade encarcerando-a por meio da escrita. Apesar

de tudo, temos uma narrativa histórica escrita que nos ajuda a entender um pouco de nossa colonização, mesmo que haja na história intrinsecamente o oculto no interior da narrativa, onde ele serve como um meio oculto ou implícito (JENKINS, 2007). Por essa razão há de se pensar como esses escritos foram capitaneados para se transformar em livros que correram o mundo como *A singularidade da França Antártica* de André Thevet (1557), *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* de Jean de Léry (1578) esse, escrito contestando aquele. É preciso se pensar que houve muitos equívocos ao se registrar aquilo que se via e se ouvia. Complexo, e impactante o encontro entre diferentes, causa espanto e admiração em ambos. Registrar esse encontro é outro desafio porque ou se faz por excesso e/ou omissão e muito se deixa de ser dito ou se diz demasiado fantasioso. A história oficial nos traz narrativas do encontro entre os nativos e os colonizadores desde a chegada dos portugueses em 1500 até hoje. A literatura sempre ocupou seu papel de destaque nas narrativas não oficiais, ela encontra as frestas, rasuras, fissuras na história oficial e por meio de narrativas realmaginária denuncia as omissões de acontecimentos para diminuir o impacto da ausência de registros sobre acontecimentos que mudaram as trilhas e criaram caminhos e estradas para se conhecer a história do primeiro Brasil. Dessa maneira, é necessário deixar as obras falarem a respeito daquilo que elas têm de oculto, que não está exposto, que não se fala, que são invisíveis pela crítica e por seus métodos.

A literatura consegue, por meio da escrita, ser Transliteratura¹, em decorrência de sua produção reatualizar sempre uma oralidade perdida, e por meio dela (A literatura), estuda-se a história oficial atravessando uma camada fina de relatos sobposta (palimpséstica) que exposta ao leitor, conduz a narrativas de uma perspectiva diferente, ou seja, não só pensando no que foi escrito, todavia como essa escrita chegou até nós. Há uma apropriação um tanto canibal,

1 Conforme ARRUDA em Conceito de transparência a preposição “trans”, significa através, atravessar. Disponível em: ARRUDA, Carmen Silva Lima de. *O Princípio da Transparência*. p. 39-111.pdf (usp.br). Acesso em 28 de agosto de 2023.

como diria o modernista Oswald de Andrade, Antropofágica. Sendo assim, uma forma mais sutil, embelezada para a hostilidade.

A escrita é crítica não simplesmente porque preserva o que é dito sobre o tempo e o espaço, mas porque transforma o que é dito através da abstração de seus elementos, por meio da fixação do que foi dito, então a comunicação pelo olho cria um potencial cognitivo para os seres humanos diferente da comunicação da palavra pela língua. (GOODY, 1978: 128)

O olho a olho tem uma potência de comunicação que transmite conhecimento, sentimento, sinceridade ou seus opostos. A fala tem sua potência na alteridade, nela a presença do outro é manifestada por meio do sotaque, altura da voz, pausas o que nos identifica como singular. “Os selvagens falam”. A constatação dos colonizadores descontrói o ethos prévio de animalização do nativo: animais não falam.

As primeiras impressões que foram registradas dos brancos sobre os nativos apresentam uma escrita predadora, que aprisionou as ideias, os pensamentos, o tempo com todos os ethos implícitos. A escrita é poder. Registrar os acontecimentos, sem qualquer tipo de revisão por parte de quem estava sendo registrado é poder sobre o futuro do passado.

O que foi escrito no século XVI sobre os nativos brasileiros ficou à mercê dos *escribas*, por isso muito foi deixado de ser registrado, por esquecimento, por falta de um (a) intérprete confiável que tivesse conhecimento da oralidade Tupinambá, ou por imposição do sistema. Não expor argumentos que se previam é permissão da escrita conhecedoras das omissões e esquecimentos (DAHER, 2012).

A oralidade indígena é patrimônio dos povos ancestrais. Quando os colonizadores chegaram não havia necessidade de escrita, mas a comunicação entre as tribos ocorria. Foi com a

chegada dos exploradores que deu início ao encarceramento das narrativas orais em páginas impressas.

Frank Lestringant observara o privilégio absoluto da escrita em Jean de Lévy, que procede a um confisco da palavra do índio com a finalidade de submetê-la e encarcerá-la no livro, garantido assim uma posse efêmera da palavra do outro e um livro irremediável em relação à sua fala para sempre perdida. (DAHER, 2012, p. 23).

É sabido que tal confisco das palavras dos índios que é feito da oralidade para a escrita é tarefa complexa, e não há como ser diferente, porque as condições de se transcrever ou até traduzir uma outra Língua sem o devido conhecimento do código que envolve os interessados se torna uma visão unilateral. Muito do que foi escrito no começo da colonização, é claramente por intuição, imaginação o que leva escritos, ditos oficiais, a serem questionados e questionáveis. É a potência da escritura que nos apresenta vozes subalternas nas narrativas.

Assim, como aconteceu com André Travet cujas narrativas ou parte delas foram tratadas como fantasiosas, podendo ser narrativa literária e não narrativa histórica ou uma metaficção historiográfica.

A literatura possui uma potência ao dar voz as minorias (Roland Barthes, 1984), é nela, onde a transmissão da memória, testemunho, conscientização, questionamentos surgem por meio da reescritura da história oficial. Ela vai ajudar o leitor em seus posicionamentos críticos para interpretar, analisar e fundamentar juízo acerca das relações de poder existentes na sociedade.

A escrita e a oralidade estão simbioticamente presentes na literatura. É a escritura que estabelece a relação entre vencedor e vencido. A literatura não tem o papel de apagar a história oficial. Ela é história, tem história e produz novos discursos e discursos novos. Ela é heterológica. É na narrativa literária onde a oralidade

e a escrita se encontram. Essa semiose da escritura/oralização se encontra inclusive nas narrativas literárias indianista, indígena, indigenista.

Há uma apropriação da oralidade² pela escrita de forma abrupta surgindo dessa semiose uma oralização com marcas na escrita da oralidade ancestral. Por ser um sistema simbólico a escrita apaga rastro, tentando retirar lentamente as marcas da oralidade. A presença gráfica pressupõe a supremacia do enunciado. Neste artigo se pretende analisar O livro, Betty Mindlin e os narradores indígenas: Terra Grávida (2012) e Vozes Ancestrais: Dez contos indígenas de Daniel Munduruku (2018), nele vamos abordar a forma como a narrativa oral foi transcrita ou traduzida para o sistema de narrativa gráfica. Em um primeiro momento, iremos analisar como Betty Mindlin e Daniel Munduruku fazem o trabalho de captura dessas narrativas orais preservando e/ou apagando a oralidade por meio do traduzir e/ou transcrever. No segundo momento verificaremos as produções distintas da literatura a partir de três: como indígena, indianista e indigenista. E para finalizar, o seguintes questionamentos serão respondidos: Para escrever literatura indígena é preciso ser índio? Ao passar para escrita sistematizada, aprisionando a narrativa oral, mesmo havendo um silenciamento (não-ditos) no traduzir/transcrever, há mais oralização da tradução/transcrição por Munduruku, por ser índio e menos em Mindlin por ela não ser?

Da oralidade à escrita

Ao chegar em território brasileiro no século XVI o colonizador teve o primeiro impacto com os nativos. A perspectiva do europeu sobre o índio e deste sobre aquele. Um confronto visual que impactou ambos. A forma de vestir, falar e gesticular do europeu impactou

2 Penso oralidade conforme Luciano Justino (2014) “A oralidade é um sistema estático” e “importantes bases de pesquisa para se pensar a voz e seus devires, [...]” (p.174)

o índio, olhando no contraplano, a nudez, as pinturas e os adereços impactaram o europeu. Dar-se início a uma relação que altera a cultura mundial. Logo o segundo impacto, escrever sobre o selvagem “uma ciência dos sonhos” mostra que a comunicação tinha uma moeda de troca para o índio: a tradução dos acontecimentos narrados oralmente. Já os colonizadores e missionários desejavam uma conversão milagrosa, passiva cuja assimilação da doutrina deveria ser feita pela imaterialidade da voz (SANTIAGO, 2000).

Os usos estratégicos deste ‘trabalho da modernidade’, hoje naturalizados, são assim identificáveis tanto na acumulação do passado quanto na conformidade das ‘singularidades do mundo’ aos modelos ‘escriturários’ (DAHER, 2012, p. 20).

Os povos indígenas localizados em território brasileiro não possuíam como forma de comunicação uma escrita. Foram os colonizadores do século XVI que deram início às narrativas históricas que ficaram sendo as narrativas oficiais dos primeiros nativos. As narrativas sobre os índios brasileiros chegaram até nós por meio de muitos rizomas (franceses, portugueses, holandeses etc.) capazes de nos direcionar para caminhos que vão desde a Torre de Babel até Macunaíma.

A imaterialidade de voz e a oralidade perdida que não se transformaram em escrita é o projeto ideológico-político de unir a língua com a religião pondo em prática não só a encenação religiosa como também a tradução da língua europeia em cujo empenho estava tanto nos jesuítas como nos conquistadores. A junção da igreja com as conquistas europeias revela um pouco das várias produções visíveis da economia escriturária moderna (DAHER, 2012).

Entre os povos indígenas da América Latina a palavra europeia, pronunciada e depressa apagada, perdia-se em sua imaterialidade de voz,

e nunca se petrificava em signo escrito, nunca conseguia instituir em escritura o nome da divindade cristã. (SANTIAGO, 2000, p.13)

A escritura, mesmo que de forma não planejada, busca apagar da memória dos indígenas sua ancestralidade, projeto da colonização de extermínio dos traços originais. Os rituais e as lendas se transformam em mitopoéticas capazes de manter vivas as tradições que transmitiam oralmente para os mais jovens, isso para os brancos não passava de sinal de fumaça que deveria se perder com o vento. Então, não se pode falar da oralidade, sem tratar das diferenças que identificam a memória perdida com a produção da atividade escritora. A oralização tem dois trajetos que percorre e se encontram: uma nas memórias comunitárias por ser coletiva e outra na relação de hibridização e ruptura com a escrita (JUSTINO, 2014). Há um trabalho das comunidades indigenista, indianista e indígena para oralizar a literatura. O trabalho de resgate da memória tem sido feito pela escrita, por pesquisadores indígenas e não-indígenas para reescrever o desmantelo cultural causado pelo colonizador. A princípio, a língua estabelece o poder petrificado, projeto apresentado pelo colonizador cuja visão era o de totalidade e unidade. Entender a dupla face da mesma moeda é compreender que desde o início da colonização o índio se aproximou do europeu se misturando a ele. Mas o europeu evitava o pluralismo religioso para impor o poder colonialista por um sistema de unicidade. No cálculo do conquistador: Um só Deus, Um só Rei, Uma só Língua. Isso é que conta.

O neocolonialismo por meio da interculturalidade encontra uma infiltração progressiva na sociedade contemporânea que dá origem ao mestiço, mistura do branco com o índio. Essa mistura sutil é vista na literatura indígena de José de Alencar em seus romances: O Guarani, Iracema e Ubirajara que surgem na literatura na tradição literária do romantismo cujo objeto de representação é o índio. Essa produção literária do século XIX traz uma perspectiva eminentemente colonizadora. Reunir pistas que foram

abandonadas pela história é muito mais complexo, pois muito da oralidade não deixou rastros. A literatura revela o oculto como nova forma de ler o Brasil nativo.

A literatura ousa em acolher essa complexidade procurando por meio de outras áreas do saber revelar nas rasuras nossa memória, pois ela reúne vozes esquecidas e que não eram desejadas serem ouvidas. A literatura é menos preocupada com a normatização científica, por isso ela torna-se um lugar de novas possibilidades, de libertar o pensamento para encontrar o real que está escondido.

A escrita está presa a ação e influência da sociedade moderna. As diferenças adquirem uma pertinência epistemológica e social antes não existente com duplo trabalho: a relação como homem selvagem e a relação com a tradição religiosa. A história organiza conscientemente os seus dados, já a etnologia organiza os dados verificando a inconsciência da vida social (CERTEAU, 1982). A etnologia fixa quatro estatutos do campo científico: a oralidade, a espacialidade, a alteridade e a inconsciência. A historiografia moderna apresenta quatro noções opostas: a escrita, a temporalidade, a identidade, e a consciência.

Terra Grávida, e Narradores Indígenas

Betty Mindlin foi professora de Economia da Universidade de São Paulo, da Escola de Administração de Empresas da Fundação Getúlio Vargas e tem doutorado em antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Interessou-se pelos povos indígenas quando conviveu com alguns deles buscando compreender o confronto deles com os primeiros colonizadores do Amazonas. Além de buscar entender os conflitos sociais que envolvem os índios, também procurou estudar o imaginário, as formas de vidas distintas, muitos mundos estranhos de espíritos. Terra Grávida é um dos resultados desse anos de

aventura ou uma antropologia de mitos em que o amor, o corpo, a sexualidade, o erótico e o feminino estão presentes.

Distante do ruído e da efervescência das cidades, observados pela noite escura e pelos mistérios da floresta, os índios se reúnem em torno da fogueira para contar histórias, narrativas chamadas pelos estudiosos de fantásticas, nelas são revelados o dia-dia deles, suas crenças e seus pontos de vistas para os enigmas da vida e da morte. Ficam-se incrédulos ao ouvi-las e não reagir a elas é impossível devido a admiração que nos arrebatava para as história como se fossemos personagens fascinantes que é o universo mítico dos povos indígenas brasileiros.

Em Terra Grávida temos uma antologia que reúne vinte e oito (28) dessas surpreendentes histórias, que preservam o sabor das narrativas que são contadas oralmente, em torno de uma fogueira, bem longe do barulho e da agitação das cidades, na floresta do encantamento. A organização da obra foi feita pela própria Betty Mindlin, que desde 1979 convive com vários povos indígenas. A importância da preservação da cultura indígena do Brasil é comprovada com essa captura e arquivamento das narrativas orais de alguns dos povos ancestrais que ainda vivem na Região Norte do país. O Livro Betty Mindlin e narradores indígenas: Terra Grávida (2012) publicado pela Record está dividido em três partes, tendo cada parte um título e a partir dele os subtítulos que dão desenvolvimento à obra.

A primeira parte é intitulada de *Princípio* e trata em seus subtítulos de: a) O começo do mundo, oralizada pelos MACURAP, ARUÁ, JABUTI, AJURU; b) Os fins do mundo, narrado pelos mesmos povos indígenas; c) O sol, narrado pelos mesmos povos, exceto os Ajuru, e Arikapu; d) Incesto ou quase incesto novos dons: grãos e caça na terra, lua e arco-íris nos céus, também narrados pelos mesmos povos. A segunda parte é intitulada de *As Invenções*, que é dividida em números romanos: I – Nos Ares: O Sopro, narrado pelos JUBATI, TUPARI, MACURAP, AJURU, ARUÁ; II – Monstros, homem-bichos e outras aparições, narrado pelos mesmos com acréscimo dos ARIKAPU, KANOÉ; III – Guerra, narrado pelos Aruá e Jabuti; A

terceira parte foi intitulada como A morte: o caminho das Almas, narrado pelos Macurap, Ajuru, Aruá, Arikapu e Jabuti. Além dessas três partes a introdução tem um papel importantíssimo para compreensão da narrativa, pois contém pós-textos que nos conduz ao perfil dos narradores e a linguagem dos indígenas com o estilo dos narradores. O livro termina com um Glossário de vocabulário de palavras indígenas e seus significados em Língua Portuguesa.

Vozes Ancestrais: Dez Contos Indígenas

Daniel Munduruku costuma afirmar: “Escrevo para me manter índio”. Uma frase impactante e que singulariza o ser índio, na sociedade contemporânea. Ser índio é ser o que o branco colonizador foi, conhecedor e dominador da escrita/cultura do seu povo. Neste aspecto, estamos evoluindo. Longe do ideal, há muito a ser feito, mas estamos na trilha, apesar das pegadas terem sido apagadas, estamos buscando outras pistas que nos conduzam à história de nossos ancestrais. Uma dessas pistas é antiga e ainda é possível encontrá-la, a oralidade. É com o objetivo de manter a identidade cultural de cada povo ainda viva que Munduruku “teve a ideia de selecionar indígenas de dez povos e coletar histórias, transformando-as posteriormente em contos tradicionais em uma obra, trazendo para o leitor um pouco das crenças e tradições das populações que habitam o território brasileiro.”

O livro tem uma estrutura que se assemelha a uma revista multicolorida: a capa vem com uma fotografia em preto e branco de um índio Tabajara. A imagem tem algo de memória, uma ideia de passado e presente, unidos em páginas amarelas, azuis, vermelhas, verde, lilás, laranja, preto e branco. A cada narrativa escrita há uma imagem de um membro do povo indígena do qual a narrativa oral foi colhida: PAITER SURUÍ – Como nossos Pais recriaram o povo Paiter Suruí, TIKUNA MAGUTA – A Festa da Moça nova, MARAGUÁ – Os dois teimosos, TABAJARA – Olho – d’água do pajé, KRENAK – Como as águas vieram ao mundo, KAINGANG – A origem das marcas, NAMBIKWARA – Como o fogo foi roubado do tamanduá-bandeira,

KADIWÉU – O macaco e a onça, UMUTINA – Como o Sol ressuscitou o Lua, KURÂ-BAKAIRI - A víbora e o calango. Esses dez “Contos mostram a relação profunda que o indígena mantém com os animais e o meio ambiente, de onde tira o sustento, permitindo o trabalho com o tema ‘o mundo natural e social’ (Ao leitor, p.79).

Por ser um recurso que conserva a memória, a tradição oral dos povos indígenas é muito forte e a “transmissão oral mostra todo seu vigor e possibilidade”. É uma forma de contar o mundo e mostrar conhecimentos de culturas ancestrais, pois se alguém quiser conhecer verdadeiramente a literatura oral de uma sociedade indígena deve procurar seus sábios diretamente e, se possível, aprender a língua e entrar aos poucos, na riqueza e na beleza de suas culturas (D’ANGELIS, 2018). Dessa maneira, foi se mantendo a tradição dos povos ancestrais mesmo que, ainda hoje a tensão entre o oral e o escrito seja muito forte. A escrita possui uma multiplicidade de aspecto em relação à oralidade, isto é possível identificar na escritura da literatura.

Foi com esse pensamento que Daniel Munduruku, a partir de narrativas escritas (cartas) que vieram dos povos selecionados, elaborou contos indígenas. O índio escritor reuniu as narrativas tradicionais e as traduziu para o Português recontado: “Chegou o momento de recontar as histórias apresentadas pelos amigos indígenas” (MUNDURUKU, 2018). A busca pela “originalidade” foi uma preocupação para ele que deixou bem claro que “Foi necessário fazer uma tradução do que foi dito/escrito e organizar as ideias de modo que você, leitor, pudesse tirar o máximo proveito delas” (MUNDURUKU, 2018, p. 7).

A Tradução Cultural

Ao traduzir as narrativas para outra língua, ou até mesmo para ela, o estilo do tradutor aparece para sintonizar o leitor com o aspecto do que está sendo traduzido. Isso foi feito por Jean de Léry e André Travet que se apropriaram da oralidade dos índios e

as escreveram destacando seu estilo, consciente ou inconsciente, no interior das narrativas.

Assim, por mais esforço que se faça, a presença do eu, quando fala ou escreve sobre o outro é identificável como afirma Mindlin (2012) “É claro que o estilo reflete minha própria maneira de escrever e com frequência há uma espécie de tradução cultural, necessária para familiarizar o leitor com aspectos da vida indígena.” (p.267). De acordo com Munduruku (2018) “Procurando preservar o modo tradicional de narrar de cada um, esforcei-me para manter o máximo da originalidade, um trabalho bastante cuidadoso”. O estilo aparece em Munduruku de forma consciente e com propriedade como afirma o próprio escritor indígena: “Foi necessário fazer uma tradução do que foi dito/escrito e organizar as ideias de modo que você, leitor, pudesse tirar o máximo proveito delas” (p.7), o que Mindlin chama de tradução cultural, Munduruku busca organizar e chama de ideias.

Betty Mindlin faz a captura das narrativas orais nas aldeias, convivendo com os índios e gravando tudo que ela ouvia para poder arquivar nas máquinas que são capazes de reproduzir no futuro a pesquisa de campo. Diz a pesquisadora: “Conservo as gravações e as traduções de cada narrativa e de cada narrador; minha documentação é uma espécie de museu ou arquivo para os índios ou outros pesquisadores e todo o livro pode ser reescrito por escritores índios ou outras pessoas” (2012, p. 269).

Já Daniel Munduruku fez uma pesquisa epistolar, diz ele:

Como eu queria fazer as coisas diferentes, em que os próprios indígenas fossem os narradores, inicialmente entrei em contato com amigos indígenas que tivessem interesse em participar do livro. Em seguida pedi que escolhessem, escrevessem e me enviassem histórias tradicionais que tivessem vontade de contar” (2012, p. 6)

Nestes dois depoimentos dos escritores percebemos duas formas diferentes de capturar a narrativa: uma oral e outra escrita. Todavia ambas foram traduzidas para a Língua portuguesa, mesmo que Mindlin, em muitos momentos, tenha afirmado que a narrativa oral foi feita em Português, por seus narradores que dominam bem a Língua Portuguesa. Ambos os livros foram pesquisas de coletas de contos tradicionais indígenas. Assim podemos dizer que a captura das narrativas dos povos ancestrais foi feita a partir da oralidade com Betty Mindlin registrando em áudios e depois traduzindo/transcrevendo, dando origem ao livro Betty Mindlin, os narradores indígenas: Terra Grávida, enquanto Daniel Munduruku, por meio de escritos de amigos indígenas, faz a tradução para o português dando origem ao livro Vozes ancestrais: Dez contos indígenas. Assim, para nossa primeira indagação sobre como foi feita a captura das narrativas indígenas para que os livros chegassem até o leitor, parece ter sido respondida.

Para nosso segundo questionamento: Para escrever literatura indígena é preciso ser índio? Ao longo de nossas leituras e análises percebemos que seria um retrocesso defender o posicionamento de que para se escrever literatura indígena precisa ser índio, que pensando assim se ignora a relação com o outro, pois escrever é uma relação do eu com o tu e o ele.

A literatura e a arte não estão a serviço de fins externos, elas encontram justificativas em si mesmas. Com isso podemos afirmar que tanto a obra de Mindlin quanto a de Daniel Munduruku são literatura que defende a cultura e tradição indígena, pois além de terem a preocupação de, pela oralidade, traduzirem e transcreverem para escrita, o que ouvirem e/ou leram, eles documentam, arquivam as narrativas orais como pesquisadores desafiando o tempo e o espaço da narrativa, deixando sempre presente, por meio da máquina (Essa que escraviza a voz e imagem) e da escrita (escravizadora da memória), as vozes ancestrais, cuja negação tem sido feita desde a chegada dos colonizadores. O pesquisador, índio ou não-índio, dá consciência ao que era inconsciente, o que era oralidade (selvagem) passa a escrita, a espacialidade tem

a temporalidade e a alteridade tem como oposto a identidade. É dessa oralidade para escrita ou da etnologia a história que “a linguagem oral espera, para falar, que uma escrita a percorra e saiba o que ela diz” (CARTIER, 1982, p. 190). Por fim pode-se afirmar que reducionismos não é próprio da literatura Todorov (2003). Desse modo, a essência não está na relação da obra com o externo – o mundo, ou o autor, ou os leitores -, mas na relação dos elementos constitutivos entre si, ou seja, é a partir de dentro que percebemos que Betty Mindlin e Daniel Munduruku são literatura indígena.

Referências

HAVELOCK, Eric. Prefácio a Platão. Trad. E. A. Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.

ALVES, WANDERLAN. **Pós-autonomia e crítica menor**. Remate de Males. Campinas-SP, v. 41, n.1, pp. 123-152, jan./jun. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação verbal**. 4^o edição. São Paulo. Martins Fontes. 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

CHARTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Trad. Maria de Lourdes Menezes, revisão técnica [de] Arno Vogel. – Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1982.

DAHER, Andrea. **A oralidade perdida: ensaios de história das práticas letradas**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2012.

GOODY, Jack. *The domestication of the savage mind*. Nova Yorque: Cambridge University Press, 1978.

HAVELOCK, Eric. **A equação oralidade – cultura escrita: uma fórmula para mente moderna**. In: OLSON, David R. & TORRANCE,

Nancy (orgs.). *Cultura escrita e oralidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995.

ISER, Wolfgang. *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico*. In: MAYORAL, J. A. *Estética de la recepción*. Madri: Arco, 1987.

JENKINS, Keith, *A história Repensada*. Trad. Mario Vilela. 3º ed. São Paulo: Contexto, 2007.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de Multidão e intermidialidade: Ensaio sobre ler e escrever o presente**. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

LESTRINGANT, Frank. **L'antipathie entre les peuples (XVIe-XVIIe siècles), de Luis Frois à Antoine Galland**. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 54, p. 175-192, 2002. <http://dx.doi.org/10.3406/caief.2002.1458>

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Préface à Européens et Japonais: Traité sur les contradictions et différences de mœurs, écrit par le R. P. Luis Frois au Japon, l'an 1585**. Paris: Chandeigne, 1998.

MINDLIN. Betty. **Betty Mindlin e narradores indígenas: Terra Grávida**. 3º ed. Rio de Janeiro. Record, 2012.

MUNDURUKU. Daniel. **Vozes ancestrais. Dez contos indígenas**. 1 ed. Curitiba. Champagnat editora. PUCPR. 2018.

TORRES, Antônio. **Meu Querido Canibal**. 9º edição. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VERUNSCHK, Micheliny. **O Som do Rugido da onça**. 1º ed. São Paulo. Companhia das Letras. 2021.

Devires negros

A BOTÂNICA DO ASFALTO: NEGRO, NEGREIROS, NEGREJADOS – UMA LEITURA DA VOZ DO TRABALHADOR SUBALTERNO NA CONTÍSTICA DE MARCELINO FREIRE

Auricélio Ferreira de Souza
auricelioferreirasouza@gamil.com

No capítulo, intitulado: *Os muitos mitos da marginalidade: dos lugares donde fala a literatura*, em uma pesquisa de 2014 (Souza, 2014) refleti detidamente sobre as repercussões que o termo *marginalidade* adquire na cena literária contemporânea. Dada a especificidade daquele estudo, retomamos dali a dimensão de marginalidade, subalternidade e exclusão de sujeitos ou grupos que nos interessa, por acreditarmos que a concepção, por mais move-dição que seja, toma ainda grande relevância em face de uma escrita como a de Marcelino Freire, a qual, como traço recorrente, transita pelos caminhos da experiência de pobreza, subalternidade e marginalização nos cenários urbanos emergentes. É, pois uma escrita cujos fluxos narrativos se sustentam em falas de personagens que se equilibram numa tênue fronteira entre a simples sub-representação e estereotipia e o caráter inovador, transgressor e, por isso mesmo, renovador das possibilidades do texto literário, sobretudo,

do conto, gênero de 'fôlego curto', mas, necessariamente de mira certa.

Este comportamento limítrofe na composição de uma personagem que é quase que inteiramente voz, canal de experiências, constitui o ente que chamamos *personagem-voz*, centro da argumentação, tanto na nossa pesquisa de 2014, quanto na 2018, fechamento de um percurso teórico-crítico agora aqui retomado em síntese. Ali, o rumo metodológico empreendido para identificar e particularizar a dimensão performática de tal ente (a voz como inscrição, presença e confronto) passa pela investigação sobre os espaços em que se embatem os conceitos de escrita, escritura, inscrição, oratura, fala e voz.

Partindo do pressuposto de que o texto (em suas diferentes modalidades) é compreendido como o próprio *lugar* da interação (Koch, 2002), portanto, espaço sobre o qual os interlocutores podem se construir mutuamente, o trabalho de escuta em um texto parece passar, necessariamente, pelo esforço de apurar olhos/ouvidos para as muitas escalas possíveis ao seu *canto*, ou por vezes, seu grito. Eis, portanto, o sentido mais profundo do ato de ler num tempo em que a diversidade das experiências humanas se encarrega de tornar quase que obrigatória a contínua ressignificação da palavra, dos afetos por trás dela e, por conseguinte, da própria compreensão das trajetórias que humanizam o homem.

Contudo, é preciso compreender, nesta mirada que muito mais do que definir fronteiras do que seja uma literatura menor (marginal?) em detrimento a uma literatura maior (canônica, pelos meios de produção e circulação), o esforço de leitura parece necessário no sentido de perceber (para além da superfície do texto, mas também, a partir dela), marcas de um procedimento de escrita que dê conta das ressonâncias da diversidade na cena presente e no jogo social que nela está posto. Noutras palavras: como o escrever engendra a escrita no dentro e no(s) fora(s) desse jogo social? Sobre quem se fala? De onde? Como e por que fala?

O escritor Marcelino Freire é também produtor cultural na proporção em que promove ações em diferentes veículos, suportes e linguagens, não apenas sobre sua própria obra, como sobre a arte literária num âmbito mais abrangente. Nessa perspectiva, no foco das pesquisas empreendidas em 2014 e 2018 recorreremos a falas públicas do autor (entrevistas e demais momentos de comunicação sobre sua obra) nas quais, ao afirmar insistentemente: “*Eu escrevo pra me vingar*”¹, este termina por indicar um ativador discursivo que deve ser considerado no processo de escuta das vozes que tecem seu texto. Este ativador nos serviu de provocação para contextualizar não apenas a cena (ou “geração”) da qual emerge o autor, como principalmente problematizar a questão da oralidade dessa “contística de vingança”, já discutida em detalhe na provocação *scrivere per vendetta: a literatura que ‘bate panela’* (capítulo II, p. 42 de SOUZA, 2014). Do apelo ao vocábulo italiano *vendetta*, que em tradução, se estende para além do simples e imediato retrucar, retaliar, para encaminhar-se no sentido de uma sequência de ações e contra-ações planejadas, detalhadas e intimamente motivadas por vingança, levada a cabo ao longo de todo um período extenso de tempo, caracterizando assim, uma espécie de tentativa de reestabelecer uma pretensa ordem que foi forçosamente rompida ou destruída por um poder que se impõe hegemônico.

Acreditamos que tematizando o eixo dos grandes centros urbanos e a parcela dos sujeitos lidos como marginais no jogo social, ao alicerçar sua escrita em recursos sonoros como rima, aliterações, assonâncias e fricções, distorções etc, o tecido narrativo em *Contos Negreiros*

¹ Ver exemplos dessa recorrente afirmativa em <http://blog.atelie.com.br/2012/11/o-poeta-vingador/#.UkIEH3-Zkwo> ou http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=992 e ainda em vídeos como: <https://www.youtube.com/watch?v=hZ8VMETPb-g> e <https://www.youtube.com/watch?v=R0mJ6loCXGk> e, mesmo no documentário intitulado SP - Solo Pernambucano, dos cineastas Wilson Freire e Leandro Goodinho, o qual aborda a trajetória literária do autor pernambucano.

recobre sim essa ideia de *vendetta* explicitada na fala pública do próprio autor [...] o procedimento é de análise: composição e decomposição da ideia central [a do embate] através da leitura de diferentes situações narrativas. Em que medida a concepção de escrita oralizada opera o efeito de vingança/vociferação dos sujeitos postos à margem pela ótica/ação referencialista. (SOUZA, 2014, p. 18)

Mas como se reestabelecer qualquer ordem minimamente justa, em face de um sistema cuja fisiologia já nasce comprometida com a manutenção da desigualdade entre quem historicamente, por apropriação, detém os meios de produção e os que, fora da partilha histórica do poder, precisam vender sua força de trabalho para continuamente mover tais meios sem nunca deles poder se beneficiar?

Num sistema como o Capitalismo, cujo enfoque na aceleração dos modos de produção e acumulação, já o faz nascer sob a égide da desigualdade, pondo sujeitos em permanente situação de desequilíbrio ou desalinho, qual ordem pode ser reestabelecida? Como dar conta dessa multidão de diversos e de suas infinitas demandas na tessitura da obra? Como o sujeito-autor se forma (ou se deforma), se coloca ou se retira no instante em que é a própria noção de sujeito o tópico em crise no contemporâneo? (SOUZA, 2014, p. 43)

A versão impressa de *Contos Negreiros* (doravante sintetizada nas siglas CN) é lançada em 2005. Constitui-se de 16 textos curtos, os quais o autor chama de *cantos*, e não contos, “[...] de alguma forma contradizendo ou deslocando o título geral do livro. ‘Negreiros’, e não ‘negros’, porque aparentemente não é negro quem os escreveu. Trazem negros no seu interior, por assim dizer, que irão aportar nos olhos do público.” (COELHO, 2010).

É obra de caráter marcadamente fragmentário enquanto estrutura e presentificado enquanto temática. Essa fragmentação, que não se limita à breve estrutura das narrativas, mas também ao inusitado de como começam e como rompem (terminam?). Inclusive, tal aspecto termina por sugerir a possibilidade de diversos caminhos interpretativos. A maneira como está organizada (ou desorganizada) a questão de gênero conto, “[...] os tipos de ponto de vista e focalização narrativa, a enunciação como atitude responsiva, a ficcionalidade, o efeito de oralidade, a relação entre ficção e testemunho, a expressão da marginalidade (BALDAN 2011, p. 71)”, atinge o leitor com inúmeros fragmentos do presente, do agora, exato momento em que as personagens falam de si, provocando esse leitor a refletir sobre as questões insólitas, urgentes, negligenciadas do agora, numa velocidade “mundo-cão” à moda dos noticiários policiais de fim de tarde.

Apesar da pouca espessura do livro (115 páginas em formato brochura) e da brevidade das narrativas (nenhuma tem mais que quatro páginas), esta obra ganha notoriedade não apenas por confirmar uma contística que se debruça sobre a desconcertante alienação do humano exposto aos seus limites (temática já presente no autor em *Angu de Sangue*, 2000 por exemplo) mas por elastecer as dimensões de exploração do oral, operando uma espécie de performancização da palavra que, “quebrada” em forte processo de silabação, ativa diversos campos de sentido em uma crescente semiose. Tal efeito é operado tanto pela voz narrativa, a qual não apenas dá a sequência de quadros vividos (raramente em terceira pessoa), mas dissolve-se nela, quanto (e principalmente) pela personagem que fala de si e por si.

[Diante das] dificuldades de reprodução de certas marcas da oralidade no plano da escrita, alguns contos podem provocar no leitor, inclusive, a sensação de desnorreamento (ausência de pontuação, junção de períodos, sequência repetida de termos, interrupções,

abreviações, supressões, indefinições entre fala do narrador e das personagens etc). É o caso de *Trabalhadores do Brasil* (Canto I, p.17), *Esquece* (Canto III p.29), *Vaniclélia* (Canto V p. 39) e, principalmente, *Curso Superior* (Canto XIV p.95) (SOUZA, 2014, p.33).

Aqui, nos ateremos a leitura (ou escuta) desses aspectos na narrativa *Trabalhadores do Brasil* (Canto I, p.17, pormenorizada adiante) e como a performance dessa voz subalternizada nos atinge, sensibiliza ou estranha.

De antemão, é oportuno destacar que estamos falando de um processo de construção narrativa já de início, explicitamente comprometido mais com o ouvido, do que com os olhos. E tudo é, portanto, conduzido ao fluxo de uma movência sonora. O encadeamento da palavra enquanto arranjo audível toma maior relevo do que sua configuração morfossintática. Assim, por exemplo, é que o efeito sonoro obtido pela justaposição de palavras com certas terminações tende a promover não apenas a sonância ou tonância das rimas (sim, rimas!), mas também uma espécie de alargamento da relação sintagmal. Essa alteração, incomum para o conto, traz repercussões no campo sintático, sem, no entanto, gerar solecismo, ao contrário disso, opera novas possibilidades de combinações ainda no próprio ato da leitura, como mostra o trecho abaixo:

Enquanto Zumbi trabalha cortando **cana na zona** da mata per**nambucana** Olorô-Quê vende carne de **segunda** a **segunda** ninguém vive aqui com a **bunda preta** pra cima **tá** me ouvindo bem?

(CN - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19 – grifos meus)

Ou ainda em outra narrativa:

Nosso dinheirro salvarria, porrr exemplo, as negrrinhas do Haiti. Barratas como as negrras de Burrundi. Trouxe uma parra aqui, lembrra? Faz tempo que eu trouxe uma parrra aqui.

Ajudei a prreseerrvarr, no meu pescoço os dentes de marrfim. Hoje, ela ganha ensinando ao povarréu de Berrlim. Em Monchengladbach, dança. Ganha a sorrte no samba. (CN - Canto IV, *Alemães vão à guerra*, p. 37 – grifos meus)

Ao mesmo tempo essa sonoridade confere ao ato de imersão na narrativa, uma experiencição de natureza poética: a unidade, a aproximação entre significado e forma. Por gerar um efeito próximo ao acoplamento² em poesia, as narrativas de CN manifestam a qualidade de serem memoráveis, ou seja, o que está sendo “acoplado” por ocasião da rima, provoca no leitor a introspecção *forma-sentido*.

Essa dimensão de leitura provocada por tal abordagem parece exigir, ato contínuo à recepção, a reorganização desse fato contado, posto que mais que um fato, o que se tem no canto/conto é a própria experiência em fluxo. Como destaca Levin (1975, p.26): “*O estilo é a mensagem conduzida pelas relações entre os elementos linguísticos*”, os quais se estendem para além do percurso da oração. Isso equivale a dizer que “[...] *Os tipos de relações supra-oracionais que interessam são os que resultam de impor ao discurso alguma estrutura adicional àquela que deriva da linguagem tal como normalmente usada*” (idem, p.28).

Desse modo, o que de fato interessa não é o relato da vida marginal em sua dimensão de enredo, mas **como** esse relato é feito, como ele se enuncia. Não é, pois, a história aparente que nos está

2 Em poesia, designa o recurso que faz com que o significado coincida com a forma, operando a unificação nos textos em que tal recurso é utilizado. Cf. LEVIN, Samuel R. *Estruturas Linguísticas em Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1975.

sendo dada que revelará a plural condição de subalternizado (nesse caso, a de um trabalhador tornado mercadoria, máquina ou coisa que o valha), mas a potência contida nas histórias subjacentes, ou, no engendrar da linguagem que tenta dar conta de experienciar tal condição. É o que a voz revela (ou esconde) em suas modulações próprias, impossíveis de serem reveladas apenas pela superfície que é a escrita.

Esse efeito é ampliado substancialmente quando a palavra é alçada para a plataforma sonora na versão do audiolivro, conversão que, arregimentando toda uma conjuntura de recursos próprios da gravação em estúdio, associada à performance do narrador (no caso, o próprio autor, que, como tal, pode “afetar” o percurso desta verve) resulta numa ambiência propícia para que o leitor/ouvinte não apenas receba a narrativa, como nela imirja, não necessariamente por efeito de “encanto”, mas antes de inquietação para com aquela sonoridade que mesmo involuntariamente, irrompe como ruídos, impertinências presentes em uma experiência urbana e presentificada. Mais que repetição, parece mesmo situar-se no plano de uma nova forma de enunciação que se levanta de dentro do texto para amplificar-se na necessidade quase complementar da performancização da voz:

Mãe, **eu quero ser Xuxa**. Mas minha filha. **Eu quero ser Xuxa**. A menina não tem nem nove anos, fica tagarelando com as bonecas. Com as pedras do Morro. **Eu quero ser Xuxa**. Mas minha filha.

[...]

A menina parecia uma lombriga. Porque nasceu desmilinguida. Mas vivia dizendo, a quem fosse: **eu quero ser Xuxa**. Que coisal Que doença! Ainda era muito pequena. Eu quero ser Xuxa.

[...]

É uma paixão que não tem descanso.

Eu quero ser Xuxa. Eu quero ser Xuxa. Eu quero ser Xuxa. Um dia eu esfolo essa condenada. Deus me perdoe. Essa danada da Xuxa. Dou uma surra nela para ela tomar jeito. Fazer isso com filha de pobre. Que horror!

(CN - Canto X, *Noss Rainha*, p. 72 – grifos meus)

Especificamente sobre a obra em questão, nos argumentos levantados nas pesquisas de 2014 e 2018, refletimos amiúde sobre aspectos teórico-críticos implicados na mudança de suporte de uma obra, em específico, no caso da migração da plataforma livro impresso-audiolivro e as repercussões disso para a percepção dos efeitos de voz/fala. No conjunto daqueles argumentos é feita a distinção entre as várias ocorrências da mudança de suporte observadas na cena contemporânea (a gravação de livros em arquivo de áudio) e o contextual da obra *Contos Negreiros* nesse novo formato, o qual, consistiu, na verdade, em uma audioperformance.

A versão em audiolivro de CN data de 2009. Lançamento do selo Livro Falante – nome fantasia da Cores & Letras Editora Ltda – é um registro integral da leitura/interpretação dos 16 contos/cantos, realizada pelo próprio autor, totalizando 56 minutos e 40 segundos, que termina por adquirir a condição de performance, posto que ambientado por recursos inerentes à arte do áudio, contribui sensivelmente para transformação daquela experiência de leitura da versão impressa. O conceito de Audiobook ou Audiolivro consiste na conversão de uma obra impressa para um sistema ou suporte material de áudio, para tanto utilizando a produção de todo um conjunto de recursos sonoros, como fundo musical, vozes dramatizadas e outros. Contemporaneamente sobre este se estende um caráter de produção artística comportando, inclusive, particularidades que vêm sendo pensadas à luz da intermedialidade

(tanto na esfera dos suportes – capas, formatos, design etc – quanto das mídias/linguagens – Artes Plásticas, Literatura, Cinema, Teatro – na condição de áreas possíveis a “contaminações” dos novos discursos.

Assim, se diferencia substancialmente do Livro Falado, o qual “[...] não é interpretado, não traduz sentimentos e não pode, em hipótese alguma, ter efeitos sonoros, pois tenta ser uma versão aproximada do livro em tinta” (JESUS, 2008:17). Neste último, geralmente produzido para portadores de deficiência visual, a intenção é empreender uma “leitura branca”, ou seja, apenas realizar o registro da voz humana lendo o texto impresso com impostação linear e adequada pontuação. (SOUZA, 2014, p.35)

Na direção contrária a isso, o audiolivro de CN, constitui numa paisagem sonora composta por um mosaico de vozes exasperadas, abruptas e urgentes. É uma audioperformance e não um livro falado. Tal distinção merece ser aqui retomada antes de passarmos à leitura do conto *Trabalhadores do Brasil*, para que tenhamos compreensão tanto da atmosfera de tensão que contorna o conto, quanto (e principalmente) do caráter performático do qual precisa se revestir o registro das falas das personagens-voz nele contidas.

Na apresentação em audiolivro, é possível afirmar que os contos se avultam em entonação, modulação, supressão, aliterações dando não apenas ênfase ao texto, mas principalmente alargando sua capacidade de converter-se em ação. Assim, toda uma rítmica nas falas das personagens nos possibilita inferir/sentir a dramaticidade pretendida em cada ponto das curtas histórias, viabilizando uma *experienciação* das tensões que marcam toda a obra. As falas apresentam uma escala crescente na tensão narrativa.

Esse considerável alargamento das possibilidades da voz/experienciação tende a demonstrar o quanto recepção também é um termo a se transversalizar na compreensão acerca do papel dos

chamados interlocutores nas novas constituições do fazer artístico e, em especial, do literário. A esse respeito é oportuno destacar o que considera Martín-Barbero (1995, p. 39-40) quando afirma:

Parto do princípio de que a recepção não é somente uma etapa no interior do processo de comunicação, um momento separável, em termos de disciplina, metodologia, mas uma espécie de outro lugar, o de rever e repensar o processo inteiro da comunicação.

Considerando-se como foco o sujeito transgressor que tenta levantar uma identidade no instável tempo da contemporaneidade, pode-se afirmar que é *na voz e pela voz* que tal identidade pretendida pode antepor-se aos estereótipos originados pelos grupos hegemônicos de referência, diferenciar-se, conflitar-se e, por consequência, falar de si frente ao jogo social, ainda que fragmentariamente. Tal premissa pode encontrar sustentação sobre tudo, se levarmos em conta o que considera Hall (2006, p.11) ao defender que “[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.”

O que se quer, portanto, não é afirmar que *CN* projeta uma identidade subalterna unificada, pelo fato de ancorar-se na oralidade do pobre ou dos que vivem à margem, mas antes disso, demonstrar que, por constituir-se de narrativas cuja própria estrutura rompe a condução única da recepção escrita (pelos caracteres já anteriormente expostos), essa possibilita níveis mais amplos quanto à percepção das múltiplas experiências dos sujeitos que buscam se enunciar na complexa cena social, por meio de igualmente complexos mecanismos de linguagem. No caso de *CN* provindo de lugares antes silenciados, as vozes de cada narrativa operam uma espécie de efeito desestabilizador não apenas da identidade/funcionalidade do herói narrativo, quanto da própria estrutura do conto e

suas formas de recepção, vez que na experiência do áudio o caráter rápido da performance vocal coloca o interlocutor num estado constante de atenção/tensão quanto à “paisagem sonora” que vai, progressivamente, sendo construída a cada narrativa ou, no caso do cd, a cada “faixa”. Não há, senão fragmentos de identidades a serem catados pela leitura numa contínua bricolagem.

O gringo era covarde, levava para ser escrava. Mas valia. **Menos pior que essa vida de bosta arrependida. De coisa criada. Qual é a minha esperança com esse marido barrigudo, [...]** ? (CN - Canto V – Vaniclélia, p. 41-42 – grifos meus)

Violência é você pensar que **tudo deu certo e nada deu certo** porque quando você vê tem um policial ali perto e outro policial ali perto [...] apontando para a nossa cabeça um 38 e outro 38 à paisana.

Violência é acabarem com a nossa esperança de chegar lá no barraco e beijar as crianças e ligar a televisão e ver aquela mesma discussão ladrão que rouba ladrão a aprovação do mínimo ficou para a próxima semana. (CN - Canto III – *Esquece*, p. 32-33 – grifos meus)

A interpelação constante, o uso da função fática e outras marcas de “testagem” do canal, mostram, no entender deste estudo, uma escrita-ação, dentro da qual todos os elementos, inclusive a personagem, estão em constante processo, para não dizer mesmo, em *crise*. É nessa direção que Hall (2006, p.11) afirma

A chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

Não havendo, portanto, um sistema que se fecha na experiência única da escrita, podemos defender que cada conto/canto do livro/cd é 'enviesado' por, no mínimo, três outras possibilidades de (re)construção de histórias/vivências para o mesmo fato, a partir dos fragmentos deixados nos entremeios narrativos por vozes/ruídos. Mais que pôr ordem nos fatos de uma sequência de quadros narrativos, o princípio (*des*)estruturador de CN põe caos em cada um destes quadros, colocando em xeque a própria ideia de sequência. Está, portanto, ativada a força centrífuga³ da semiose: do centro para fora da curva.

Como, por exemplo, no *Canto* (conto) *Primeiro – Trabalhadores do Brasil*, a presença dos entes africanos: Zumbi, Olorô-Quê, Odé, Obatalá, Olorum, Ososhe, Pelô, Rainha Quelé, Sambongo, todos recortados de seu contexto simbólico-cultural original e agora dispostos em meio a um cotidiano de “trabalho” notadamente subalternizado, nos levando a (re)pensar: o fato relatado, o relatante, e as razões mesmas do relato. O que fazem ali esses entes negros (e negrejados) tão distantes de África? Que é de seu trabalho? O que lavram nessa nova terra? Não há explicação/descrição nesse sentido, posto que o conto se dá num procedimento *work in progress*. Ao interlocutor cabe equilibrar-se *sobre* uma superfície já em movimento e *sob* a qual, muitos são os pontos que a fazem vibrar incessantemente: as vozes.

Mais uma vez se percebe: o sistema não está fechado *na* e *pela* escrita. Ao contrário, se abre e se potencializa na perspectiva em que o narrador, a cena e os narrados se mesclam num fluxo dentro

3 Em linhas gerais, pode-se resumir que, pelo princípio das Leis da Física **Centrípetas** é a força que, no movimento tende a puxar corpos para um centro, enquanto que a **Centrífuga**, ao contrário, tende a fazer com que o corpo saia desse centro, ocasionando outros níveis de percepção, igualmente dinâmicos, do próprio movimento em curso. Resume-se, pois que nesse contexto: ao tratamos de aceleração dizemos que é centrípeta e quando falamos de força dizemos que é centrífuga. No caso das narrativas em questão, assim como a rapidez empreendida pela verve oralizante, típica desta obra e deste autor, merece atenção também a força (física) que os termos empreendem dentro da semiose que se estabelece, ao ponto de forçar um novo peso para cada vocábulo utilizado.

do qual, ao fim, o que fica é a presença/performance de uma voz impertinente, posto que intermitente, ao costurar o final de cada parágrafo (ou seria, estrofe?) e concluir confrontando uma identidade/autoridade hegemônica, cujo poder agora é posto em xeque. Se não, vejamos o conto:

Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima ***tá me ouvindo bem?***

Enquanto a gente dança no bico da garrafinha Ode trabalha de segurança pega ladrão que não respeita quem ganha o pão que o Tição amassou honestamente enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento ***tá me ouvindo bem?***

Enquanto Olorum trabalha como cobrador de ônibus naquele transe infernal de trânsito Ossonhe sonha com um novo amor pra ganhar 1 passe ou 2 na praça turbulenta do Pelo fazer sexo oral anal seja lá com quem for ***tá me ouvindo bem?***

Enquanto Rainha Quelé limpa fossa de banheiro Sambongo bungo na lama e isso parece que dá grana porque o povo se junta e aplaude Sambongo na merda pulando de cima da ponte ***tá me ouvindo bem?***

Hein seu branco safado?

Ninguém aqui é escravo de ninguém. (CN - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19 – grifos meus)

Tomando de empréstimo a propositura de Luiz Tatit em *Musitando a Semiótica* (1998), resguardando as devidas proporções entre as formas canção e conto, mas preservando daquela

propositura o indicativo de uma “escala” capaz de demonstrar o nível de tensão empreendido na voz, construímos para os sujeitos-falantes nesses trechos do conto, uma estrutura rítmica sustentada pela pronúncia das palavras na dimensão performática do audiolivro. Vejamos:

(+)	
	ca ca
Enquanto	bi trabalha cortando zo da ma per bu
Zum	na na ta nam na
	guém bem?
Quê	ta prcima *
Oloró-	vende carne de segun segun nin vive aqui com a bun pre tá me ouvindo
	da da da
	a
(-)	(p. 19)

* Embora haja duas palavras, no áudio ouve-se uma única articulação: [pra'sima]

(+) = Mais tensão na pronúncia. Vibração, altura, destaque.

(-) = Menos tensão na pronúncia. Afrouxamento, dilatação, relaxamento.

O trecho ilustra exatamente o fluxo tenso de uma voz que não objetiva apenas registrar o cotidiano dos sujeitos implicados (até aqui, Zumbi e Oloro-Quê), mas dramatizar o peso desse cotidiano-cativo, marcado pela própria entonação (quebra) de cada uma das palavras-marco desse relato. Veja-se, por exemplo, o nome dos sujeitos, cuja ênfase tônica na última sílaba faz com que a palavra, dentro desse fluxo rápido, não apenas retumbe, como marque o início da labuta de cada personagem, na sequência: **Odé**, **Obatalá**, **Olorum**, **Quelé**. Igualmente marcante é a tônica dada às palavras-chave da labuta de cada um: do primeiro trabalho, enfatiza-se o produto e o seu local de produção (**cana** e **zona da mata pernambucana**). Note-se a grave acentuação da palavra **ca...na**, excessivamente marcada na última sílaba; tal efeito, espécie de hiato forçado entre as sílabas, além de evocar, via pronúncia, o peso que esse produto teve para o contexto da escravidão no Brasil, vai também

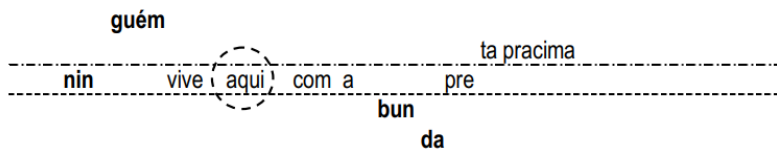
ativar um efeito de aliteração quando somado com as demais palavras da sentença, ocasionando um dito que se mostra como um verdadeiro percurso sintagmal acidentado, sintaxe ligeira, sustentada (ou assustada) por uma prosódia corrida, que explora amplamente os atributos correlatos da fala.

Assim, em *Trabalhadores do Brasil* (Canto I, CN - p.19), é possível enxergar um eixo horizontal que diz respeito ao trajeto da vida comum desses sujeitos negros, os quais encontram-se colocados numa espécie de recorte espaço-temporal (o urbano-periférico), onde padecem da mesma sina: uma labuta cíclica, rude, embrutecida.

O espaço-tempo em que ocorre a narrativa é curiosamente, ao mesmo instante, impreciso, do ponto de vista de indicadores objetivos (não se sabe exatamente o lugar e a duração em que se dá o conflito), e presentificado, pela marca significativa do advérbio de lugar *aqui*, que adquire o poder de projetar o momento e o lugar da fala como espaço simbólico de embate (o peso da subalternização e a imediata necessidade de reação a este):

Enquanto Zumbi trabalha cortando **cana na zona** da mata **pernambucana** Olorô-Quê vende carne de **segunda** a **segunda** ninguém vive **AQUI** com a **bunda preta** pra cima **tá** me ouvindo bem? (CN - Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19 – grifos meus)

Isto, posto na escala de tensão que temos usado para demonstrar os recursos da performance vocal, sobretudo no áudio, nos aponta à seguinte percepção:



Onde a tensão semântica parece se dar em torno de duas palavras: primeiro o pronome indefinido “ninguém”, que reforça a hipótese anterior de atarefamento contínuo, cíclico e agora coletivo, no espaço do “aqui” e no tempo do agora (momento em que se fala); e segundo, o substantivo “bunda”, análogo à pausa, folga, tranquilidade, estado em que o sujeito pode desenrijecer o corpo da posição de sentido, exigida pelo trabalho, mas que “aqui” é negado ao ente falante e seus correlatos, daí a razão da fala em riste, marcada e indignada.

Quanto à força que age como movimento de repressão sobre esse eixo horizontal, não apenas reprime o sujeito negro, subalternizando-o no recôndito da margem, quanto, nesse fluxo, lhe nega a existência material. Situado num cotidiano de esforço físico constante, a personagem-voz se percebe presa à sustentação de uma estrutura que não lhe abriga, ao contrário, expropria: seu labor não gera dividendos, mas, contraditoriamente, lhe distancia mais e mais de um centro de poder implícito nessa relação produtiva e, lhe comprime contra a margem. É ‘guarda’ de um sistema que se fortalece e ganha à custa de sua expropriação.

Odé trabalha de segurança pega ladrão que não
respeita quem ganha o pão que o Tição amas-
sou honestamente enquanto Obatalá faz ser-
viço pra muita gente que não levanta um saco
de cimento **tá me ouvindo bem?** (CN - Canto
I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19 – grifos meus)

Noutros trechos do conto, identificamos a permanência dessa trajetória da vida comum em que concorrem labor, expropriação, exploração e exclusão:

[...] Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana
 [...] Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda
 [...] Odê trabalha de segurança pega ladrão [...]
 [...] Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento [...]
 [...] Olorum trabalha como cobrador de ônibus naquele transe infernal de trânsito
 [...] Rainha Quelê limpa fossa de banheiro



Trajetória de vida comum em que o sujeito se constitui como força de produção (laborans), sem qualquer participação tanto na lógica desta produção, quanto (e principalmente!) nos dividendos resultantes do sistema como um todo. Note-se que o processo de subalternização tem sua tônica reforçada quando identificamos que os sujeitos partícipes do embate (*Zumbi, Olorô-Quê, Odê, Obatalá, Olorum, Rainha Quelê*) ao serem recortados de um outro sistema cultural (o africano, portanto, de um outro *logos*) têm expropriados seus caracteres primeiros (etnias, simbologias de seus nomes dentro do credo daquela matriz) em detrimento de uma homogeneização, um 'apagamento' identitário individualizante, que os coloca agora, despidos de sua "africanidade", numa mesma condição: a de negro, mão de obra, subalterno.

Há ainda uma outra força (ou contraforça) que age justamente na direção oposta à repressão que incide sobre o eixo horizontal. Esta, por sua vez é de reação: é voz que se coloca como um contra-fluxo à repressão mais que percebida, sentida pela personagem no rumo de seu trajeto/labuta cotidiana. Tal movimento tem na projeção da voz desse subalternizado o único contrapoder possível no contexto do conflito, dada a disparidade entre as partes nele implicadas. Esse contrafluxo, instaura um percurso acidentado, irregular e assistêmico, marcado por pontos ou estágios da relação eufórica entre quem narra e o que é narrado. O ente que fala, vive a exploração, tem consciência acerca desta, se indigna, verte a indignação, mas para além da verve, nada de concreto consegue estabelecer para dar cabo desta situação.

A respeito dessa estrutura embativa entre forças, bem como sobre a recorrência a esta no procedimento de escrita em Freire, é

possível afirmar que a relação eufórica, sustentada, por exemplo, pela repetição da pergunta: “*tá me ouvindo bem?*” (interpelação constante), faz com que neste e nos demais contos, não podendo produzir uma solução para a vivência precária em que se encontra, seja a própria oralidade a mais potente produção destas personagens. Isto é, contemplando os contos em perspectiva, acreditamos que essa estrutura aberta no que tange tanto ao terreno do axiológico, quanto ao do actante, reivindica para si não a condição de narrativa “de solução”, são, na verdade, narrativas de embate, confronto, ação que se dá pela verve. Os negros, negrejados por um processo incessante de vilipêndio de seus corpos e de sua possibilidade de ser/estar no mundo, urgem em se dizer em voz alta. Marcar algum motim possível de existência para além das violências impostas.

Assim, evocando Zumthor (1997) e a premissa de que voz não é sinônimo de oralidade, mas de presença, aqui se pode perceber que não se trata de um desejo de retorno à grande África (espécie de banzo), mas sim de um ato concretamente produtivo: o da verve indignada. Embora aluda às entidades africanas (ou africanizadas), essa alusão não é retrospectiva, relicária, saudosa, mas sim prospectiva a uma grande negritude ou negrejamento presente, análogo à uma África que, subjugada e negligenciada é agora marca de subalternização, não importando quem foram, mas o que são agora: negros, negreiros, negrejados, trabalhadores.

Em toda a escrita de Freire, e de modo mais particular em *CN*, o performático preserva o seu indissolúvel vínculo cênico, contudo, o que evoca a corporalidade, nesse cênico, é a voz. Explica-se: o modo de dizer das misérias, indignações, gozos e horrores frente à hostilidade da experiência urbana, isto é, a oralização das falas, é o elemento que traz à beira da cena um corpo, uma presença, a personificação do ser indignado, o qual passa a existir no momento em que se apresenta em voz e pela voz, à revelia de qualquer outro procedimento como a descrição, por exemplo. Equivale a afirmar que o elemento de referência global para a presença da personagem que conta de si em cena, é a voz, a fala ligeira e pontuada; língua de

vento⁴ que torna possível a percepção das categorias de tempo e lugar em relação aos sujeitos, antes mesmo que se faça necessária a tópica corporal desse falante. Sua presença, seu *topus*, arbitrário e transgressor da axiologia vigente, nos é dado por meio de uma voz, que é toda habilidade, logo, performática.

Lê-se como exemplo disso, potencialmente amplificado para o campo das relações de trabalho, labor, exploração, a sequência interpelativa presente em *Trabalhadores do Brasil*, onde o ritmo parece criar a cada parágrafo (ou estrofe?) o crescente efeito de aproximação/intimidação entre a persona que fala e um interlocutor silenciado e agora encurralado entre a ira da voz e a impossibilidade de fuga deste não-lugar donde fala o irado:

ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima
tá me ouvindo bem?

Obatalá faz serviço pra muita gente que não
levanta um saco de **cimento tá me ouvindo
bem?**

na praça turbulenta do Pelô fazer sexo oral anal
seja lá com quem for **tá me ouvindo bem?**

á me **ouvindo bem?**

Hein seu branco safado?

Ninguém aqui é escravo de ninguém. (CN -
Canto I, *Trabalhadores do Brasil*, p.19-20 – gri-
fos meus)

4 Designação de Pêcheux, (2004) para a compreensão das “[...] discursividades pautadas na volatilidade, na ‘fluidez’ ditadas pela instantaneidade dos sentidos, como acontece com a língua da propaganda e da publicidade e quiçá, cotidianamente, com a língua da política (tão ligeira quanto o vento...). Elas são instáveis e fluidas, configuram o *discurso de um Mestre que não ousa dizer seu nome*’ (Courtine, 1999, p. 16)”. In VARGAS, R. M. A. *Dizeres que não voltam mais???* *Questionamentos sobre a questão da filiação dos sentidos*. In Letras, Santa Maria, v. 18, n. 2, p. 185–200, jul./dez. 2008.

Note-se que existe tensão na cena, não só por tratar-se de uma **interpelação** (pedido de explicações, intimação, aviso, advertência), mas também pelo efeito de **interposição** (intercalação de palavras ou frases que remete os supostos sujeitos em interação a pólos distintos: rico x pobre), criado pela sobreposição da voz do negro sobre qualquer possibilidade de resposta por parte do seu silencioso (e silenciado) interlocutor branco. O território agora é do mandado e não de quem manda: veja-se como tal indício o uso do advérbio de lugar “**aqui**” enfatizando certa territorialidade da autoridade discursiva: **Aqui** como lugar de onde fala o negro. Esse efeito tende a crescer à medida que a narrativa avança. E tudo é tensão.

No caso da versão em audiolivro, essa tensão é manifesta na própria estrutura rítmica da fala, a qual passa a ser “sentida” quase que fisicamente pelo receptor. Fala em riste, alta, vibrante, impositiva que se encaminha para um ápice percussivo.

A esse respeito, Luiz Tatit em *Musicando a Semiótica* (1998), ao discutir os elementos relevantes na apreensão empírica do ouvinte sobre a canção popular, especificamente sobre o efeito de tensão, considera:

A sensação de que a melodia está mais tensa ou menos tensa é um efeito físico que o ouvinte, antes de compreender, já sente. Não é difícil demonstrar que as tensões harmônicas obedecem a uma hierarquia de graus que regulamentam a trajetória da melodia e que toda vez que a tensão regride, o movimento corresponde à finalização.

E não é só a tonalidade que assegura a tensão. Toda inflexão da voz para a região aguda, acrescida de um prolongamento das durações, desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão. Essa tensão física corresponde, quase sempre, a uma tensão emotiva[...] (TATIT, 1998, p.101)

Embora o objeto da análise do autor seja o universo enunciativo da canção popular e a semiose possível a ele, acreditamos que a proposta de uma “gramática” para a percepção de algumas propriedades da voz (tensão, aceleração, retração, etc), por partir de um campo comum (a saber, as possibilidades de performance da voz), pode nos auxiliar na compreensão que proporemos à diante sobre as nuances do audiolivro em questão.

Também em *Solar dos Príncipes* (Canto II, p. 23-25 de CN, 2006) segunda narrativa do livro, a ação, aparentemente simples – a realização de um documentário sobre o modo de vida da classe média –, diante das discrepâncias entre os dois modos de sociabilidade enfocados, impõe difícil labuta. O trabalho intelectual pressuposto na concepção de um vídeo, vai, progressivamente, se convertendo em uma problemática interação. Parece se estabelecer ali mais um episódio tenso, alimento para um vingar-se, posto que, dado o lugar social (ou não lugar) de onde emergem os produtores do documentário pretendido (“Quatro negros e uma negra” oriundo do Morro do Pavão), a negativa de interação social mostra, não só o inconciliável, como o irrealizável da situação, restando agora o “supetão”, o “à força”, e o “à contragosto”, como estratégia braçal para que se efetive a filmagem, motivo de escândalo e assombro para os moradores.

A sequência truncada entre as informações dos jovens e as recusas do porteiro (guardião da ordem e sossego dos que podem pagar) parece ser capaz de nos revelar o momento exato em que o filmar, o adentrar num ambiente socialmente demarcado, progressivamente se converta num ato de vingança contra essa ordem (explícita, por exemplo, nos muros), solidamente construída entre os atores e o lugar de assinalamento de suas falas (a de autoritarismo do porteiro e a de afronta dos jovens). Senão, vejamos:

Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio.

A primeira mensagem do porteiro foi: “Meu Deus!” A segunda: “O que vocês querem?”

ou “Qual o apartamento?” Ou “Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?”

“Estamos fazendo um filme”, respondemos.

Caroline argumentou: “Um documentário.” Sei lá o que é isso, sei lá, não sei. **A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto.**

“Estamos filmando.”

Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar.[...]

- De onde vocês são?

- Do Morro do Pavão.

- Viemos gravar um **longa-metragem.**

- Metra o quê?

Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse? Vou correr. Nordestino é homem. Porteiro é homem ou não é homem? Caroline dialogou: **“A ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador.”**

O porteiro: “Entrar num apartamento?”

[...]

O pensamento: “To fodido.”

[...]O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda.

[...]

O porteiro apertou o apartamento 101,102,108. Foi mexendo em tudo que é andar. Estou sendo assaltado, pressionado, liguem para o 190, sei lá.

A graça era ninguém ser avisado. Perde-se a espontaneidade do depoimento. O condômino falar como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado. Dinheiro e sucesso. [...]

[...]

Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do Lado de fora. **O morro tá lá, aberto 24 horas, A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passatinho manso. A gente desabafa que nem papagaio.** A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola.

Não quer deixar a gente estrear a porra do porteiro. É foda.[...]

(CN – Canto II – *Solar dos Príncipes*, p. 23-25 – grifos meus)

Conforme já mencionado anteriormente, o enredo sofre um efeito de deslocamento e, cambiante como a personagem, pode possibilitar diferentes direções. Esse efeito só se torna possível por força desta personagem-voz, empoderada que é pelo desconcertante desejo de falar por si desgovernadamente, em face de mais uma recusa quanto ao seu direito de existir. Na estrutura mesma do diálogo, estão amalgamados as falas e os pensamentos do porteiro, dos jovens, e de um narrador em terceira pessoa que, progressivamente, vai sendo destituído da condução narrativa: veja-se que apenas a apresentação do fato e o pensamento do porteiro são dados em terceira pessoa. A partir do terceiro parágrafo, há uma verdadeira “coletivização” do foco narrativo. Ora fala (ou pensa) o porteiro, ora os jovens; noutra a mistura de ambos: “[...] *“Estamos fazendo um filme”, respondemos. / Caroline argumentou: “Um documentário.” Sei lá o que é isso, sei lá, não sei. A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto*”. O fato é que todos são vozes de si e de seus lugares nesse emaranhado de posições instáveis que forma

aquele tecido social urbano. E o que era um documentário, passa à categoria de “filme”, como que acompanhando a ritmica do caos que se impõe frente ao prédio, com direito a toda a espetacularização inerente aos episódios ordinários de violência.

Começamos a filmar tudo. Alguns moradores posando a cara na sacada. O trânsito que transita. A sirene da polícia. Hã? A sirene da polícia. **Todo filme tem sirene de polícia, E tiro. Muito tiro.**

Em câmera violenta. Porra, Johnattan pulou o portão de ferro fundido. O porteiro trancou-se no vidro. Assustador. **Apareceu gente de todo tipo, E a ideia não era essa.** Tivemos que improvisar.

Sem problema, **tudo bem.**

Na edição a gente manda cortar. (CN, idem, p. 26-27 – grifos meus)

CN não é um livro de respostas, não aponta para encaminhamentos que reproduzam as já sabidas razões históricas da exclusão dos sujeitos que abriga. É antes um amontoado de inquietações, de vociferações, interpelações, esta última ilustrada, por exemplo, no conto citado em: “[...] tá me ouvindo bem?” (CN, p. 20) indagação que se repete ao final de cada um dos quatro primeiros parágrafos (ou seriam ‘estrofes?’), para terminar com: “*Hein seu branco safado? / Ninguém aqui é escravo de ninguém.*” (CN, p. 20). Em tempo: tampouco há a costumeira lamúria do negro-pobre-coitado, improdutivo e choroso; esse conto, principalmente essa última interpelação, mostra, ao contrário disto, um negro enquanto sujeito produtivo, e seu produto é da mais potente lavra: é linguagem, é indignação, é esporro, é vida interior.

Essa característica, aliás, somada ao aspecto de sonoridade anteriormente mencionado, dá tônica de ação e movimento às histórias em ambos os suportes. A ausência de qualquer enunciado

que explique o que ora está sendo vivido por esta persona que nos fala ao invés de encurtar as possibilidades, as amplia de sobremodo. Tomando a premissa de conto como forma literária uninucleada, o autor investe quase que exclusivamente na sondagem psicológica das personagens, conotando o fato e potencializando a repercussão que esse fato provoca no universo mental desses seres que, acossados, vociferam abruptamente da primeira à última das breves linhas do conto, como que conscientes do curto espaço que terão para verter sua insatisfação, seu gozo, revolta ou brutalização.

Eis os muitos lugares donde fala a possibilidade de literatura marginal até aqui sistematizadas.

Referências

BALDAN, Maria de Lourdes O. Gandini de. A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.15, n.2 – Especial, p. 71-80, jul./dez. 2011.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**. Porto Alegre: Artmed, 2001.

COELHO, Marcelo. Blogs da Folha – Folha.com. São Paulo, 2010. Texto postado por Marcelo Coelho. Disponível em: http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/arch2011-04-01_2011-04-30.html Acesso: 12/10/2013.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp & A, 2006.

KOCH, I. G. V. **Desvelando os segredos do texto**. São Paulo: Contexto, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

SOUZA, Auricélio Ferreira de. **A verve do marginal em Marcelino Freire: um estudo da performance de voz subalterna na versão audiolivro da obra *Contos Negreiros***. 2014. 148f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB – Campina Grande – PB, 2014.

SOUZA, Auricélio Ferreira de. **Do códex ao livro-voz: de como o conto se converte em canto na narrativa de Marcelino Freire – um estudo da performance de voz subalterna na plataforma dos audiolivros *Contos Negreiros* e *Angu de Sangue***. 2014. 325f. Dissertação (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB – Campina Grande – PB, 2018.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

“NAS RAIAS DO DELÍRIO”: A LOUCURA DA MULHER NEGRA EM “DUZU-QUERENÇA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Izabela Cristina de Lima Silva
izabelaclsilva@gmail.com

Introdução

Tendo em vista que a leitura de textos literários tem o poder de proporcionar uma nova visão sobre o cotidiano, consideramos que a literatura é uma forma de expressão que ultrapassa o deleite estético, podendo discutir ideologias e levar os leitores à reflexão acerca dos aspectos sociais que os rodeiam e suas formas de existência no mundo. Ademais, é necessário frisar o caráter humanizador da arte literária, visto que ela é capaz de influenciar os leitores na obtenção de consciência do espaço que os rodeia e de si próprios (Cândido, 2016).

Nesse sentido, pode-se dizer que “Olhos d’água”, livro em que encontra-se o corpus deste artigo, é uma coletânea de contos que carrega um leque de cotidiano-narrativas ¹de um povo, o povo

1 “Narrativas do cotidiano” escritas com o uso do hífen, aqui, faz referência direta a esse uso característico das obras de Conceição Evaristo, inclusive presente no título do conto *corpus* deste artigo.

negro, como destaca Gomes (2005) no prefácio do livro em questão: “Sem quaisquer idealizações, são aqui recriadas com firmeza e talento as duras condições enfrentadas pela comunidade afro-brasileira. A abrangência de tal problemática ultrapassa, decerto, o mundo negro, assim como transcende o dia de hoje.” (Gomes, 2005, p. 10). Assim, os contos, de leitura rápida, reverberam por toda a vida, pois Evaristo escancara em suas linhas uma realidade cruel, sem abandonar o caráter poético de sua escrita. Nesse sentido, torna-se relevante citar o conceito de “escrevivência”, cunhado pela autora, em que “toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida” (Evaristo, 2005, p. 202) e, ainda,

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de missão sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também (EVARISTO, 2020, p. 30).

Sendo assim, pode-se afirmar que escrever é uma maneira de transgredir com o discurso dominante empregado pelo poder hegemônico, isto é, o ato da escrita é utilizado, também, como lugar de conquista de espaços outrora renegados e de rompimento da perpetuação de estereótipos na literatura.

No que se refere à análise de “Duzu-Querença” e dos caminhos trilhados pela literatura brasileira em relação ao aprofundamento de personagens femininas negras, este trabalho se interessa por identificar as sutilezas da personagem Duzu, particularmente em relação com as outras personagens do conto, em especial com sua neta Querença— com quem divide o título do conto, quase que como uma só—. Dessa forma, serão analisadas as relações de razão

e loucura, levando em consideração o viés feminino-negro presente na obra e sua relevância literária e social.

Na leitura de “Duzu-Querença” encontram-se diferentes temáticas atreladas e causadoras dos delírios do fim da vida da personagem principal, a exemplo do abuso infantil, prostituição, afastamento involuntário da família, fome e morte. Evaristo tece na escrita desse conto a voz de uma mulher violentada de diversas maneiras desde a infância e que, por essa razão, escolhe viver o “mundo dos sonhos” a vivenciar sua cruel realidade. Tendo isso em vista, traçamos como objetivo geral da presente pesquisa investigar as formas que as temáticas do imaginário são abordadas na escrita de “Duzu-Querença”

“Uma preta louca”: representações delirantes na literatura

Quando refletimos sobre o delírio, é comum nos inclinar para o viés da patologização dos modos de ser, por essa razão se faz necessário levar em consideração a estrutura social em que estamos inseridos, pois muitos dos pensamentos e opiniões que julgamos ser nossos, na verdade são frutos da configuração social em que vivemos (Almeida, 2019), ou seja, não há nada de intrínseco nesse pensamento limitante. Isso explica por que esse conceito de loucura pautado na desumanização dos corpos e mentes, que fugiam dos cercos restritivos da razão e se arriscaram nos perigosos campos do delírio (Bodei, 2003), foram construídos historicamente.

É sabido que “o delírio [...] apresenta-se, tradicionalmente, como sinônimo de irracionalidade (absurdidade, falta de fundamento, erro, caos)” (Bodei, 2003, p. 15), entretanto podemos refletir acerca da loucura fora dessa imagem fechada que nos foi apresentada de racionalidade, inclusive buscando a conciliação nas relações aparentemente dicotômicas entre razão e delírio, visto que nem sempre o mundo dos sonhos é completamente vazio de sentidos.

No que concerne à literatura, não é incomum encontrar em textos literários a presença de personagens que foram acometidas pela loucura, seja ela de nascença ou após algum trauma que deixou como seqüela os chamados delírios. Considerando que as representações literárias se tratam de um reflexo social, como afirma Antônio Cândido (2016) “literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (p. 28), sendo assim, comumente tais personagens são representados de maneira estereotipada e sem grandes aprofundamentos, como se sua única característica fosse a loucura, sendo retirados assim da categoria de sujeitos pensantes e plurais.

Quando se trata de personagens mulheres, isso tende a se acentuar, pois “as figuras masculinas [...] definiram o lugar do sujeito que fala em nome da cultura e da cidadania a partir de uma lógica de cunho universalista, que ignorou outras vozes não hegemônicas, como a das mulheres” (Sant’anna e Rocha, 2020, p. 65), ou seja, tudo o que é considerado pertencente ao “feminino”² é inferiorizado. Isso se deve à construção histórica pautada pelo patriarcado nas suas diversas formas de opressão e apagamento das mulheres, seja com a negação de direitos civis, jurídicos ou econômicos.

É sabido que, quando se refere à existência das mulheres negras, isso é intensificado, pois além da opressão patriarcal, soma-se também o racismo estrutural³, tendo em vista que historicamente as mulheres negras são duplamente desumanizadas, caracterizando o que Angela Davis (2016) denomina de “o legado

2 “Feminino” está empregado aqui entre aspas, pois trata-se da visão social do termo, sendo necessária a reflexão acerca da própria categorização do que é o “feminino” e da frequente negação da feminilidade às mulheres negras. Para maior aprofundamento, indicamos a leitura de Beauvoir (1980) e Ribeiro (2017).

3 De acordo com Silvio Almeida “O racismo é sempre estrutural, ou seja, ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. Em suma, o que queremos explicitar é que o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. O racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida contemporânea” (ALMEIDA, 2019, p. 15).

da escravidão” (p. 15). Sendo assim, quando tais mulheres fogem dos padrões racionais estabelecidos socialmente são chamadas de “loucas”, “desvairadas”, “desequilibradas”. Acerca da gama de opressões que perpassa a existência das mulheres negras, pensemos no conceito de interseccionalidade de acordo com de Chenshaw (2002):

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (CHENSHAW, 2002, p. 177).

Isso pode ser exemplificado através da primeira obra naturalista brasileira, “O mulato”, de Aluísio de Azevedo: a obra em questão é considerada uma inovação na literatura do Brasil, por se tratar de um “romance social” em que o autor expõe a realidade da época, deixando marcado o preconceito racial. Entretanto, uma personagem chama atenção, Domingas, mulher negra e louca. Em sua primeira aparição na narrativa, a personagem é descrita de maneira extremamente desumanizada:

Raimundo, ao chegar à sacristia, estacou e estremeceu todo: o vulto esquelético e andrajoso, que lhe aparecera à noite, como um fantasma, ali estava, naquela meia escuridão, a dançar uns requebros estranhos, com os braços magros levantados sobre a cabeça. O rapaz sentiu gelar-lhe a testa um suor frio e conservou-se estático, quase duvidoso de que aquilo que tinha defronte de si fosse uma figura humana (AZEVEDO, 1978, p. 128).

O cenário sombrio corrobora fortemente um aspecto assustador à personagem, reforçando a imagem de uma mulher negra sem nenhum traço de humanidade. Além disso, deve-se levar em consideração o contexto que a obra está inserida, tendo o clero negado a existência de alma em corpos negros, a sacristia da cena reflete a presença do sagrado, enquanto Domingas representa a ausência, desassociando-se da própria raça humana. Com isso vemos que mesmo em uma obra que se propõe a ser transgressora, ainda existem problemáticas referentes à representação das mulheres negras, sobretudo as “loucas”.

A partir disso, podemos refletir acerca da construção de um projeto literário representativo, em que a figura das mulheres, sobretudo as negras, não esteja impregnada pela delimitação do olhar masculino e branco. Com isso, pensemos na escritura das mulheres negras como instrumento de reescrita de suas próprias histórias e identidades, considerando que “A montagem da poesia negra faz-se a partir da (re)conquista da posição de sujeito da enunciação, fato que viabiliza a re-escritura da História do ponto de vista do negro. Edificando-se como espaço privilegiado da manifestação da subjetividade” (Bernd *apud* Duarte, 2010, p. 117).

Com isso, percebemos que a escrita das mulheres negras tem uma relevância para além da estética, pois promove um resgate representativo de suas vozes na literatura. Sendo assim, personagens que antes eram planas, ou seja, sem profundidade e narrativas próprias, mantendo uma única característica, a exemplo de “a louca”; hoje tem um espaço próprio e podem ser caracterizadas como personagens redondas na narrativa, por serem mais complexas e multifacetadas (Franco Júnior, 2009).

Nesse sentido, a escrita de Conceição Evaristo constrói contemporaneamente um lugar de transgressão às representações estereotipadas vistas durante a história da literatura, considerando que em suas obras encontramos histórias de pessoas reais— com sonhos, desejos, defeitos e narrativas próprias. Ou seja, suas personagens têm as suas vivências esmiuçadas, sem serem reduzidas

ou desumanizadas por qualquer viés. Acerca disso, Evaristo (2009) reflete:

Destacando a roupagem estereotípica com a qual os negros são vestidos em várias obras brasileiras, é possível ressaltar um imaginário construído em que o sujeito negro surge destituído do dom da linguagem. Uma afasia, um mutismo, uma impossibilidade de linguagem caracteriza muitas das personagens ficcionais negras, sob a pena de muitos autores (EVARISTO, 2009, p. 22).

Pensando numa perspectiva social, é possível afirmar que as cicatrizes do período escravocrata marcam até hoje as peles pretas, pois as mulheres negras seguem sendo desacreditadas nas suas narrativas, sendo obrigadas a ouvir cotidianamente que estão “loucas”, “histéricas” ou “confusas” em suas denúncias de assédio ou racismo, por exemplo. O ato de desprezar as vozes daquelas que se posicionam contra as violências que as acometem é mais uma maneira de agressão, pois duvidar de sua integridade é também uma forma de silenciamento.

Dessa forma, é necessário refletir acerca das consequências psíquicas do racismo na construção social e emocional das pessoas negras, visto que as desumanizações frequentes as quais são acometidos podem gerar traumas definitivos e afetar permanentemente suas relações com as pessoas e o mundo à sua volta. Nesse sentido, a professora Regina Austin (1989) estimula as mulheres a consagrar a designação de histeria⁴ enquanto uma estratégia de resistência: “Bem, acho que chegou a hora de ficarmos verdadeiramente

4 O termo “histeria” é, atualmente, encontrado nos dicionários com a definição de “comportamento caracterizado por excessiva emotividade ou por um terror pânico” (Dicionário do *Google*), entretanto a palavra deriva do grego *histerus*, “útero”, pois Hipócrates (1975) afirma que a movimentação do órgão feminino dentro do corpo era causador das “crises histéricas”.

históricas, [...] declarar que estamos falando sério a nosso respeito, e capturar algum poder intelectual e os recursos necessários para combater o rebaixamento sistemático das mulheres integrantes de minorias” (Austin *apud* hooks, 2019, p. 111). Esse discurso mostra-se transgressor, pois se apropria de um termo que historicamente carrega inúmeras violências e o ressignifica, trazendo um sentido de expressão das subjetividades, sobretudo das mulheres negras.

Posto isso, quando se trata da representação literária da loucura feminina negra, sendo antagônica aos estereótipos construídos desde a Antiguidade Clássica, têm-se os delírios enquanto uma estratégia de resistência, pois, assim, há a negação do silenciamento forçado às mulheres negras. As “loucas” são aquelas que não se calam diante das mazelas sociais, portanto, ser louca é lutar e fazer sua voz ser ouvida. Assim como afirma Maria Valéria Rezende em “Carta à Rainha Louca”: “Loucas, tolas, sim, são as que jamais gritam” (Rezende, 2019, p. 17).

“Querida caminhar para o amanhã”: uma leitura de “Duzu-Querença”

O conto da escritora contemporânea Conceição Evaristo, que constitui o corpus deste estudo, está presente no livro “Olhos d’água”, obra em que a autora aborda a pluralidade da existência humana, utilizando-se de uma linguagem sutil e poética. Conceição é, hoje, umas das principais expoentes da literatura brasileira, sendo mestre em Literatura Brasileira pela PUC-Rio e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense.

Seu livro “Olhos d’água”, publicado em 2014, se trata de uma coletânea de contos que abordam diversas temáticas sociais e emocionais, como o racismo, as dores e os afetos humanos. A escritora produz predominantemente narrativas de mulheres em momentos marcados pela experiência da violência e, conseqüentemente, pela resistência. A escrita de Evaristo é atravessada pelo resgate da identidade e ancestralidade desses indivíduos, dando voz de protagonismo àqueles e àquelas que vivem à margem da sociedade,

reacendendo a experiência afro-brasileira na literatura para além de visões estereotipadas.

No que se refere ao conto que constitui o *corpus* desta pesquisa, é apresentada a história de vida da personagem que dá nome à primeira metade do título do conto: Duzu. Na narrativa, há o interesse em esmiuçar todas as vivências da personagem principal, as entrelinhas de sua vida, sem reduzi-la ao estereótipo de “uma preta louca”. No que tange à identidade racial da personagem Duzu, é interessante observar que ela não é caracterizada explicitamente enquanto uma mulher negra: a cor de sua pele, a textura de seus cabelos ou o formato de seu nariz não interessa descrever ao narrador– onisciente– do conto, entretanto é possível identificar a partir de determinadas chaves de leitura a negritude de Duzu e a relevância dessa questão para a interpretação plena do conto. Acerca disso, Duarte (2010) explicita a literatura afro-brasileira a partir de seus resultados e não levando em consideração apenas os componentes explícitos na narrativa:

Para além das discussões conceituais, alguns identificadores podem ser destacados: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto detransitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência como fim e começo (DUARTE, 2010, p. 122).

A escrita de Evaristo é marcada pela representação das vozes negras, como afirma Gomes (2014) no prefácio de “Olhos d’água”: “Conceição ajusta o foco de seu interesse na população afro-brasileira abordando, sem meias palavras, a pobreza e a violência urbana que a acometem” (Gomes, 2014, p. 09). Assim, no conto

“Duzu-Querença”, são abordadas temáticas que evidenciam uma experiência negra brasileira, não necessariamente falando de miséria, violência, encarceramento e prostituição, mas de uma relação profunda com os ancestrais, com a língua iorubá e com seus descendentes. Com isso não pretendemos ignorar o fato de que pessoas/personagens de outras etnias possam vivenciar experiências de vida semelhantes, mas sim frisar que, no que concerne à escrita de Conceição Evaristo, pode-se afirmar que Duzu se trata de uma mulher negra.

O conto narra sua trajetória de forma poética e não linear, visto que no início do conto conhecemos Duzu já no fim da sua vida, mas a não linearidade da obra permite ao leitor compreender aspectos importantes da sua infância ao lado dos pais, revelando elementos significativos de sua formação e os caminhos que a personagem percorreu até chegar à velhice. Nesse sentido, o conto apresenta os percalços de vida da personagem desde menina, quando veio para a cidade grande com os pais em busca de uma vida melhor; até o momento de sua morte em frente à calçada da igreja.

Quando Duzu chegou pela primeira vez na cidade, ela era menina, bem pequena. Viera numa viagem de trem, dias e dias. Atravessara terras e rios. As pontes pareciam frágeis. Ela ficava o tempo todo esperando o trem cair. A mãe já estava cansada. Queria descer no meio do caminho. O pai *queria caminhar para o amanhã* (EVARISTO, 2014, p. 32, grifo nosso).

Os pais de Duzu almejavam propiciar um bom futuro para a sua filha, tinham esperanças de que ela tivesse um amanhã melhor, por isso percorreram longos caminhos visando um algo mais. Assim, inocentemente deixaram a menina aos cuidados de uma mulher que prometeu encaminhá-la para os estudos, como almejavam, visto que “Duzu [...] tinha cabeça para leitura. Um dia sua filha seria pessoa de muito saber” (Evaristo, 2014, p. 32), entretanto

seu encaminhamento para a educação não ocorreu. Na verdade, a criança passou a viver em um prostíbulo, sendo muito cedo exposta a cenas de sexo e assédio por parte dos homens que frequentavam o local. É intrigante observar a relação da criança Duzu com o ambiente que vivia, considerando que a sua inocência não a deixava enxergar as problemáticas em que estava inserida. A menina “entrava-entrando” como em uma brincadeira de criança:

E foi no entrar-entrando que Duzu viu várias vezes homens dormindo em cima de mulheres. Homens acordados em cima de mulheres. Homens mexendo em cima de mulheres. Homens trocando de lugar com as mulheres. Gostava de ver aquilo tudo. Em alguns quartos a menina era repreendida. Em outros, era bem-aceita (EVARISTO, 2014, p. 33).

É preciso ter em mente que Duzu foi inserida em um contexto no qual o sexo era tratado com intensa normalidade, pois estava a todo momento exposta àquele ambiente, vivenciando acontecimentos fora de uma realidade infantil com direitos assegurados. Por essa razão, a resposta da menina era de curiosidade e de “gostar de ver aquilo tudo”: era o olhar inocente de uma criança que se encantava pelo novo, um olhar perdido de quem não tinha por onde se orientar, satisfazendo-se com o diferente, com aquilo que lhe daria a falsa ilusão de acolhimento. Sendo assim, o espaço moldou a maneira que ela enxergava o mundo ao seu redor e que, conseqüentemente, delinearía sua história de vida.

O conto apresenta a questão da pedofilia e abuso infantil pela perspectiva da criança, de alguém inocente que sequer tem consciência que está sendo abusada. Mas sua inocência só foi perdida, de fato, no momento em que seu olhar se abriu para a realidade dos caminhos trilhados até ali, isto é, somente quando a dona do prostíbulo exigiu dinheiro por “deitar com homem” que Duzu compreendeu qual seria seu destino dali em diante: “É, ia ficar.

la entrar-entrando sem saber quando e porque parar” (Evaristo, 2014, p. 34). A personagem não tem escolha e segue os seus dias sem destino, num eterno “entrar-entrando” pelos percalços de uma vida adulta que forçadamente iniciou muito cedo, estrangulando os sonhos da menina.

Duzu seguiu a vida nesse ritmo: sem reencontrar os pais, com a oportunidade de estudos arrancada de si, imersa na prostituição e violência, pois “Acostumou-se aos gritos das mulheres apanhando dos homens, ao sangue das mulheres assassinadas. Acostumou-se às pancadas dos cafetões, aos mandos e desmandos das cafetinas. Habitou-se à morte como uma forma de vida” (Evaristo, 2014, p. 34). Desse modo, a violência estava tão presente em seu cotidiano que Duzu aprendeu a conviver com ela, anestesiada pela sua própria realidade.

Duzu deu ao mundo muitos descendentes, dentre os nove filhos e incontáveis netos que teve durante a vida, três deles preenchiam especialmente seu coração: “Angélico, que chorava porque não gostava de ser homem. Queria ser guarda penitenciário para poder dar fuga ao pai. Tático, que não queria ser nada. E a menina Querença que retornava sonhos e desejos de tantos outros que já tinham ido...” (Evaristo, 2014, p. 34).

Especificamente no trecho “E a menina Querença que retornava sonhos e desejos de tantos outros que já tinham ido...” (Evaristo, 2014, p. 34), nos é apresentada a personagem que constitui a segunda parte do título do conto, Querença. A menina, diferente dos outros netos, não é caracterizada por seu projeto de futuro (“ser guarda penitenciário” ou “ser nada”), mas sim como o próprio símbolo dos sonhos e desejos ancestrais, ou seja, Querença pode ser lida como a própria representação do futuro, sendo aquela que vem após a avó: *Duzu-Querença*, como apresenta-se no título do conto, quase que como uma só.

Na narrativa, o nó pode ser identificado quando a dor se encontra novamente e definitivamente com Duzu. Isso ocorre mediante a morte do seu neto Tático, momento em que a agonia de mais uma

perda inebria a personagem. Ela, que guardava diversas mágoas no peito, um histórico doloroso de violências, uma infância perdida e uma vida regada a sangue, não suportou mais essa dor:

Com a morte de Tático, Duzu ganhou nova dor para guardar no peito. Ficava ali, amuada, diante da porta da igreja. Olhava os santos lá dentro, os homens cá fora, sem obter consolo algum. Era preciso descobrir uma forma de ludibriar a dor. Pensando nisto, resolveu voltar ao morro. Lá onde durante muitos anos e anos, depois que ela havia deixado a zona, fora morar com os filhos. [...] Havia se agarrado aos delírios, entorpecendo a dor. E foi se misturando às roupas do varal que ela ganhara asas e assim viajava, voava, distanciando-se o mais possível do real (EVARISTO, 2014, p. 35).

Prender-se aos delírios foi, para a personagem, uma maneira de lidar com as angústias que a acometeram, pois como afirma Remo Bodei (2003): “Um pouco de delírio é sempre melhor do que um torpor contínuo” (Bodei, p. 12). Assim sendo, no próximo tópico, iremos refletir acerca das relações de afetos e delírios que permeiam a vida de Duzu.

*“Nas raias do delírio que ela se agarrou para viver”:
a loucura em “Duzu-Querença”*

O delírio, em “Duzu-Querença”, encontra-se intimamente articulado com o sofrimento. A personagem principal foi levada, desde a infância, a conviver com a dor, seja do abandono, da prostituição, da violência, da doença ou da morte. Sendo assim, a conexão entre a loucura e as experiências dolorosas da vida de Duzu, enquanto uma mulher negra, refletem diretamente o desejo de fuga de sua cruel realidade. Os delírios de Duzu vêm da extrema necessidade de

se reencontrar consigo mesma, com a menina que voava cheia de sonhos e desejo de viver o amanhã: “Duzu deu de brincar de faz de conta. E foi se aprofundando nas *raias do delírio* que ela se agarrou para viver o tempo dos seus últimos dias” (Evaristo, 2014, p. 35, grifo nosso). No que se refere aos seus delírios durante a narrativa, resgata-se a definição de Bodei (2003):

Delírio é uma palavra que deriva de uma metáfora camponesa, do ato de *de-lirar*, de ultrapassar a lira (leira), o canteiro entre dois sulcos. A ideia de sair da semeada inclui as conotações relevantes da esterilidade do excesso. Assim como Ulisses fingia-se de louco arando a areia, o sujeito delirante esforça-se inutilmente para tornar cultivável um terreno que não dá frutos, dando as costas para os férteis campos da razão (Bodei, 2003, p. 15).

No tocante desse esforço do sujeito delirante, citado por Bodei (2003), para “cultivar em um terreno infértil”, é possível retomar a cena de abertura do conto como uma exemplificação dessa afirmação: trata-se do momento em que Duzu está na calçada em frente da igreja, comendo arroz em uma lata, mas a comida acaba e ela ainda sente fome. Desse modo ela insiste nesse “terreno” do imaginário:

Duzu lambeu os dedos gordurosos de comida, aproveitando os últimos bagos de arroz que tinham ficado presos debaixo de suas unhas sujas. [...] Duzu olhou no fundo da lata, encontrando apenas o espaço vazio. Insistiu ainda. Diversas vezes levou a mão lá dentro e retornou com um imaginário alimento que jogava prazerosamente à boca. Quando se fartou desse sonho, arrotou satisfeita (Evaristo, 2014, p. 32).

Percebe-se já no início do conto uma predisposição da personagem em preferir viver no “mundo dos sonhos” do que encarar sua cruel realidade. Dessa forma, para compreender o delírio por uma ótica diferente da apresentada historicamente, é necessária a compreensão de que há lógicas também no delírio e que “[...] a loucura fascina porque é um saber” (Foucault, 2008).

Nesse sentido, é importante refletir acerca do norte de construção dessa narrativa, visto que ela se desenvolve em torno de um núcleo familiar partido, mas que, de determinada forma, se interliga pelas memórias. Afinal, a protagonista, da infância à fase adulta, carrega as sombras do abandono, em consequência das suas perdas. Primeiro, com o afastamento forçado de sua mãe e seu pai e, posteriormente, com o acesso precoce e contínuo às cenas de sexo e violência ainda na infância, fase de vital importância para o desenvolvimento dos indivíduos, o que pode ter contribuído também para os delírios descritos no fim da vida de Duzu:

E foi escorregando brandamente em seus famintos sonhos que Duzu visualizou seguros plantios e fartas colheitas. Estrelas próximas e distantes existiam e insistiam. Rostos dos presentes se aproximavam. Fatos dos ausentes retornavam. Vô Alafaia, Vô Kiliã, Tia Bambene, seu pai, sua mãe, seus filhos e netos. Menina Querença adiantava-se mais e mais. Sua imagem crescia, crescia. Duzu deslizava em visões e sonhos por um misterioso e eterno caminho... (EVARISTO, 2014, p. 36).

O trecho acima se trata do momento da partida de Duzu, percebe-se que ela havia se entregado completamente aos seus delírios, sem a preocupação em distinguir o que era pertencente ao mundo considerado real ou fruto do seu próprio imaginário. Nos momentos finais de sua vida, a personagem retorna a figura dos seus pais e de outros antepassados, numa perspectiva de reencontro e contato

com o sagrado ancestral. Além disso, há um enfoque especial na figura de Querença, representando o ressurgimento da esperança.

Sendo assim, em contrapartida à realidade dolorosa da vida de Duzu, têm-se Querença, a segunda parte do título do conto, a qual o nome significa “demonstração de afeto” (Dicionário do *Google*), a neta querida. Duzu e Querença são os dois lados da existência: dor-esperança, solidão-afeto, culpa-inocência, *Duzu-Querença*. A segunda personagem aparece somente no final do conto, após a morte da avó, ela simboliza o retorno da fé e o resgate da ancestralidade presente na narrativa:

Menina Querença, quando soube da passagem da avó Duzu, tinha acabado de chegar da escola. Subitamente se sentiu assistida e visitada por parentes que ela nem conhecera e de quem só ouvira contar as histórias. Buscou na memória o nome de alguns. Alafaia, Kiliã, Bamble... Escutou os assobios do primo Tático lá fora chamando por ela. Sorriu pesarosa, havia três meses que ele também tinha ido... Querença desceu o morro recordando a história de sua família, de seu povo. Avó Duzu havia ensinado para ela a brincadeira das asas, do voo. [...] E foi no delírio da avó, na forma alucinada de seus últimos dias, que ela, Querença, haveria de sempre umedecer seus sonhos para que florescessem e se cumprissem vivos e reais. Era preciso reinventar a vida, encontrar novos caminhos (EVARISTO, 2014, p. 36-37).

Sendo assim, levando em conta o caminho trilhado pela literatura brasileira no que compete ao aprofundamento de personagens femininas negras, percebemos diversas nuances na personagem Duzu, em especial com relação à Querença. É perceptível que a neta não compreende a loucura de sua avó de uma forma patologizante, mas sim pela chama da sabedoria, visto que considera a “brincadeira das asas, do voo” enquanto uma forma de ensinamento e de

regar os seus próprios sonhos. A presença de Querença no conto não representa seu desfecho, mas o começo de uma nova história a ser contada.

Considerações finais

A temática da loucura tem sido muito discutida na literatura ocidental, com nomes como Shakespeare e Machado de Assis abordando suas nuances. Considerando a relevância literária-social do tema, podemos conceber que a abordagem do imaginário nas obras literárias pôde percorrer diferentes caminhos. Outrora, as representações literárias da loucura, sobretudo nas mulheres negras, foram carregadas de estereótipos ligados à desumanização dos seus corpos e a patologização das suas formas de expressar e ver o mundo. O rompimento dessa lógica, ligada diretamente com os interesses do poder patriarcal, ocorreu através do acesso à educação das mulheres por meio da literatura.

Historicamente, o ato de escrever, para as mulheres, tem um caráter de transgressão, visto que contribuiu diretamente para a formação literária de novos parâmetros para o “ser mulher”, distinto das categorias universalizantes apresentadas até então. Assim, pensar em literatura focalizada em personagens femininas foi, durante muito tempo, sinônimo de perpetuação de estereótipos de gênero relacionados à manutenção do poder branco masculino, em que as vozes subalternizadas funcionavam como pano de fundo para as narrativas hegemônicas. A escrita de Conceição Evaristo, e de tantas outras, apresenta aos leitores uma nova experiência literária de destaque para as vozes subalternas, suas vivências, suas particularidades e seus imaginários. Em “Duzu-Querença”, nos é apresentada a história de uma mulher que, embora tenha sofrido uma gama de violências e perdas durante sua vida, ainda assim considera-se livre, ou seja, a existência de Duzu, por si só, representa resistência.

Andarilha, livre para voar no mundo, a experiência do fim de vida de Duzu simboliza liberdade. Pois no contexto da literatura, a loucura feminina pode representar também a liberdade de viver e enxergar o mundo de maneira própria, fora dos padrões estabelecidos. Dessa forma, o conto de Evaristo torna-se espaço de poder, visto que há a reverberação da voz feminina negra, tantas vezes apagada. Sua linguagem representa inúmeras “Duzus” que carregam dores, conflitos e conhecimentos negligenciados, além de muitas “Querenças” representando o resgate dos sonhos e da esperança.

Referências

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo estrutural**. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2019.

AZEVEDO, Aluísio. **O mulato**. 3^o edição. São Paulo: Ática, 1978.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 9^o ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BODEI, Remo. **As lógicas do delírio: razão, afeto, loucura**. Tradução: Letizia Zini Antunes. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p.171-189, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 23 de setembro de 2022.

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

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, p. 113-128, julho/dezembro, 2010.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância L.; NUNES, Isabela R. (org.) **Escrevivência- a escrita de nós**: reflexão sobre a obra de Conceição Evaristo, 1ª edição, Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: SCHNEIDER, N. M. de B. M. L. (org.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Idea, 2005, p. 201-224.

EVARISTO, Conceição. Uma poética de nossa afrobrasilidade. **Scripta**: Belo Horizonte; v. 13, n° 25, 2° sem, 2009. p. 17-31.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução: José Teixeira Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009. p. 32-58.

GOMES, Heloísa Toller. “Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferro”. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014, p. 09-11.

REZENDE, Maria Valéria. **Carta à Rainha Louca**, Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANT'ANNA, Renata Cristina; ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria. A crítica feminista no cenário literário contemporâneo. **Revista Jangada**, Juiz de Fora, v. 13. n° 15, p. 60-74, jan/jun de 2020.

A ESCRIVIVÊNCIA DE CAROLINA MARIA DE JESUS EM QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA

Leylane Karolayne Mendonça da Silva
leylanekarolayne@outlook.com

A literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade.

Antonio Candido

Introdução

O texto que se segue tem como *corpus* o livro “Quarto de Despejo: diário de uma favelada”, de Carolina Maria de Jesus. Nascida na cidade de Sacramento, interior de Minas Gerais, no dia 14 de março de 1914, Carolina era uma entre os oito filhos de uma lavadeira analfabeta e neta de escravos. cursando apenas a primeira e a segunda séries do ensino primário, ela se viu obrigada a

deixar a escola quando sua mãe intenciona migrar na tentativa de escapar da fome que os perseguia.

A escolha do termo “Escrevivência”, cunhado por Conceição Evaristo para sua literatura, nos servirá de base por tornar indisociável a relação obra/vida. Compreender esse termo enquanto ressignificação na literatura contemporânea é essencial para as demandas literárias de grupos minoritários, mas não só, tendo em vista que hoje a escrevivência pode ser pensada como um “movimento” que tem como objetivo apresentar pro mundo a potência literária de sujeitos sociais marginalizados, como são as mulheres pretas e pobres, assim como Carolina Maria de Jesus. É isso que podemos considerar como uma ponte entre a periferia e o mundo letrado: democratizar o acesso não só à leitura, mas também à produção de literatura.

Literatura e Periferia

Parto do sociólogo e crítico literário Antônio Cândido, quando afirma em *Direito à literatura* (1989) que a literatura é, ou deveria ser, um direito básico do ser humano tal qual trabalho, repouso e um padrão de vida que assegure aos seus bem-estar, inclusive alimentação, vestuário e habitação. Ou seja, tudo aquilo que faltava pra Carolina além do direito à literatura, garantidos por lei; de igual importância em se tratando da educação familiar e escolar, podendo ser considerada também um agente humanizador e um direito. Atrelada à exclusão deste direito, do direito à literatura e ao capital escolar, está uma outra, a do pré-conceito existente quando se fala em literatura na/da periferia.

Ainda com base em Antônio Cândido (1989), é necessário que se faça uma reflexão acerca do que ele defende enquanto direito universal e bem *incompressível* da humanidade. Afirmar a literatura enquanto um direito de todos os povos, detodas as classes, nos faz refletir o modo como Carolina compreende a literatura

e suas potencialidades, inclusive utópicas, como no fragmento abaixo.

Seu Gino veio dizer-me para eu ir no quarto dele. Que eu estou lhe despresando. Dise-lhe: Não! É que eu estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela (JESUS. 2014. p. 27).

A partir desse trecho retirado da obra, que mostra como Carolina acreditava, com veemência, na literatura como seu único meio de mudar de vida, podemos fazer uma análise reflexiva sobre porque a literatura periférica é, ainda, tão desvalorizada, podendo até ser considerada instrumento de acesso à cidadania de grupo minoritários.

Surge, em meados do século XX, a “literatura marginal”, nascida nas periferias e que vem crescendo significativamente no campo literário. Partindo do conceito inicial de literatura, sendo definida pelos circuitos literários canônicos como uma arte autônoma, ou seja, uma arte que possui suas próprias regras (Cf. MAINGUENEAU, 2006), podemos afirmar que a literatura marginal problematiza a suposta autonomia da literatura ao unir literatura e vida, arte e direito, transformando-se em resistência ao engessamento da literatura e a suas posições fixas.

Isto posto, é possível afirmar que esse é um dos motivos para a inclusão problemática das literaturas marginalizadas nos manuais, quando não de sua total ausência. Para compreender essa literatura, o canônico deverá sair da sua zona de conforto e reconhecer o subalterno enquanto voz social e capaz de elaboração artística. O que implica dizer que esta literatura, tomada agora a partir do conceito de escrevivência de Conceição Evaristo, não poderá ser tomada apenas pela chave do testemunho, pois é ela sobretudo um trabalho com a linguagem, uma elaboração, cuja relação com a vida não é apenas testemunhal, é inventiva.

Se, nas palavras de Jaime Ginzburg (2011, p. 28) “estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo”, o testemunho não deve ser tomado, contudo, como princípio determinante da obra, de modo a revelar apenas confissão. O testemunho deve ser ele mesmo submetido a um trabalho com a linguagem para ser literatura, e é assim, como escrevivência, que devemos tomar a obra de Carolina Maria de Jesus: vivência e escritura, vida e elaboração.

A Literatura enquanto instrumento de elaboração cidadã

Faz-se necessário distinguir a literatura marginal dos pobres¹ do movimento da literatura marginal ou mimeógrafo na década de 1970. Este, seguindo Bosi (2015), podemos afirmar que o objetivo principal desse movimento era atingir todos os meios de artes e, sobretudo, a literatura, levando representações do que acontecia, de fato, nas grandes cidades – fora da bolha da sociedade conservadora. Essas manifestações surgiram na década de 70 e se davam através de textos coloquiais com utilização de recursos visuais como fotografias e quadrinhos, carregados de sarcasmo e humor, que sempre se distanciavam dos padrões da Academia e da crítica literária. Isso ocorria porque os poetas marginais se sentiam à margem do mercado editorial e dos padrões da literatura canônica.

Já a partir dos anos 90, a literatura marginal periférica, ou literatura marginal dos pobres, surge nas favelas brasileiras. Nesse contexto, o termo “marginal” fazia menção a um determinado perfil dentro da produção literária: geralmente os autores habitavam periferias localizadas nos grandes centros e os temas que abarcavam as narrativas tratavam sobre a realidade das favelas: violência, fome e injustiças sociais, bem como já foi mencionado nesse

1 Entende-se o conceito de pobre na perspectiva de Antonio Negri, como aquele que não obstante dotado de riqueza, não consegue agregar valor a ela nos mercados de bens simbólicos. Cf. NEGRI, Antonio. **5 lições sobre império**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2003, 280 p.

trabalho sobre o que traz a obra em análise. Outro ponto marcante dessa literatura é a linguagem coloquial que a aproxima da oralidade.

Nessa literatura, além da ressignificação do termo “marginal”, antes utilizado apenas pelas classes altas para adjetivar moradores das periferias, fazendo uma relação direta entre aparência física, cor e condição econômica com o crime; os produtores desta vertente também se utilizam dos aspectos da escrita como uma forma de confrontar o cânone através de um vocabulário não usual na literatura convencional, eivado de gírias e modos próprios de utilização da língua, bem como dotado de um realismo não raro de choque.

Sobre esta literatura marginal, Justino (2007, pg. 191) é contundente ao afirmar que “os novos estatutos da literatura reenviam para uma nova construção de memória coletiva a partir de novos agentes, novas tradições, e a necessidade de outro olhar sobre as velhas.”

Na produção literária de Conceição Evaristo intitulada *Olhos D'água* (2016), por exemplo, podemos perceber a “escrevivência” à medida que ela assume o seu lugar dentro da literatura e, paulatinamente, ressignifica os caminhos antes solidificados pelo cânone se utilizando de movimentos próprios da sua escrita para falar sobre si e sobre o outro, abrindo espaço para a construção de memórias coletivas.

Sobre essas histórias que narram uma outra realidade, através de um outro realismo vazado noutra linguagem, Carolina relata que:

As crianças ricas brincam nos jardins com seus brinquedos prediletos. E as crianças pobres acompanham as mães a pedirem esmolas pelas ruas. Que desigualdades trágicas e que brincadeira do destino. (JESUS. 2014. p. 77).

Nesse sentido, é importante refletir em como esses relatos se tornam necessários a medida em que denunciam uma violência que começa quando a instabilidade financeira atinge a inocência da infância, um ciclo em que os indivíduos estão aprendendo a identificar o mundo e interpretá-lo através de suas experiências, resultando, assim, numa percepção precoce de disparidade que resulta, algumas vezes, na construção de sujeitos sem perspectivas de vida. A filósofa Marilena Chaui (2017) destaca que:

Toda a prática e toda a ideia que reduza um sujeito à condição de coisa, que viole interior e exteriormente o ser de alguém, que perpetue relações sociais de profunda desigualdade econômica, social e cultural, isto é, de ausência de direitos, é violência (2017, p. 38).

Não é difícil perceber, no discorrer do texto, que a igualdade pela qual ela tanto luta não é apenas econômica, mas também social e cultural, como destacamos na citação de Chaui. Todos os seus direitos lhes foram arrancados, com a intenção de que Carolina e todos os outros favelados fossem reduzidos à condição de objeto. E objetos não são assegurados pela constituição. No entanto, é inegável que a escritora não se deixa objetificar, se utiliza da literatura enquanto manifestação de sua potência e, por extensão, de todos os pobres.

Quando eu vou na cidade tenho a impressão que estou no paraíso. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e cores variadas. Aquelas paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da América do Sul está enferma. Com suas úlceras. As favelas (JESUS, 2014, p.76).

Assim sendo, é possível perceber que a escrevivência de Carolina comprova a existência de uma comunidade invisível paralela ao mundo letrado e à literatura, por meio da pluralidade de vozes negras; antes, oprimidas; agora, autoras de suas próprias histórias. Logo, quando pensamos nessas representações de si, devemos levar em consideração que os conceitos sobre periferia urbana têm sofrido alterações porque os agentes da literatura marginal, de forma coletiva, remetem-se à ela não mais como lugar de violência e tráfico, mas como lugar de produção, difusão e consumo de arte – seja literária ou não.

Levando em consideração o que Antônio Cândido (1989) diz na nossa epígrafe, podemos fazer uma correlação com a literatura das palavras de Marilena Chaui:

Ora, essas mesmas pessoas, que não são pintoras nem escultoras nem dançarinas, também são produtoras de cultura, no sentido antropológico da palavra: são, por exemplo, sujeitos, agentes, autores da sua própria memória. Por que não oferecer condições para que possam criar formas de registro e preservação da sua memória, da qual são os sujeitos? Por que não oferecer condições teóricas e técnicas para que, conhecendo as várias modalidades de suportes da memória (documentos, escritos, fotografias, filmes, objetos etc.), possam preservar sua própria criação como memória social? Não se trata, portanto, de excluir as pessoas da produção cultural e sim de, alargando o conceito de cultura para além do campo restrito das belas-artes, garantir a elas que, naquilo em que são sujeitos da sua obra, tenham o direito de produzi-la da melhor forma possível. (CHAUI, 2021, p. 182)

Partindo desse pressuposto, é correto afirmar que não somente a literatura, mas todas as artes deveriam ser ofertadas

para todas as classes sociais não só para consumo – , geralmente um branco sendo o criador da arte e narrador dos fatos sem ter o devido conhecimento do que está sendo narrado; e sim, oferecer conhecimento e suporte para que os que estão em situação minorizada também possam criar sua arte da melhor maneira possível, registrando e preservando memórias individuais e coletivas.

É isso que Carolina é: a realidade, a resistência, a testemunha. Na obra analisada, ela chega a falar que somente ela manifesta o que sofre, apesar de todos os outros também lutarem com as dificuldades para conseguir sobreviver. Podemos, então, considerá-la como a porta voz dos excluídos. Segundo Bosi:

É possível identificar, na dinâmica dos valores vividos em contexto de pobreza, certas motivações que levem à atividade social da leitura e da escrita. Trata-se de descobrir o leitor escritor potencial. O que me move é pensar o excluído agente virtual da escrita, quer literária, quer não literária (BOSI, 2002, p.161).

Carolina, enquanto sujeito excluído na sociedade, conseguiu fazer da escrita uma “arma” contra a invisibilidade social. É inegável que ela teve uma grande motivação pra isso: a fome. A literatura foi, para ela, o ganho doutra identidade. Ela assumiu sua subalternidade e tornou-se, despretensiosamente, representante da multidão que a circundava. Todas as obras de Carolina e, principalmente, essa em análise, nos permitem à abertura a um discurso político, na medida em que é possível afirmar que a escrita/literatura de Carolina contribui para a construção de uma postura crítica com teor politizado acerca das situações impostas aos favelados.

Regina Dalcastagnè reflete o quão grande era o desejo das pessoas excluídas – por não dominarem a norma padrão ou qualquer outro motivo que lhes pusessem em desvantagens comparando-os com letrados – de se submeterem a escrever; afinal “aquilo não lhes cabia” (2014, p...). Por que não? Poderia ela, mulher, negra, pobre,

favelada, mãe solo e semianalfabeta, tornar-se escritora? Tamanho foi e é o impacto, na literatura, causado por escritores com aspectos semelhantes a esses. Para os marginalizados, se fazia/faz-se necessário deixar de ser um retrato e tornar-se um autorretrato. Para os pesquisadores, é essencial compreender que analisar essa linha literária, infelizmente, menos valorizada, não nos faz menos pesquisadores.

Ainda na tentativa de “justificar” tamanha desvalorização com autores e leituras dissonantes, noutro contexto, Spivak (2012) questiona como pode em um país extremamente opressor o oprimido falar. E quando esse oprimido é uma mulher nas condições de Carolina Maria de Jesus?

A construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. 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 (SPIVAK, 2010, p. 34).

À essa linha de raciocínio, podemos refletir o que se fez necessário para que Carolina saísse do lixo para o mundo, como ela mesmo afirma.

Uma leitura além do quarto de despejo

Quando iniciamos a leitura de uma obra, estamos cientes de que a narrativa é um elemento essencial que contribui para a criação da leitura enquanto um “mundo imaginário”. Partindo desse pressuposto, podemos apontar que as imagens narrativas fornecidas no discorrer da leitura da obra em análise, têm a capacidade de nos levar além daquilo que somos acostumados a ver/ler. O fato dos escritos de Carolina nos levarem além do esperado literariamente são provenientes de um conjunto de elementos da narrativa

utilizados por ela. São esses aspectos estruturais que prendem a atenção do interlocutor durante o ato da leitura e ressaltam o que está implícito nas entrelinhas.

Outrossim, se faz necessário ressaltar que o fato de Carolina ser, além de escritora, protagonista, nos faz repensar a narrativa não só enquanto mais uma obra de autobiografia que difunde vivências reais, e sim como um produto social que reúne e resplandece as vozes marginalizadas, bem como a literatura dos pobres.

Dentro dos aspectos supracitados, que singularizam a obra, podemos citar a linguagem de Carolina, a maneira pela qual as personagens são descritas e uma reflexão acerca disso, a ambientação e a apresentação do espaço narrativo dentro de determinado contexto social. A priori, nos atentaremos para a maneira que a ambientação e a descrição do espaço físico são apresentadas na obra.

Cheguei no inferno. Abri a porta e pus os meninos pra fora. A D. Rosa, assim que viu meu filho José Carlos começou a [sic] impricar com ele. Não queria que o menino passasse perto do barracão dela. Saiu com um pau para espancá-lo. Uma mulher de 48 anos brigar com uma criança! As vezes eu saio e ela vem até a minha janela e joga o vaso de fezes nas minhas crianças. Quando eu retorno, encontro os travesseiros sujos e as crianças fétidas (JESUS, 2014, p.13).

Desse modo, em se tratando do espaço em que se passa *Quarto de Despejo*, podemos afirmar que a história se passa na favela do Canindé, a primeira grande comunidade de São Paulo. Como sabemos que o espaço pode ser, também, acompanhado das descrições físicas, temos, nesse caso: escassez de comida, diversos tipos de violência, prostituição, tráfico de drogas, etc.. Diante disso, podemos caracterizar, também, o espaço narrativo enquanto urbano,

tendo em vista que o enredo é construído dentro de uma periferia localizada na cidade grande.

No que se refere a ambientação, Gancho (2014, p. 27) a conceitua como “o lugar carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas onde vivem as personagens”. Além disso, a ambientação também apresenta o clima da trama; nesse sentido, o clima aponta para elementos que orientam para o tom das vozes narrativas, envolvendo a maneira de executar as ações e a maneira de pensar das personagens, influenciando diretamente na recepção do leitor diante da experiência de leitura. Sendo assim, o espaço narrativo estaria para a construção e descrição física/geográfica dos locais apresentados, bem como já vimos no parágrafo anterior.

Dado o exposto, é válido afirmar que a mundividência do diário é composta pela desigualdade econômica, pela miséria, pela insatisfação, pelas injustiças sociais e pela luta contra a fome.

O espaço físico e a ambientação do enredo nos remetem às diversas formas de violência e invisibilidade social, o que demonstra a competência semiótica e narrativa da escritora, aos quais deve muito o teor de denúncia do livro. Para isso, ela contextualiza, na junção de espaço e ambiente, o local que ela está situada e a maneira que ela vive: seu contexto social, sua vivência, suas ações e seus pensamentos põem em pauta a obscuridade e a falta de perspectiva daquela mulher tanto externa quanto internamente.

Tomem-se como exemplos, duas personagens apresentadas na história, e partindo da perspectiva de olhá-las mediante o contexto social na qual estão inseridas:

Nas favelas, as jovens de 15 anos permanecem até a hora que elas querem. Mescla-se com as meretrizes, contam suas aventuras (...) Há os que trabalham. E há os que levam a vida a torto e a direito. As pessoas de mais idade trabalham, os jovens é que renegam o trabalho (JESUS. 2014. p. 19).

A I. e a C. estão começando a prostituir-se. Com os jovens de 16 anos. Mais de 20 homens atrás delas. [...] Vi as moças da Fabrica de Doces, tão limpinhas. A I. e a C. podiam trabalhar. Ainda não tem 18 anos. São infelizes que iniciam a vida no lodo (JESUS. 2014. p. 137).

No trecho em destaque, observamos uma denúncia contra a prostituição infantil dentro das favelas. É fato que Carolina não compactua com a forma que essas jovens encontraram para sobreviver, mas não deixa de escrever sobre elas como uma forma de retratar sua indignação. Nessa situação, isso se torna oportuno e favorável para uma reflexão que pensa nesse discurso além do que está sendo visto e dito.

Uma pesquisa realizada pelo IPEA, o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, no início do ano de 2020², nos alertou sobre algo que já era claro. Com a pesquisa, ficou constatado de maneira oficial que a desigualdade social é reforçada com relação ao lugar onde as pessoas moram. Isso significa que quanto mais longe dos grandes centros urbanos você mora, menos acesso ao mercado de trabalho, saúde e educação básica você vai ter.

Isto posto, podemos citar ainda o que Bordieu (2008) entende enquanto condicionantes estruturais que agem sobre nós. A estrutura social apresentada pelo sociólogo é formado por diferentes capitais (capital econômico, capital cultural, capital social, capital simbólico, capital familiar, etc), sendo a aquisição de um ou mais desses capitais é o fator decisivo para inserir ou não o indivíduo em determinada posição de privilégio.

Pode-se afirmar que apesar da soma de capitais ser o agente condicionante das oportunidades disponibilizadas para a

2 Reportagem publicada no site da TV Brasil e m16/01;2020. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/reporter-brasil/2020/01/estudo-do-ipea-detalha-falta-de-oportunidades-na-periferia-das-cidades>. Acesso em: 13 de novembro de 2023.

população, é inegável que os que não têm acesso a esses capitais conseguem, por diferentes estratégias, criarem suas trajetórias individuais mesmo sendo postos à margem dessa estrutura de oportunidades.

É o que ocorre com as meninas citadas por Carolina: nós, enquanto leitores, temos consciência que as oportunidades não chegam da maneira que deveria nas periferias. Pois se elas são ofertadas de acordo com os seus capitais enquanto indivíduo, os pobres sempre estarão inferiorizados em relação aos ricos nessa espécie de pirâmide. Logo, o fato dessas jovens terem trilhado seu próprio caminho para sobreviver deve ser refletido enquanto um ato resultante de um conjunto de fatores a começar, justamente, pela ausência de oportunidades e pela invisibilidade das periferias.

Talvez o pensamento da autora sobre as jovens seja moldado pela ideia de que ela, com três filhos, encontrou uma maneira “digna” de ganhar o seu sustento. Todavia, é importante ressaltar que a leitura do diário e a construção de uma postura crítica com teor político por parte do leitor são indissociáveis. Esse processo ocorre no ato da leitura quando pensamos acerca das situações impostas aos moradores das comunidades.

Considerações finais

Por fim, mas não menos importante, é necessário reiterar a escolha do conceito de escrevivência fazendo jus à escrita caroliniana e ao seu percurso em vida. Nesse sentido, relembremos tudo que foi exposto nesse trabalho enquanto situações reais vividas por uma mulher, mãe solo, preta e pobre. Esses marcadores sociais foram os principais fatores, além do preconceito linguístico, para o apagamento das obras de Carolina no período da ditadura militar, mesmo com toda a importância que se tinha os seus escritos a partir de suas vivências.

Diante de todos esses marcadores sociais (gênero, etnia e classe), podemos, então, correlacionar e compreender que o conceito de escrevivência criado por Conceição Evaristo, pode, com facilidade, ser representado na obra de Carolina Maria de Jesus. Sua história de superação mediante o instinto de sobrevivência dentro do caos reflete aquilo que já propunha Conceição: escrever + viver; escrever para viver; viver escrevendo; escrever vivências.

É possível compreender, de forma conjunta, o quão importante foi o livro na história da literatura brasileira e na construção de uma crítica social ainda não vista, por esse ângulo, antes. Imbricada a essa ideia, podemos citar o conceito da literatura enquanto instrumento de resgate; partindo, sempre, das perspectivas de Carolina somado ao que temos/vemos na realidade atual dentro do contexto da pobreza que apontam para os estudos enquanto rota de fuga para quem almeja deixar de ser mais uma unidade nas tristes estatísticas periféricas.

Destaque-se também o processo de observação da literatura dentro da esfera periférica e a linguagem utilizada pelos cidadãos inseridos nesse “núcleo” como modo de fazê-la, retomando a ideia de linguagem enquanto potência. A partir disso, se faz necessário reafirmar e entender que existem diversas possibilidades de dizer uma mesma coisa e que nenhuma delas se configura como certa ou errada, mas sim como adequada ou inadequada para o contexto na qual estão sendo ditas ou escritas.

Referências

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras. 2002.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

CANDIDO, Antônio. **O direito à literatura**. In: Vários Escritos. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CHAUI, Marilena. **Cidadania cultural: o direito à cultura** / Marilena Chaui – 2. ed. – São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

CHAUI, Marilena. **Sobre a violência**. . Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DALCASTAGNÉ, Regina. **“A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990- 2004”**, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26, Brasília, jul-dez. 2005. P, 13-71.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D’água / Conceição Evaristo**. - 1. Ed. – Rio de Janeiro : Pallas : Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9ª ed., Série Princípios, São Paulo: Ática, 2014.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012 a.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. São Paulo: Autores Associados, 2012 b

JESUS. Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10ª ed. - São Paulo: Editora Ática, 2014.

JUSTINO. L, B. **A literatura marginal e a tradição da literatura: o prefácio manifesto de Ferréz, “Terrorismo Literário”**. *Gragoatá*, 12(23). Recuperado de <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33185>. 2007.

JUSTINO, L, B. **Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente** [Livro eletrônico]. – Campina Grande: EDUEPB, 2015.

JUSTINO, L, B. **A potência oralizante da multidão: por que os estudos culturais ajudam a compreender a experiência dos muitos na literatura contemporânea.** *Literatura e Estudos Culturais* • Estud. Lit. Bras. Contemp. (44) • Dez 2014.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas.** In *Ciberletras* – Revista de crítica *literária y de cultura*, n. 17, julho de 2007. Disponível em <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário.** São Paulo: Contexto, 2006.

SPIVAK, Gayatri. *Literatura.* In: BRANDÃO, Izabel (Org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)** . Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

SOBRE OS AUTORES

Anderlane Fernandes de Lima é mestre e doutoranda em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba, com dissertação intitulada “As vozes das mulheres em três contos de Mia Couto” (2021). É servidora pública, atuando como professora no Centro Estadual de Línguas da Paraíba e no município de João Pessoa.

Auricelio Ferreira de Souza é Mestre e Doutor em Literatura e Interculturalidade pelo PPGLI - UEPB. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), campus Juazeiro do Norte. Coordenador do Núcleo de Estudos em Cultura e Arte (NECA/IFCE).

Bruno Santos Melo é graduado em Letras Português, mestre e doutorando em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). Atualmente desenvolve um trabalho de tese sobre a atuação dos personagens secundários no arco de Guerra Civil, da Marvel. Tem interesse por discussões em torno da literatura brasileira contemporânea, literatura e intermedialidade e história em quadrinhos em diálogo com outras artes.

Carlos Roberto da Silva Santos é mestre e doutorando pelo Programa de Pós Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Graduado

em Licenciatura Plena em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, pela mesma instituição. É membro do Grupo de Pesquisa “Observatório de Crítica Literária e Literaturas Menores” (CNPq/UEPB).

Elisabete Borges Agra possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba (2002), mestrado e doutorado em Literatura e Interculturalidade pela mesma instituição. Foi professora do Instituto Federal do Sertão Pernambucano. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e Literatura e Ensino. É professora do quadro efetivo da UFPB/BANANEIRAS.

Izabela Silva é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, na Universidade Estadual da Paraíba, tendo graduação em Letras-Português pela mesma instituição. Além disso, integra o grupo de pesquisa “Observatório de Crítica Literária e Literaturas Menores” – CNPq/UEPB. Suas pesquisas se concentram na área da literatura contemporânea, em especial nos temas relacionados à literatura afro-brasileira, estudos de gênero e poéticas da loucura.

Jailma da Costa Ferreira possui licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e mestrado em Literatura e Interculturalidade, pela mesma instituição de ensino, com pesquisa desenvolvida sobre os movimentos para fora do eu e a produção de singularidades na poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, onde desenvolve pesquisa sobre as relações intermediáticas e a produção de singularidades na poesia de Marília Garcia.

Johniere Alves Ribeiro é doutor e mestre em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB) no qual desenvolveu estudos sobre Literatura Nordestina Contemporânea. Graduado em

Licenciatura Plena em Letras (UFCG). Poeta. Ensaísta. Resenhista. Professor de Literatura Brasileira Contemporânea. Ganhador do 1º Concurso de Poesia e Contos do SESC / Campina Grande, categoria poema. Autor dos livros de poemas “Página para versos”, “Fogueira de espelhos ou A alquimia do cais” e o mais recente “Nordeste nunca houve”. Tem poemas publicados em livros antologias coletivas de poesia, como também em revistas e suplementos literários, impressos e on-line.

Leylane Karolayne Mendonça da Silva é graduada em Letras - Português, pela Universidade Estadual da Paraíba, instituição na qual atualmente é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade. Tem interesse na área de literatura contemporânea, com ênfase nas literaturas marginalizadas produzidas dentro das favelas, como o poetry slam. Atualmente, integra o grupo de pesquisa Observatório de Crítica Literária, Ensino e Criação.

Luciano Barbosa Justino é docente do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade e da Graduação em Letras da UEPB, onde também é Coordenador Geral da Pós-graduação stricto sensu. É autor dos livros de ensaio “Literatura de multidão e intermedialidade” e “Literatura de multidão, crítica literária e trabalho imaterial”, e do livro de poemas “480 poemas pretos + 3”. É líder do Grupo de Pesquisa “Observatório de Crítica Literária e Literatura Menores” (UEPB/CNPq).

Luís Adriano M. Costa é professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual da Paraíba, com doutorado em Literatura e Interculturalidade pela UEPB. Coordenador do Observatório de Jornalismo Cultural – ObjorC, é autor dos livros Antonio Nóbrega em paisagens (pós) armoriais: semeando, fertilizando e florescendo (2019) e Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos Armoriais (2011). Tem experiência na área prática do jornalismo e ensino da Comunicação, atuando, principalmente, nas

seguintes áreas: crítica de mídia, jornalismo cultural e comunicação pública; em Literatura e outras artes, com ênfase nos estudos em torno da cultura popular, música popular, manifestações culturais e artísticas na contemporaneidade e a relação desses sistemas com os suportes midiáticos.

Márcia Kaenia da Silva Farias é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba. Desenvolve pesquisas sobre poesia contemporânea, com ênfase na produção de singularidade na poética de Ana Cruz. Atualmente é pesquisadora no grupo de pesquisa “Observatório de Crítica literária e Literaturas Menores”- CNPq/UEPB.

Nivaldo Rodrigues é artista-docente, pesquisador da interface cinema e literatura. Desenvolve investigações com ênfase na atuação, dramaturgia e roteiro. Participa de curadorias educativas, oficinas e cursos de dramaturgia teatral, literatura e cinema. Diretor fundador da Produtora Ágora; e idealizador e editor da Revista Expectação: itinerários estéticos. Pesquisador do Grupo de pesquisa “Observatório de Crítica literária e Literaturas Menores” - CNPq/UEPB. Organizador do projeto No Reino da Contação.

Silvanna Kelly Gomes de Oliveira é doutora em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). Professora substituta de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Possui pesquisa com ênfase em literatura contemporânea, literatura de multidão, trabalho imaterial, identidade e autoria de mulheres. Participa de grupos de pesquisa voltados para as literaturas menores e contemporâneas (GELCCO/CNPq e Observatório/CNPq).

Tainah Palmeira Rocha é mestre em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Graduada em Letras pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

É professora de Literatura e Língua Portuguesa na rede privada de ensino. Seu trabalho reside na pesquisa e exploração da literatura escrita por mulheres na contemporaneidade, especialmente no âmbito da poesia, a qual investiga as relações entre uma escrita do corpo feminino, questões de sexualidade e gênero, reafirmando o compromisso de dar voz a escritoras sub-representadas.

Tatiane Pereira Fernandes é doutoranda pelo programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), onde também cursou o mestrado em Literatura. Graduada em Licenciatura plena em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, pela mesma instituição de ensino. É membro do Grupo de Pesquisa “Observatório de Crítica e Literaturas Menores” (CNPq).

Sobre o livro

Projeto Gráfico e Editoração	Leonardo Araújo
Revisão Linguística e Normatização	Elizete Amaral de Medeiros
Formato	15 x 21 cm
Mancha Gráfica	11 x 16,8 cm
Tipologias utilizadas	Caladea 11 pt

O livro que o leitor tem em mãos é fruto das pesquisas desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa “Observatório de Crítica Literária e Literaturas Menores” (UEPB/PPGLI/CNPq), algumas já concluídas e outras ainda em andamento, o que, de certo modo, os próprios artigos revelam.

4 grandes eixos temáticos estruturam as atividades do Grupo, aos quais os artigos dos organizadores, colocados à parte, também se agrupam, a saber: dos corpos, da poesia e de suas vozes, palimpsestos e devires negros. Por óbvio, a maior parte dos artigos poderiam migrar de um eixo pro outro, visto esta ser uma divisão mais didática que determinista.